

## 500 Jahre Schneperschützen



**BLICKPUNKT JULI.** Vom 16. 06. 1506 datiert der Ratsverlass, in dem die „Schneperschützen“ das erste Mal schriftlich erwähnt werden. Der Name bezieht sich auf die Waffe, in deren Gebrauch die Angehörigen dieser Vereinigung sich regelmäßig übten: eine leichte Armbrust, die relativ unproblematisch ohne massive Hilfsmittel gespannt werden konnte. Die Armbrust war bis zum 16. Jahrhundert die wichtigste Schusswaffe. Wegen ihrer Zielsicherheit und ihrer (im Vergleich zu Bogen oder Gewehr) auch für den weniger Geübten unkomplizierten Bedienbarkeit war sie zur Verteidigungswaffe insbesondere der Städter geworden. Erst mit zunehmender Perfektionierung der Pulverwaffen verlor die Armbrust ihre militärische Bedeutung.

Auch das Armbrustschützenwesen der reichsstädtischen Zeit Nürnbergs hatte daher nur bedingt mit den heutigen, sportlich oder gesellig orientierten Schützenverbänden zu tun. Die Verteidigung der Stadtbefestigung gründete sich wesentlich auf ein Bürgermilitär, das zwar unter der Aufsicht von Berufssoldaten („Stadthauptleute“) stand, sich aber aus der gewerbetreibenden, im Kriegsfall wehrpflichtigen Stadtbevölkerung zusammensetzte. Als Teil dieses Systems gewährleisteten die Schützenvereinigungen das regelmäßige Training der wehrfähigen Männer an ihrem Kriegsgerät.

Die älteste Nachricht über ein vom Rat der Stadt gefördertes Armbrustschießen stammt aus dem Jahr 1433, seit dem 16. Jahrhundert sind in Nürnberg drei offizielle Vereinigungen mit eigenen Schießstätten nachzuweisen. Unter diesen waren die Schneperschützen gleichsam die Jugendorganisation, denn hier übten sich die Jüngsten an dem leichten Gerät auf eine Entfernung von 34 Schritt (ca. 27 m). Im Alter von 18 bis 20 Jahren wechselten sie dann zur Schießgesellschaft im Lorenzer Graben („Eibenschützen“), die besten unter ihnen hatten Chancen, sich letztendlich bei den Herrenschneperschützen zu beweisen, die sich ansonsten aus Angehörigen der gehobenen Stände zusammensetzten und deren Schützenmeister auch die Aufsicht über die beiden anderen Gesellschaften ausübten. Den drei Vereinigungen wurden jeweils Schießplätze zugewiesen; sie befanden sich in den Gräben der neueren und älteren Stadtumwallungen. Während die Herrenschneperschützen letztlich am noch heute so genannten Schießgraben ihre Heimstatt hatten,

**Pokal als Schützenpreis.** Dresden, Freidruich Kellerthaler, datiert 1662. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseums, Inv.Nr. HG 10050, Leihgabe der Stahlbogen-Schneperschützen-Gesellschaft „Schnepfergraben-Nürnberg“.

übten die Eibenschützen auf der Insel Schütt, später im Lorenzer Graben (im Bereich der heutigen Theatergasse) und die Schneperschützen zunächst im Vestnertorgraben, seit 1531 im Tiergärtnerortgraben, zuletzt und bis heute im so genannten Schnepfergraben am Fuß der großen Burgbastei.

Wohl bis in das 18. Jahrhundert erfüllten die Schnepfer die Funktion als erste Ausbildungsstation der Armbrustschützen, erst danach traten sie als eigenständige Schützengesellschaft auf. Während nach dem Ende der reichsstädtischen Zeit die beiden anderen Verbände aufgelöst wurden, bestanden sie fortwährend bis in das 20. Jahrhundert. Die Tradition der Vereinigung lässt sich gerade für diese Zeit in einem Schützenbuch nachverfolgen, das neben vielem anderen die Namen der Mitglieder festhält. Das repräsentative Buch mit geprägten Ledereinband und Messingschließen, aus dem Besitz der Herrenschützen stammend, war, nachdem diese bereits seit 1798 nicht mehr geschossen hatten, in fremde Hände gelangt, von wo es von einem Mitglied der Schneperschützen anfang des 19. Jahrhunderts wieder zurück erworben und diesen übereignet wurde. Rückwirkend bis in das Jahr 1764 übertrugen die Schnepfer ihre eigenen Verzeichnisse in die zahlreichen Leerseiten der Chronik und führten sie laufend in Anlehnung an den Stil des 17. Jahrhunderts fort.

Neben den Verzeichnissen der verordneten Ratsherren zum Schützenwesen, der Schützenmeister und den Mitgliederlisten finden sich zahlreiche Schilderungen und einige kolorierte Stiche der Wettschießen, die neben den regelmäßigen Schießen in den Gräben, in großem Rahmen aber vor den Toren der Stadt auf der Hallerwiese durchgeführt wurden. Diese Wettbewerbe, zu denen auch Auswärtige eingeladen wurden, waren geradezu gesellschaftliche Ereignisse, die je nach Stand der Geladenen mit großem Pomp gefeiert wurden, aber auch für

die Bevölkerung Gelegenheit zur Belustigung gaben. Die Preise, die den Siegern winkten, waren unterschiedlicher Natur, oft befand sich die noch immer klassische Siegestrophäe, ein Silberpokal, darunter. Die Schneperschützen haben dem Germanischen Nationalmuseum eine ganze Reihe dieser Pokale, die sich noch in ihrem Besitz befinden, als Leihgaben zur Verfügung gestellt.

Der prächtigste unter ihnen ist allerdings keine Nürnberger Arbeit, wurde auch nicht in Nürnberg geschossen, sondern bildete den dritten Preis des "Hauptschießens" unter der Schirmherrschaft des sächsischen Kurfürsten Johann Georg II., das 1662 in Dresden abgehalten worden war. Der Nürnberger Zirkelschmied Gottfried Hautsch hatte diesen von dem Dresdner Goldschmied Friedrich Kellerthaler gefertigten Preis gewonnen und mit nach Nürnberg gebracht.

Die Geschichte der Schützengesellschaft spiegelt sich auch in den anderen, weit jüngeren Pokalen und Schützenketten wider, die, wie die Vogelkette von 1862, teilweise weiter im Gebrauch sind. Die Gesellschaft und ihre Schützenwettbewerbe lebten bis zum Zweiten Weltkrieg fort, nach dessen Ende das Schützenwesen generell verboten wurde. 1953 gründete sich der Verein als Stahlbogen-Schützengesellschaft „Schnepfergraben-Nürnberg“ neu. Erst 1985 wurde allerdings die Tradition der Wettbewerbe im Graben wieder aufgenommen, seit 1994 in einer neu errichteten Schießstätte.

Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung in Hanau, Ingolstadt und Nürnberg 1987. Berlin 1987, Nr. 39.

► RALF SCHÜRER

**Inhalt** III. Quartal 2006

<b>500 Jahre Schneperschützen</b> von Ralf Schürer ..... Seite 1	<b>Neues zum Memminger Bildschnitzer Hans Thoman</b> von Frank Matthias Kammel ..... Seite 8
<b>Der Obermässinger Vorratskasten</b> von Frank Matthias Kammel ..... Seite 3	<b>Zwischen Freiheitstraum und Restauration</b> von Ursula Peters ..... Seite 11
<b>Rembrandt auf Porzellan</b> von Dagmar Hirschfelder und Silvia Glaser ..... Seite 5	<b>Acht wachsbleiche Köpfe</b> von Roland Prügel ..... Seite 15

# Der Obermässinger Vorratskasten

## Ein Zeugnis vergangener Lebenswelten

BLICKPUNKT AUGUST. Im Jahre 1964 übergab Johann Baptist Prinstner dem Germanischen Nationalmuseum ein ungewöhnliches Behältnis aus Kalkstein (Abb. 1). Nach Angabe des Spenders, damals Inhaber des 1980 eingegangenen Privatbrauhauses am Hirschberg bei Beilngries, stammte es aus dem Keller eines Hauses im unweit dem Städtchen Greiding gelegenen Dorf Obermässing im Schwarzachtal. Offensichtlich hatte Prinstner das wahrscheinlich im Zuge von Sanierungsarbeiten ausgesonderte Objekt als erhaltenswert erkannt und daher danach getrachtet, es an einen Ort kompetenter Aufbewahrung zu überführen. Hier wird dieses bisher noch nicht publizierte Stück nun erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.

### Eigenwillige Form

Der Behälter besitzt eine von der leicht ovalen Grundfläche emporwachsende behäbige Form, die an eine Wanne erinnert. Dem zugehörigen flachen, an den Kanten inzwischen teilweise stark beschädigten Deckel fügte man etwa mittig eine eiserne Öse ein, die einen geschmiedeten Zugring hält. Er ermöglicht das zweckmäßige An- und Abheben der Deckplatte.

Dass es sich um eine professionell ausgeführte Steinmetzenarbeit handelt, weisen saubere Anlage der Form und akkurate Bearbeitung der Flächen zweifellos aus. Verwandt sind ihr steinerne Brunnenkästen und Futtertröge, die einst fast auf jedem Bauernhof zu finden waren, inzwischen jedoch selten geworden, gelegentlich aber in der nostalgisch inspirierten Funktion von zierenden Pflanzkübeln überkommen sind. Sicherlich entstand der Behälter vor Ort oder in der unmittelbaren Umgebung des Dorfes. Hersteller dürfte ein in einem der nahegelegenen Kalksteinbrüche tätiger Steinbrecher oder Steinmetz gewesen sein. Daneben ist nicht auszuschließen, dass ein in der Steinbearbeitung versierter Landmann, vielleicht sogar der damalige Hauseigentümer selbst oder einer seiner Knechte, das Stück geschaffen hat. Schließlich liegt Obermässing reizvoll am Abhang einer Bergzunge des fränkischen Jura, wo über Jahrhunderte Baumaterial für Städte und Dörfer im Altmühltal und angrenzende, ehemals zum Hochstift Eichstätt gehörige Territorien gewonnen wurde. Allein die Bezeichnung „Bauernbrüche“ verweist schon darauf, dass Abbau und Verarbeitung des Gesteins von den ansässigen Bauern der Gegend selbst vorgenommen worden sind.



Vorratskasten aus Obermässing, Südliches Mittelfranken, 18./19. Jahrhundert, Fränkischer Jurakalkstein, H. ca. 35 cm HG 12922.

Da vom Einlieferer keine exakte Angabe zum Anwesen, aus dem das Objekt stammt, gemacht wurde und dies heute nicht mehr eruiert werden kann, fehlt ein wesentlicher Anhaltspunkt zur Datierung des Behälters. Form des Stückes und Spuren der Bearbeitungstechnik sind für eine exakte Bestimmung ebenso wenig aussagekräftig wie der geschmiedete Zugring. Am ehesten kommen jedoch 18. und 19. Jahrhundert für die Herstellung des rustikalen Gegenstandes in Betracht. Klarer stellt sich dagegen auf jeden Fall die Funktion des Behältnisses dar. Es handelt sich nämlich um ein Vorratsgefäß, salopp gesagt, um einen „steinernen Kühlschrank“.

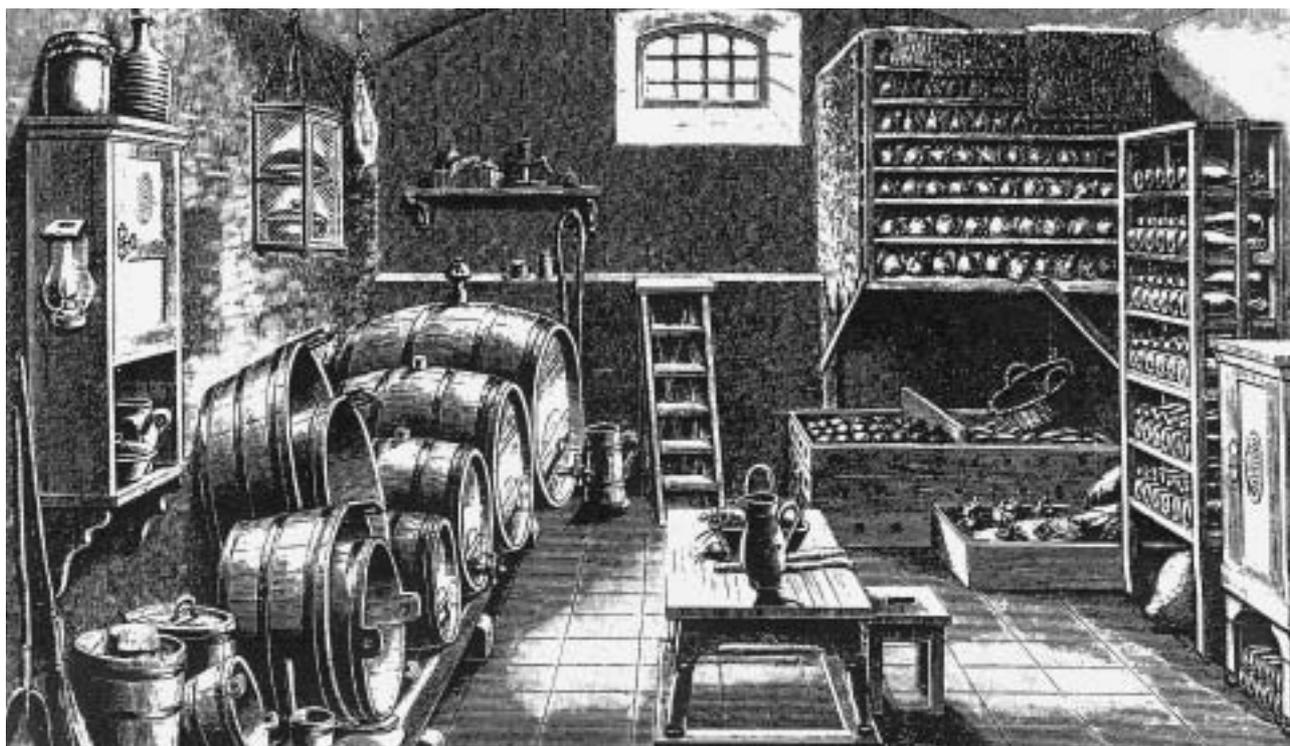
### Kühle Lagerung

Bevor der Kühlschrank in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Einzug in fast jeden deutschen Haushalt hielt, gehörte der Keller oft zum wichtigsten Ort der Lagerung kurzfristig verderblicher Lebensmittel; insbesondere in der warmen Jahreszeit. Die Berg- und Felsenkeller der Brauereien, in denen die Temperatur je nach Tiefe und Gesteinsart über das gesamte Jahr meist zwischen 4 und 12 Grad Celsius beträgt, künden, selbst wenn sie inzwischen längst nicht mehr im ursprünglichen Sinne genutzt werden, noch heute davon. Im Dunkel oder im Dämmerlicht stehende Keller von Häusern in Stadt und Land hatten bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts üblicherweise die Funktion der Vorrathaltung zu erfüllen. In anstehenden Stein gehauene Gewölbe kamen ihr in besonderer Weise entgegen. Im Winter auf Seen geerntetes Eis wurde seit dem 17. Jahrhundert vornehmlich zur Kühlung herrschaftlicher Lagerräume genutzt.

Vor allem im Zusammenhang mit dem Wachstum der Städte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da Eiskühlung im großen Maßstab vorrangig nur für städtische Lagerhallen, Brauereien und Schlachthöfe eingesetzt wurde, hatte man eigens für die hygienische Aufbewahrung von Lebens- und Genussmitteln im privaten Kellergewölbe eine Reihe tauglicher Behältnisse und Depots entwickelt. Neben den lange vorher schon benutzten Sandkisten, Bottichen und Fässern, mit denen Keller „möbliert“ waren, kamen nun in Serie gefertigte Schränke mit „Luftsieben“ und an den Decken aufgehängte Drahtboxen hinzu, welche die Luftzirkulation erlaubten und das Einlagerungsgut gleichzeitig dem Zugriff unliebsamer Nagetiere wie häuslicher „Naschkatzen“ entzog (Abb. 2).

In diesem Sinne diente lange Zeit auch der steinerne, individuell hergestellte Vorratskasten aus einem Obermässinger Keller. Neben der niedrigen Temperatur des Raumes half das Material des Behälters auf Grund seiner Wärmeleitfähigkeit und der damit verbundenen kühlenden Wirkung die gehorteten Lebensmittel oder Speisen länger genießbar zu halten. Außerdem verhinderte der schwere Deckel, dass Tiere an die Vorräte gelangen konnten. Insofern ist dieses eigenwillige Stück Steinhauerarbeit ein beredtes Zeugnis der über Jahrhunderte von unseren Vorfahren geübten, inzwischen kaum noch getätigten natürlichen Lagerungsmethoden. Es dokumentiert die häusliche Vorratswirtschaft vor der Einführung der künstlichen Kühlung, aber auch die einstige Natursteinnutzung im ländlichen Raum auf eigentümliche wie beispielhafte Weise.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL



Ansicht eines musterergütligen Vorratskellers, Holzstich von Albert Krull, 1898.

# Rembrandt auf Porzellan

## Zu zwei Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums

BLICKPUNKT SEPTEMBER.

### Der Mythos „Rembrandt“

Vor kurzem konnte die Design-Abteilung des Germanischen Nationalmuseums zwei 1970 entstandene Teller aus Porzellan erwerben, für deren Bildmotive zwei Gemälde Rembrandts (1606-1669) als Vorbild dienten: die so genannte „Nachtwache“ (Amsterdam, Rijksmuseum) und der „Mann mit dem Goldhelm“ (Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie). Zumindest glaubte man Anfang der siebziger Jahre noch, dass es sich in beiden Fällen um eigenhändige Werke des Holländers handele. Unbestritten ist, dass Rembrandt 1642 die „Nachtwache“ malte, die einen der Teller (Des 1287) ziert. Der „Mann mit dem Goldhelm“ auf dem zweiten Teller (Des 1288) kann heute jedoch nicht mehr als eigenhändiges Werk des Meisters gelten. Als dieses Gemälde Mitte der achtziger Jahre technisch untersucht und restauriert wurde, stellte sich heraus, dass es von einem anonymen Werkstattmitarbeiter Rembrandts stammt. Die Untersuchung des Bildes und seine Abschreibung sorgten weltweit für Aufsehen. Eine breite Öffentlichkeit verfolgte die Nachrichten über den „Mann mit dem Goldhelm“, der trotz seiner Entmythologisierung nach wie vor zu den Publikumsmagneten der Berliner Gemäldegalerie zählt.

Dass die Faszination, die von Person und Werken Rembrandts ausgeht, bis heute ungebrochen ist, wird gerade in diesem Jahr besonders deutlich: Anlässlich seines 400. Geburtstags sind dem Meister 2006 neben unzähligen „Events“ weltweit mehr als 80 größere Ausstellungen gewidmet. Die „Nachtwache“ und der „Mann mit dem Goldhelm“ gelten als Inbegriff der Kunst des berühmten Meisters. Sie gehören zu den am häufigsten reproduzierten Gemälden, die mit dem Namen Rembrandt verbunden werden. Bereits zu Lebzeiten des Malers wurden seine Bilder von Nachfolgern kopiert und imitiert. Seither dienten sie als Vorlagen für unzählige Wiederholungen und Varianten in den unterschiedlichsten Medien und Materialien von Malerei und Graphik über kunsthandwerkliche Objekte bis hin zu Kleidungsstücken.

### Die „Nachtwache“

Das berühmteste Gemälde Rembrandts, um das sich zugleich die meisten Legenden ranken, ist die „Nachtwache“. Schon der Name entspricht nicht dem ursprünglichen Titel des Gemäldes. Er entstand Ende des 18. Jahrhunderts, als die nachgedunkelten Firnissschichten den Eindruck erweckten, das Bild zeige eine Nachtszene. In Wahrheit handelt es sich um das Gruppenporträt einer Amsterdamer Bürgerwehrkompanie. In Amsterdam gab es im 17. Jahrhundert insgesamt drei Bürger-

wehrverbände, die so genannten Schützengilden, zu deren wichtigsten Aufgaben der Schutz der Stadt gehörte. Zwischen 1638 und 1645 bestellte die Gilde der Büchenschützen sieben monumentale Gruppenbildnisse für die Ausschmückung ihres neu erbauten Fest- und Versammlungssaales. Einen dieser Aufträge erhielt Rembrandt, der auf seiner „Nachtwache“ achtzehn Mitglieder der Gilde porträtierte. Zentral im Bildvordergrund ist Kapitän Frans Banning Cock dargestellt, der seinem Leutnant Willem van Ruytenburgh den Befehl zum Abmarsch der Kompanie erteilt. Der Maler wählte eine szenische Darstellung, in der die Porträtierten durch die gemeinsame Handlung aufeinander bezogen sind. Auch die Embleme der Gilde – das Gewehr und die Klaue – integrierte Rembrandt in den Handlungsablauf: Die im Vordergrund dargestellten Personen sind mit verschiedenen Gewehrübungen beschäftigt, und im Hintergrund ist ein kleines Mädchen zu sehen, das ein Huhn mit deutlich sichtbaren Klauen am Gürtel trägt.

Nach Vollendung der „Nachtwache“ übernahm Rembrandt lange Zeit keine größeren Aufträge. Dies führte Ende des 19. Jahrhunderts zur Entstehung der Legende, das Bild sei von den Auftraggebern zurückgewiesen und die Leistung Rembrandts verkannt worden. Tatsächlich wurde die „Nachtwache“ jedoch seit ihrer Fertigstellung als herausragendes Kunstwerk gepriesen. Rembrandts geringe Gemäldeproduktion in den 1640er Jahren ist mit der zeitgenössischen Beurteilung des Bildes nicht in Verbindung zu bringen, sondern dürfte auf andere Faktoren zurückzuführen sein, etwa auf eine künstlerische Krise, in die der Maler nach dem Tod seiner Frau Saskia im Jahr 1642 geriet.

### Der „Mann mit dem Goldhelm“

Auch die Rezeption des „Mannes mit dem Goldhelm“ ist nicht frei von Mythenbildung, die mit dem im 19. Jahrhundert verstärkt aufkommenden Geniekult um Rembrandt zusammenhängt. Das Gemälde gehört zur großen Gruppe der Charakterköpfe, den so genannten Tronien, die Rembrandt, seine Schüler und Nachfolger in großer Zahl für den freien Markt schufen. Tronien sind nicht als Porträts zu verstehen, sondern zeigen bestimmte, von den Zeitgenossen als besonders interessant bewertete Figurentypen wie z. B. Geise, Orientalen oder Krieger. Die Identität des jeweils dargestellten Modells spielte für die Bildaussage solcher Werke keine Rolle. Dennoch versuchte man im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Dargestellten auf Rembrandts Einfigurenbildern zu identifizieren. Besonders beliebt war ihre heute meist nicht mehr haltbare Deutung als Familienangehörige des Künstlers. Man glaubte, die Bilder könnten unmittelbaren Einblick in das persönliche Verhältnis Rembrandts zu seinen Eltern, Ge-

schwistern und Frauen geben. Auch der „Mann mit dem Goldhelm“ wurde in dieser Weise interpretiert. So hielt 1891 bereits Wilhelm Bode den Dargestellten für Rembrandts Bruder Adriaen. Doch ist diese Annahme weder urkundlich noch durch Bildzeugnisse zu belegen. Auch begegnet das dargestellte Modell noch lange nach dem Tod Adriaens (1652) auf Werken des Rembrandtkreises. Wahrscheinlich handelt es sich um ein professionelles Modell, das neben Rembrandt auch seinen Werkstattmitarbeitern und anderen Amsterdamer Malern als Vorbild diente.

Der Dargestellte trägt einen Helm des späten 16. Jahrhunderts, den die Zeitgenossen zweifellos als historisierend wahrnahmen. In der jüngeren Forschung wird das Bild wiederholt als Allegorie des Kriegsgottes „Mars“ gedeutet. Hierfür lassen sich jedoch keine schlüssigen Beweise anführen. Wahrscheinlicher ist, dass der Dargestellte als hochrangiger Krieger der Vergangenheit verstanden wurde, dessen Identität für den Betrachter frei assoziierbar war. Die zeitgenössische Wertschätzung des Bildes war sicher nicht in erster Linie von sei-

ner inhaltlichen Konnotation abhängig. Entscheidender dürfte die Bewunderung der Brillanz gewesen sein, mit der der Maler den glänzenden Goldhelm, aber auch den melancholischen Gesichtsausdruck des Mannes wiedergab.

#### Die Porzellanfabrik Seltmann, Weiden (Oberpfalz)

Dass die beiden berühmten, mit Rembrandt verbundenen Gemälde seit dem 19. Jahrhundert auch Eingang in das Kunsthandwerk fanden, belegen einmal mehr die beiden neu erworbenen Teller. Sie stammen aus der Porzellanfabrik Seltmann in Weiden (Oberpfalz). Dieses Unternehmen ist als eines der wenigen seiner Art bis heute in Familienbesitz. Es geht zurück auf Christian Friedrich Seltmann (1824–1901), einen aus Breitenbrunn (Sachsen) stammenden Kunstwiesenbauer, der 1854/55 in das dem Porzellanstandort Arzberg (Oberfranken) unweit entfernte Schlottenhof kam und dort einen kleinen Porzellanmalereibetrieb aufbaute. Einer seiner sechs Söhne, Christian Wilhelm (1870–1921), schied aus dem lange Zeit als



Teller mit dem Motiv „Die Nachtwache“  
Weiden, Porzellanfabrik Seltmann, 1970  
Porzellan, Aufglasurmalerei  
Dm. 26,8 cm, Inv. Des 1287

größeres Familienunternehmen geführten Betrieb aus und gründete 1910 in Weiden (Oberpfalz) einen eigenen Porzellanbetrieb. Nach nur wenigen Jahren konnte die Firma bereits enorme Erfolge vorweisen. Die Betriebsanlagen wurden im Laufe der Jahre sukzessive erweitert. 1920 gründete Seltmann in Nürnberg eine lithographische Kunstanstalt, 1921 in Berlin-Köpenick die Glasfabrik Marienhütte GmbH. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das florierende Unternehmen zwar immer wieder auf Belastungsproben gestellt. Es erholte sich jedoch stets und expandierte allmählich zu einem der bedeutendsten Porzellanbetriebe in der Oberpfalz. Garant hierfür ist die Qualität der Erzeugnisse, die hervorragende Porzellanmasse und ihre Veredelung. Diese zeigt sich auch an den beiden Neuerwerbungen, die in die Sparte der Seltmannschen Kunstporzellane gehören. Die mit einem breiten Goldrand eingefassten Szenen erstrecken sich über die gesamte Tellerfläche

(Dm. 26,8 cm). Das Druckverfahren, mit dem das Motiv auf die Porzellanmasse aufgebracht ist, bringt das Spezifische der Malerei gut zur Geltung. Auch wenn die kunsthistorische Forschung den „Mann mit dem Goldhelm“ aus Rembrandts eigenhändigem Oeuvre gestrichen hat, zählt das Gemälde ebenso wie die „Nachtwache“ nicht nur für die Porzellanindustrie zu den wichtigsten Bildmotiven im Bereich der „Reproduktionen alter Meister“. Gerade für die seit einigen Jahren bestehende Niederlassung der Firma Seltmann in Chicago sind Kunstporzellane dieser Art von großer wirtschaftlicher Bedeutung. Ihre Käufer finden in ihnen Kunst und Kultur des „Alten Europa“ auf ideale Weise verbunden.

► DAGMAR HIRSCHFELDER

► SILVIA GLASER



Teller mit dem Motiv „Der Mann mit dem Goldhelm“  
Weiden, Porzellanfabrik Seltmann, 1970  
Porzellan, Aufglasurmalerei  
Dm. 26,8 cm, Inv. Des 1288

# Neues zum Memminger Bildschnitzer Hans Thoman

## Die Rekonstruktion eines Meisterwerks

Am 27. Oktober 2004 wurden im Germanischen Nationalmuseum zwei Holzbildwerke zur Begutachtung vorgestellt. Die Eigentümer wollten wissen, ob es sich um Arbeiten von Veit Stoß handeln könnte. Doch schon auf den ersten Blick war dieser Vermutung zu widersprechen. Eindeutig konnten die beiden Stücke mit einem der großartigsten oberschwäbischen Bildschnitzer an der Wende vom Spätmittelalter zur Renaissance, dem zwischen 1502 und 1525 nachweisbaren Hans Thoman, verbunden werden.

Eines der bedeutendsten Werke des Künstlers, das nur in Fragmenten erhaltene Retabel, das einst den Hochaltar der ehemaligen Benediktinerabteikirche in Ottobeuren zierte, hatte 1937 zur Bezeichnung des anonymen Bildschnitzers mit dem Notnamen „Meister von Ottobeuren“ geführt. Wiewohl Gertrud Otto schon 1965 wahrscheinlich machen konnte, dass es sich dabei um den weitgehend in Memmingen ansässigen Hans Thoman handeln muss, wird der Notname auf Grund von Aussagekraft und Einprägsamkeit noch heute gern in der Fachliteratur verwendet. Alfred Schädler versuchte 1964 aus



Büste Gottvaters, Privatbesitz.



Büste Christi, Privatbesitz.

sämtlichen damals bekannten Werken des Meisters ein Bild von der Persönlichkeit und ihrem Schaffen zu formen. Diese vor gut vier Jahrzehnten getroffenen Ergebnisse sind bis heute, abgesehen von einigen Ergänzungen, im wesentlichen gültiger Forschungsstand. Die beiden jüngst entdeckten Skulpturen erweitern ihn nun um einen wichtigen Punkt.

### Entdeckung

Die zwei hier erstmals publizierten, mit einer Farbfassung aus dem 19. Jahrhundert versehenen Lindenholzbildwerke, sind Darstellungen Gottvaters und Christi in Büstenform (Abb. 1/2). Beide Gestalten wachsen aus gekräuselten Wolkensäumen hervor, tragen wallende goldene Kleider, deren Draperien die für den Meister typischen Parallelstrukturen eleganter, geschmeidig geschwungener Faltenstege aufweisen. Die Häu-



Hll. Martin und Barbara, Germanisches Nationalmuseum.

ter sind mit aufwendig verzierten Bügelkronen geschmückt. Gottvater segnet mit der Rechten; in der Linken trug er vermutlich ein Zepter. Gottsohn hält die Sphaira, das Zeichen uneingeschränkter Herrschaft, vor seine Brust. Mit der Rechten rafft er sein Gewand.

Besondere Beachtung gebührt den Gesichtern, Physiognomien von brillanter Eleganz und ausgewählter Schönlinigkeit. In Antlitztektonik und Schilderung stofflicher Konsistenz von Haut und darunter liegendem Knochengerüst ist der Generationsunterschied meisterhaft getroffen. Darüber hinaus wird er von gelocktem Haupthaar und kurzem Kinnbart wie silbriger Haarpracht samt rauschendem Vollbart prägnant charakterisiert. Der künstlerische Rang des Bildschnitzers, dies belegen auch die neu aufgefundenen Stücke, ist also nicht zuletzt von seiner Fähigkeit der physiognomischen Charakterisierung gekennzeichnet, seine Handschrift von dekorativer Linienrhythmik, die die Körperlichkeit teilweise in den Hintergrund treten lässt, aber auch von Detailreichtum und Präzision in der Gestaltung kostbarer Kleidung samt Accessoires und seltenem Schmuck bestimmt.

### Zusammenhang

Wendungen der Häupter, Ausrichtung der Oberkörper und Gestik der beiden Büsten lassen zweifellos auf ihre Herkunft aus einer Marienkrönungsszenerie schließen. Genauso offen-

sichtlich und unbestreitbar ist ihre stilistische Nähe zu den beiden Bildgruppen des Künstlers, die das Germanische Nationalmuseum besitzt und die derzeit in der Ausstellung „Faszination Meisterwerk“ gezeigt werden. Sie bilden je ein Heiligenpaar in spiegelbildlicher Anordnung ab: Hinter der mit dem hostienüberhöhten Kelch ausgestatteten Barbara reicht Martin als Bischof einem sich mit einer Krücke fortbewegenden Bettler in zerlumpter Kleidung und deutlichen Anzeichen von Aussatz ein Almosen in Form einer Münze (Abb. 3). Margareta hält ein kleines, fein gestaltetes Handkreuz vor der Brust, das sie im Kerker dem Teufel entgegenstreckte. Mit Schild und Lanze hat sich Georg mächtig hinter ihr aufgebaut (Abb. 4). Die Provenienz der beiden um 1520/25 datierten Figurenpaare aus je einer knienden und einer dahinter stehenden Gestalt wurde von Flügeln oder aber aus dem Schrein eines Retabels vermutet. Dort müssen sie auf eine bislang nicht ermittelte zentrale Figur oder Gruppe ausgerichtet gewesen sein. Die Komposition ist bemerkenswert, da sie üblicherweise für die Empfehlung von Stiftern durch ihre himmlischen Patrone an Christus oder Maria gewählt worden ist, nicht aber für gleichwertige heilige Gestalten. Sie wird also von Stifterbildern inspiriert worden sein. Augenscheinlich haben die stehenden Figuren den Blick des Betrachters aufzufangen, während die Knienden den Schauenden auf die heute fehlende zentrale, auf Grund des Aufblickens der heiligen Jungfrauen erhöht anzunehmende Darstellung weiterverweisen sollten. Bemerkenswerte handschriftliche Nähe und Entsprechung der



Hll. Georg und Margareta, Germanisches Nationalmuseum.



Rekonstruktion eines Marienkrönungsaltars.

Größenverhältnisse legen nahe, dass die vier Fragmente, Heiligenpaare (H. 172 bzw. 178 cm) und Büsten (H. ca. 85 cm), zu einem großen Ganzen gehörten. Sie sind als Teile eines Retabels anzusehen, dessen Thema die Marienkrönung war. Ein gleichartiges Ensemble rekonstruierte Eva Zimmermann 1979 aus Skulpturen, die heute in Museen zu Rottweil und Karlsruhe sowie in Privatbesitz aufbewahrt werden. Ursprünglich bildeten diese Stücke den figürlichen Bestand eines Altaraufsatzes, den Thoman 1515/16 für die St.-Pankratius-Kirche in Wangen bei Konstanz geschaffen hat.

### Rekonstruktion

Unter Berücksichtigung dieser Rekonstruktion lässt die Entdeckung der beiden oben erörterten Büsten weitreichende Schlüsse für Thomans Werke im Germanischen Nationalmuseum zu. In kompositorischer Entsprechung waren die beiden Nürnberger Heiligengruppen also in einem Schrein positioniert und auf eine im Auffahren bzw. Schweben geschilderte Marienfigur bezogen (Abb. 5). Unter Maria befand sich möglicherweise eine bedeutungsperspektivisch kleinere, um das leere Grab gescharte Apostelgruppe, von deren Gestalt ein im Klostermuseum von Otto beuren erhaltenes Fragment einen Eindruck vermittelt. Das Haupt der Krönungsmaria flankierten die Büsten Gottvaters und Christi. Über der Muttergottes könnte eine Taube, Symbol der dritten Person des dreifaltigen Gottes, angebracht gewesen sein.

Länger schon wird die enge stilistische Verwandtschaft zwischen den Nürnberger Stücken und zwei Himmelfahrtsmarien des Meisters von Otto beuren konstatiert: der etwa 190 cm hohen Figur in der Pfarrkirche zu Oberliezheim bei Dillenburg (Abb. 6) bzw. jener aus Sontheim bei Memmingen (H. 183 cm), die heute in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen

zu Berlin aufbewahrt wird. Nun kann dieser Zusammenhang sogar noch enger gefasst werden. Qualitativ steht die Skulptur in Oberliezheim noch über der aus Sontheim stammenden und kommt damit dem künstlerischen Niveau unserer Hochreliefs und der beiden neu entdeckten Büsten gleich. Mit hoher Wahrscheinlichkeit gehören die fünf Skulpturen also in einen funktionalen Kontext. Sie waren Teile eines monumentalen Ensembles, das um 1520/25 entstand.

Wenngleich wir momentan noch nichts über den ursprünglichen Aufstellungsort dieses Altaraufsatzes wissen, ist seine gedankliche Rekonstruktion ein für die Funktionsbestimmung der Nürnberger Stücke wie für die Betrachtung des Thomanschen Œuvres wesentlicher Erkenntnisgewinn. Die Berliner Gottesmutter gibt uns darüber hinaus Kunde davon, dass in der Werkstatt des Meisters neben dem Wangener und dem neu in den Blick gerückten Flügelaltar ein weiteres Retabel entstanden sein muss, das die Himmelfahrt Mariens in dieser dynamischen Kompositionsform thematisierte.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Über die im Katalog „Faszination Meisterwerk“ zu den beiden Reliefgruppen zitierte Literatur hinaus ist hinzuweisen auf: Eva Zimmermann: Zur Rekonstruktion des Wangener Altares von Hans Thoman. In: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 16, 1979, S. 47–64; Willi Stähle: Schwäbische Bildschnitzkunst der Sammlung Dursch Rottweil, Bd. 2, 1986, S. 153–167.



Himmelfahrende Gottesmutter, Pfarrkirche St. Leonhard in Oberliezheim.

# Zwischen Freiheitstraum und Restauration

## Friedrich Prellers Wartburg-Darstellungen

Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein von Friedrich Preller geschaffenes Gemälde der geschichts- und mythenreichen Wartburg bei Eisenach, einer der berühmtesten deutschen Burgen. Hier hatte einst die fromme Landgräfin Elisabeth gewohnt, deren mildtätiges Leben in die Legenden der Heiligen einging. 1206/7 soll sie Schauplatz des sagenhaften Sängerkrieges gewesen sein, von Richard Wagner romantisch zelebriert in seiner 1845 in Dresden uraufgeführten Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“, die sein meistgespieltes Werk wurde. 1521 bis 1522 diente sie Martin Luther als Zuflucht, der hier das Neue Testament aus dem griechischen Urtext ins Deutsche übersetzte und damit die Grundlage zur Vereinheitlichung der deutschen Sprache schuf.

Die patriotische Romantik, die während der napoleonischen Besatzung entflammte und das Mittelalter als Gedankenmodell einer geeinten und starken deutschen Nation beschwor, erkor die Burg ähnlich wie den Kölner Dom oder das mittel-

terliche Nürnberg zu einem vaterländischen Symbol. Am 18. Oktober 1817 feierte die Jenaer Burschenschaft ihr berühmtes „Wartburgfest“, mit dem sie des Beginns der lutherischen Reformation im Jahr 1517 sowie des Sieges über Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig auf den Tag vier Jahre zuvor gedachte. Es war eine Demonstration gegen das Wiedererstarken der Throne nach dem Wiener Kongress, der den deutschen Partikularismus zementiert hatte. Hunderte Studenten aus allen Teilen Deutschlands erschienen auf der Burgruine und sprachen sich für die Errichtung eines einheitlichen deutschen Nationalstaats aus. Der „altdeutsche Rock“, den viele von ihnen als Ausdruck ihrer Gesinnung trugen, wurde von der Obrigkeit verboten. In liberalen Kreisen verkörperte die Burg durch das Fest jedoch noch lange den Wunsch nach einem Deutschland, das über die vieldeutige Definition der „deutschen KulturNation“ hinaus politisch real durch eine egalitäre Bürgerrechte zusichernde Verfassung geeint sein sollte. Goethe hatte 1815 angesichts der nationalromantischen „Liebe



Friedrich Preller d. Ä. (Eisenach 1804–1878 Weimar). Die Wartburg bei Eisenach, 1845. Öl auf Leinwand, 46 x 63 cm, Inv. Nr. Gm 2210. Erworben 1999.

und Leidenschaft zu den Resten der alten deutschen Kunst“ den Gedanken geäußert, die Wartburg als Mittelaltermuseum zu nutzen. In der zweiten Jahrhunderthälfte sollte sie tatsächlich zu einem nationalen Kulturzentrum ausgebaut werden, allerdings unter anderen politischen Vorzeichen, als von patriotisch-liberalen Kräften erträumt, denn im Zuge der Restauration wurde sie zu einem Werbeträger dynastischer Interessen. Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (ab 1853 Großherzog) nutzte ihren modernen nationalen Symbolwert zur Förderung des Landespatriotismus, was sich durchaus mit der staatenübergreifenden Idee der deutschen Kulturnation verbinden ließ, da diese am Alten Reich orientiert war. Die mitunter als „deutscheste aller deutschen Burgen“ bezeichnete Wartburg war für ihn ein Denkmal seines Hauses, dem nationale Bedeutung zukam. Seit 1838 beschäftigte ihn der Plan, die zerfallene Burg seiner Ahnen wieder aufzubauen und zu einem „Nationaldenkmal“ zu gestalten. 1853 bot er sie zusammen mit dem am Fuß des Burgbergs gelegenen St.-Georgen-Kloster dem im Jahr zuvor gegründeten Germanischen Nationalmuseum als Standort für

dessen Sammlungen an. Auch andere Fürsten hatten die Idee, sich mit dem Museum als Träger einer nationalen Kultur zu profilieren.

Friedrich Preller schuf sehr viele Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde mit dem Wartburgmotiv. Er hatte sich nach seinem Studium 1831 in Weimar niedergelassen, wo ihm das Fürstenhaus jährliche Aufträge zusicherte und er 1834 die Leitung der Freien Zeichenschule übernahm. Sie war 1776 vom Weimarer Herzog Carl August auf Initiative des Verlegers Friedrich Justin Bertuch gegründet worden, diente der Ausbildung kunsthandwerklicher Fertigkeiten der Bevölkerung sowie der Entdeckung und Förderung zukünftiger Künstler. Preller, der Sohn eines Weimarer Zuckerbäckers, hatte selbst als Zehnjähriger seine Ausbildung an dieser Bildungseinrichtung begonnen, deren Betreuung Johann Wolfgang von Goethe in seiner Funktion als Geheimer Rat am Weimarer Hof inne hatte.

#### Ruinenidylle mit Eiche

Preller besuchte seit den dreißiger Jahren von Weimar aus beinahe jährlich die zu seinen Lieblingsorten zählende Wartburg. Er befreundete sich mit Bernhard von Arnswald, der seit 1841 als „Wartburgkommandant“ fungierte, ein Verwaltungsamt, das für die zunehmend von hochgestellten Personen besuchte und für Festveranstaltungen genutzte Burg damals neu eingeführt worden war. Andenken an sie waren gefragt und Arnswald regte den Künstler 1842 an, eine Radierung der Burgansicht von ihrer malerischen Südseite zu schaffen. Preller vereinte in dem Blatt zwei vaterländische Motive, indem er dem geschichtsträchtigen Gemäuer gegenüber im Vordergrund eine Eiche darstellte; seit Caspar David Friedrichs patriotischen Kompositionen, die Preller vertraut waren, gehörte sie als „vaterländisches“ Gewächs zum Bildvokabular romantischer Landschaftsmaler. In ihrer Nähe ist eine kleine Touristengruppe zu sehen, die zwecks bequemer Gestaltung ihrer Wanderung durch die hügelige Landschaft mit Eseln unterwegs ist und gerade Rast macht, um den Anblick des knorrigen Eichenbaums und der Burg zu genießen, die Preller realistisch in ihrem damaligen rumpfartigen Bauzustand wiedergegeben hat.

Diese Ansicht der Burg fand offensichtlich viele Liebhaber, denn der Künstler stellte sie häufiger dar, variiert durch Baum- und Figurenstaffage. In dem 1845 entstandenen Nürnberger Gemälde hat Preller die Landschaft am Fuß des Burgbergs mit einem Schäfer belebt. Zum friedlichen Anblick seiner zwischen üppigem Baumwerk und moosüberwucherten Felsbrocken grasenden Tiere tragen zwei Bauernkinder bei, die eine Kiepe abgestellt haben und auf den Schäfer und seinen struppigen



Friedrich Preller d. Ä. (Eisenach 1804–1878 Weimar). Die Wartburg im 14. Jahrhundert. Radierung, 39,5 x 30,5 cm (Blatt), Inv. Nr. K 6119, Kapsel 279. Alter Bestand.

Hütehund blicken. Über die von goldenem Sonnenschein erfüllte Szene wölben sich Zweige einer alten Eiche wie ein beschützendes Dach. Auch der Bildvordergrund wird durch das Eichenmotiv akzentuiert. Die in den Himmel ragenden Bäume leiten den Blick zur Burgruine und setzen ihre ferne Höhe stimmungsvoll in Szene.

### Ideale Landschaft

Preller verbindet unmittelbares Erleben der Landschaft und genaues Studium ihrer Details mit einer durch Motivauswahl und Komposition bewirkten gedanklichen Überhöhung ihres Gesamteindrucks. Er hatte sich nach seinen Weimarer Anfängen in den frühen 1820er Jahren in Dresden weitergeschult, in der Gemäldegalerie den Realismus der Niederländer studiert und mit einem Empfehlungsschreiben Goethes den Romantiker Carl Gustav Carus besucht. Goethe, der seine künstlerische Entwicklung förderte, setzte sich dafür ein, dass der Weimarer Großherzog ihm 1826 ein Stipendium für einen fünfjährigen Italienaufenthalt gewährte. In Rom kam Preller mit Joseph Anton Koch in Kontakt, dem Haupt der deutsch-römischen Klassizisten, die um 1800, beflügelt vom Humanismus

der Aufklärung und den universalen Idealen der Französischen Revolution, eine „Künstlerrepublik“ initiiert und in der Malerei den Typus der heroischen Landschaft entwickelt hatten. „Der Besuch bei Koch ist entscheidend für mein ganzes Künstlerleben geworden“, so Preller, der wie z. B. auch Ludwig Richter zu den Künstlern gehört, in deren Werken Klassizismus und Romantik ein Nachspiel haben, womit sie sich von der seit etwa 1840 im offiziellen Kunstbereich dominierenden Historien- und Genremalerei abheben. Koch hatte mit seinen idealen Landschaften die Vision eines fernen Arkadien zitiert, den Schauplatz jenes sagenhaften „Goldenen Zeitalters“, das antike Autoren als den Urzustand der Menschheit schildern. Dort herrschte natürlicher Überfluss und ebenso waltete natürliche Gerechtigkeit. Das Leben der Menschen, die noch keine Könige kannten, verkörperte die unversehrte Harmonie des Ursprungs, die Klassizisten wie Koch im ausgewogenen Gefüge ihrer Kompositionen reflektierten. Häufig betonten ländliche Szenen das Friedvolle ihrer mythischen Landschaften, das die „stille Größe“ unangefochtenen und selbstverständlichen Daseins zum Ausdruck bringen will.

Preller, im Umfeld Goethes vom Geist der Weimarer Klassik geprägt, hat die Kompositions-idee der idealen Landschaft



Friedrich Preller d. Ä. (Eisenach 1804–1878 Weimar). Die Wartburg von der Südseite, 1842. Radierung, 20, 5 x 25, 2 cm (Platte). Wartburg-Stiftung, Eisenach.

1845 für die Inszenierung der Wartburgruine verwendet und so das vaterländische Motiv humanistisch überhöht, womit er den gebildeten Bürger ansprach, dem das Motiv der Ruine durch den Klassizismus als Motiv des Übergangs vertraut war. In Prellers Übertragung der Vision des fernen „Goldenen Zeitalters“ auf ein Motiv des Mittelalters spiegelt sich ein bürgerlich-romantischer Traum vom deutschen Vaterland, ähnlich wie bei Ludwig Richter, der ebenfalls in den 1820er Jahren in Italien durch Kochs Landschaftsideal zu Grundlagen seines Stils gefunden hatte und in seinem Tagebuch notierte: „Mit kurzen Worten ist mein Gedanke der: deutsche Natur zu einem Ideal, zu edler Größe zu erheben, damit sie (...) zum Epischen sich erhebt.“

### Die wiederhergestellte Burg

Prellers erste Wartburg-Darstellungen entstanden im Rahmen eines Auftrages des Weimarer Fürstenhauses. Die Großherzo-

gin Maria Pawlowna hatte für den Consielsaal im Residenzschloss einen Bilderzyklus mit heimatlich-patriotischen Motiven bestellt. Preller, der sich den Auftrag mit dem Weimarer Maler Adolph Kaiser teilte, schuf von 1835 bis etwa 1850 sechs Landschaften mit historischer Staffage, darunter das 1836 vollendete Gemälde: „Die Wartburg. Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange, welcher sein jüngstes Kind mit der Amme nach Reinhardsbrunn begleitet, im Kampf mit den ihn bedrängenden Eisenachern“. Er verband die Burg mit einer Sage aus der thüringischen Geschichte und gestaltete ihre Ansicht wie in dem 1835 vermutlich als Vorarbeit entstandenen Aquarell „Ritterkampf am Fuße der Wartburg“ spannungsvoll durch zahlreiche geharnischte Ritter zu Pferd. Das Rittermotiv findet man auch in Prellers Radierung „Die Wartburg im 14. Jahrhundert“, von der die Graphiksammlung des Museums ein Exemplar besitzt; sie ist die Umsetzung eines Gemäldes, das vom Weimarer Fürstenhaus erworben wurde, und wie dieses 1836 entstanden. In den Wartburg-

Darstellungen mit historischer Staffage hat Preller den mittelalterlichen Anblick der Burg mit Zinnen und Türmen zu rekonstruieren versucht. In solchen Historienbildern wird der Fürstensitz, geschützt von wehrhaften Rittern, in einem ursprünglich-unversehrten Zustand präsentiert, was den politischen Anspruch seit der Restauration wiedergibt.

Prellers Vision der mittelalterlichen Wartburg trug zu dem Bild bei, das sich Zeitgenossen des späteren 19. Jahrhunderts von der berühmten deutschen Burg machten. Die Leipziger Illustrierte Zeitung veröffentlichte im April 1853 einen Bericht über die Leipziger Erstaufführung von Richard Wagners Tannhäuser-Oper am 31. Januar des Jahres und zeigte in einer Textillustration das Bühnenbild mit der Wartburg im Hintergrund. Sie ist eine getreue Wiedergabe von Prellers Vision der „Wartburg im 14. Jahrhundert“, die durch die Radierung offensichtlich weite Verbreitung gefunden und so den Leipziger Bühnenbildner inspiriert hatte.

Der Künstler engagierte sich auch für die konkreten Restaurierungs- und Umbauplanungen der Burg, die von seinem Freund Arnswald betreut wurden. Preller brachte Gutachten und Rekonstruktionsvorschläge ein und als in den 1850er Jahren die großen Baumaßnahmen begannen, wurde auf seinen Rat hin der Burgfried mit einem spitzen Turmhelm aufgestockt.

► URSULA PETERS



Schluss-Szene des dritten Aktes aus „Tannhäuser“, große romantische Oper von Richard Wagner. Leipziger Illustrierte Zeitung, 9. April 1853, S. 233. Sig. L 272.

## Acht wachsbleiche Köpfe

„Eberhard ohne Nase“, „Anke, linke Seite weg“ oder „Vera Quellauge“ hat die Bildhauerin Pia Stadtbäumer die einzelnen Köpfe aus ihrer Installation benannt. In disparater Ordnung sind auf einer Wandfläche acht aus Wachs geformte Porträts verteilt, deren Gesichtszüge mit befremdenden, zum Teil brachialen Eingriffen verstümmelt sind. Zum Repertoire dieser Eingriffe gehören kleine kreisrunde, an Einschusslöcher erinnernde Vertiefungen im Gesicht einer Frau („Susi“), ein

klaffendes Loch an Stelle einer Nase im Antlitz eines Mannes („Eberhard“), geschwulstartige Wucherungen, die aus den Augen einer anderen Frau („Vera“) hervorquellen, ein schmerzhaft tiefer Schnitt in der linken Wange einer weiteren Frau („Susi“) usw.

Im Jahr 1993 begann Pia Stadtbäumer mit einer Serie von Wachs Köpfen, die sie in variablen Formationen zusammenstellte. Die Köpfe sind in einem aufwendigen, für die Intention der Künstlerin aber umso bezeichnenderen Prozess zustande gekommen. Ihre Modelle findet die Bildhauerin in ihrem unmittelbaren Freundes- und Bekanntenkreis. Als erstes fotografiert sie die Person aus mehreren Blickwinkeln. Anhand dieser Fotos formt die Bildhauerin zunächst ein Tonmodell. Von diesem Modell ausgehend, stellt sie Negativformen aus Silikongips her und gießt diese mit Gips, Wachs oder (seltener) auch mit Bronze aus. Ein langer Weg trennt so die Künstlerin von ihrem Anschauungsobjekt. Der dreifache Wechsel des künstlerischen Mediums (Fotografie - Ton - Wachs) sowie der Einsatz von Abform- und Abgussverfahren soll sicherstellen, dass die persönliche Handschrift der Künstlerin auf ein Mindestmaß reduziert wird. Ihre Arbeiten gewinnt Stadtbäumer nicht aus der unmittelbaren Anschauung; jeder Anflug einer künstlerischen Subjektivität wird durch die Zwischenschaltung vermeintlich objektiver Reproduktionsverfahren gebrochen.

Die einzige persönliche Note, die Stadtbäumer ihren Köpfen zufügt, sind die bereits erwähnten, irritierenden Verletzungen der körperlichen Norm. Die Irritation beginnt schon bei der Frage, mit wie vielen Gesichtern der Betrachter hier eigentlich konfrontiert wird. Denn so manches Abbild aus den „Acht Köpfen“ ist mehrfach wiedergegeben. So wird „Susi“ gleich dreimal zur Schau gestellt, während „Vera“ in zwei Versionen vertreten ist. Allein die nach-



Pia Stadtbäumer (geb. 1959 in Münster). Acht Köpfe, 1993. Wandinstallation, 8-teilig. Wachs-guss, innen mit Gips. H 24 cm, Br. 15 cm, T. 14 cm. Inv. Nr. Pl.O. 3314. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland seit 2000.

träglich angebrachten Verstümmelungen und Auswüchse – eben jener Teil der Arbeit, der sich einer „natürlichen“ Begrifflichkeit des menschlichen Körpers entzieht – verleihen jedem Kopf eine gespenstische Individualität.

### Beklemmendes Material

In späteren Arbeiten hat sich die Künstlerin zusätzlicher Attribute bedient, um das Befremdende ihrer Werke zu steigern: Kinder spielen mit Gewehren, Messern oder Schlagstöcken, sie tragen merkwürdige Spiegelmasken oder völlig deplazierte Kleidungsstücke und legen ein aggressives Verhalten zu Tage. Diese Ganzkörperfiguren sind nach dem gleichen Verfahren geformt wie die an der Wand hängenden Wachsköpfe. Sie verunsichern den Betrachter, der angesichts der gar nicht infantil wirkenden Figuren sein auf Nachsicht und Güte getrimmtes Verhalten Kindern gegenüber in Frage gestellt sieht. Stets beziehen sich diese Werke, die nicht auf Sockel stehen, auf den Raum, in dem sie ausgestellt sind. Wie im Falle der 1998 im Sprengel-Museum Hannover gezeigte Installation „Max und Clara“, in der Stadtbäumer mehrere Abgüsse der zwei Protagonisten mit dünnen Seilen an der Decke befestigte und einige der Figuren an die Wand lehnte.

Auch bei den Wachsköpfen spielt die Art der Präsentation eine wichtige Rolle; sie lässt vielfältige inhaltliche Konnotationen aufkommen. Auf den ersten Blick erinnert die Anbringung an der Wand an die in Abgussammlungen und Künstlerateliers versammelten Porträtköpfe nach klassischen Vorbildern. Auf seinem bekannten, in der Hamburger Kunsthalle verwahrten Bild „Atelierwand“ von 1872 hat der Maler Adolph von Menzel eine solche Sammlung stimmungsvoll porträtiert. Schon früh ist erkannt worden, dass in dem Bild nicht nur antike Abgüsse, sondern auch Totenmasken dargestellt sind. Menzels Masken sind in Gips gegossen, wohingegen Pia Stadtbäumer sich für eine Ausformung in Wachs entschied. Dieses leicht formbare, für seine transluzide Eigenschaft geschätzte Material hat eine lange Tradition im Bereich der Totenkultes. Wie schon Plinius der Ältere in seiner „Naturgeschichte“ überliefert, waren die aus Wachs modellierten „effigies“ der römischen Oberschicht – Totenmasken der Ahnen – ein zentraler Teil der damaligen Gedächtniskultur. Dank seiner, dem Inkarnat erschreckend nahe kommenden Beschaffenheit wurde Wachs in späteren Zeiten bei der Herstellung von anatomischen Modellen verwendet. Und an eine derartige, makabre Verschränkung der „äußeren“ mit der „inneren“ Physis lassen etwa die zwei Fassungen von „Susi Quellauge“ denken, deren tumorige Auswüchse von der spezifischen Textur des Materials noch verstärkt wird.

Diese lebensnahe Eigenschaft des Wachses führte bereits im 18. Jahrhundert zu einer Abwertung des Materials für den künstlerischen Gebrauch, da es dem Begriff einer „Ideenkunst“ zu widersprechen schien. Treffend formulierte Arthur Schopenhauer diesen Gedanken, als er in Bezug auf Wachs folgendes bemerkte: „Statt dass also das wahre Kunstwerk uns von Dem, welches nur Ein Mal und nie wieder da ist, d. i. dem

Individuo, hinleitet zu Dem, was stets und unendliche Male, in unendlich Vielen da ist, der bloßen Form, oder Idee; giebt das Wachsbild uns scheinbar das Individuum selbst, also Das, was nur Ein Mal und nie wieder da ist, jedoch ohne Das, was einer solchen vorübergehenden Existenz Werth verleiht, ohne das Leben. Darum erregt das Wachsbild Grausen, indem es wirkt, wie ein starrer Leichnam.“

Befremdend, ja sogar grausig wirken auch die „Acht Köpfe“ von Pia Stadtbäumer. Dennoch sollte ihre Arbeit nicht als absonderliches Gruselkabinett gelesen werden. Auf verschiedenen Ebenen, auf der des Entstehungsprozesses oder in der Auswahl ihres Materials reflektieren ihre Werke immer wieder das Verhältnis von Individuum und Masse, vom technisch reproduzierten Menschenbild und jener schier unerschöpflichen, letztlich unergründlichen spezifischen Differenz, die den einzelnen Menschen als solchen konstituiert.

► ROLAND PRÜGEL

## Aktuelle Ausstellungen

02.06. bis 03.10.2006	<b>Was ist deutsch?</b>
bis 05.11.2006	<b>Schach dem König!</b> Schachspiele von Max Söllner
verlängert bis 07.01.2007	<b>Faszination Meisterwerk</b> Dürer, Rembrandt, Riemenschneider

### Impressum

KULTURGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1 · 90402 Nürnberg  
Telefon 09111331-0, 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, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 4 500 Stück