

Das Gebetbuch als Garten

Der „Gilgengart“ für Kaiser Maximilian I.

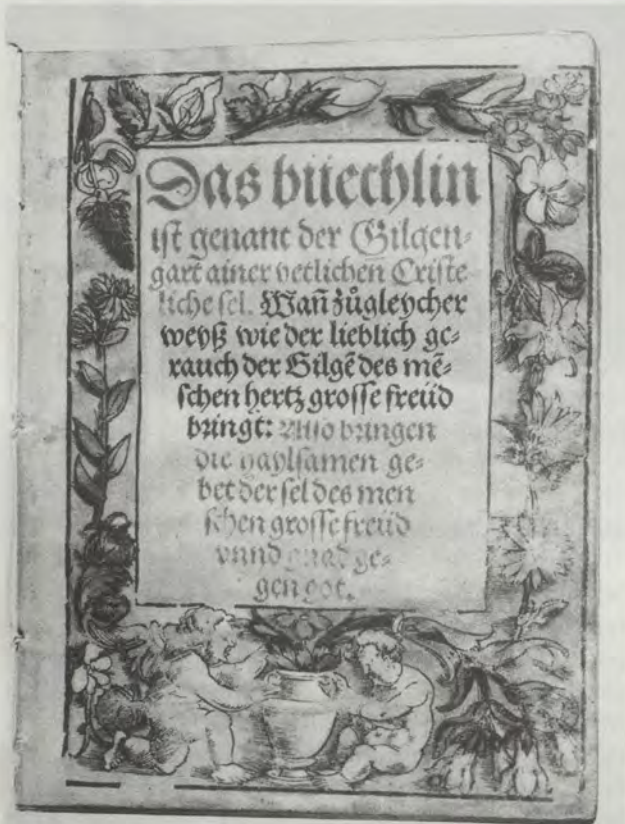


Abb.1: Der Gilgengart, Augsburg 1520, Titelblatt.

BLICKPUNKT JULI Unter den Buchprojekten Kaiser Maximilians I. blieb das Gebetbuch „Der Gilgengart einer netlichen Cristeliche sel“ [8° Rl. 3508 Postinc.] bislang nahezu unbeachtet. (Abb. 1) Die Gründe hierfür sind leicht auszumachen: Einzelheiten über den kaiserlichen Auftrag und die Ausführung durch Johann Schönsperger in Augsburg liegen im Dunkeln. Das Werk wurde erst nach dem Tod des Kaisers im Jahr 1520 ohne einen Hinweis auf seinen Auftraggeber in Schönspergers Offizin gedruckt. Das prachtvoll ausgestattete Bändchen weist aber viel Ähnlichkeit mit anderen Buchprojekten Kaiser Maximilians auf, insbesondere dem „Theuerdank“ von 1517. Letzte Gewissheit über die Auftraggeberschaft Maximilians lässt sich jedoch nicht gewinnen.

Wie der „Theuerdank“, so steht auch der „Gilgengart“ am Ende der langen Übergangsperiode von der Handschrift zum gedruckten Buch. Bewußt wird hier auf die Kunst der spätmittelalterlichen Schreiber und Illuminatoren zurückge-

griffen. Deshalb ist der „Gilgengart“ auf Pergament gedruckt. Als Drucktype dient die verkleinerte Theuerdank-Type, eine Frakturschrift, die der kaiserliche Schreiber Vinzenz Rockner entworfen hat. Auch die kalligraphischen Schnörkel sind dem „Theuerdank“ entlehnt. Der Text ist einspaltig gedruckt. Breite Bordüren und acht ganzseitige Holzschnitte markieren die Anfänge der verschiedenen Gebeteile: Buß- und Ablaßgebete, Mariengebete, Dreifaltigkeitsgebete, Passionsgebete, Gebete vor der Kommunion, weitere Mariengebete, die sieben Bußpsalmen mit der Litanei (Abb. 2) und Gebete zur Heiligen Anna. Die Bordüren sind dem burgundisch-flämischen Stil angelehnt, in dem im 15. Jahrhundert viele Stundenbücher illuminiert waren. Blumen, Vögel und Schmetterlinge von großer Natürlichkeit und Plastizität bevölkern die Ränder. Ihre Körper werfen Schatten auf den Untergrund und erwecken so die Illusion, sie seien wirklich auf der Seite des Buches abgelegt worden. Wegen dieses illusionistischen Charakters werden sie auch als Trompe-l'oeil-Bordüren bezeichnet. Der Entwurf der Holzschnitte und Bordüren wird dem Petrarcameister und Jörg Breu zugeschrieben. Sie sind jedoch so kräftig koloriert, daß ihre Konturen unter der deckenden Farbe beinahe verschwinden. Alles zielt darauf ab, den Eindruck einer repräsentativen Handschrift zu erwecken. Damit wird der „Gilgengart“, genau wie der „Theuerdank“, zu einer nostalgischen Rekonstruktion spätmittelalterlicher handschriftlicher Traditionen. Daß zu diesem Zwecke die neue Technik des Buchdrucks und der Holzschnitt eingesetzt wurden, macht den „Gilgengart“ zu einem faszinierenden Grenzgänger zwischen Tradition und Innovation.

Das Gebetbuch als Garten

Ähnlich verhält es sich mit der Idee, die dem „Gilgengart“ zugrunde liegt: das Gebetbuch wird als Garten vorgestellt.

Inhalt III. Quartal 2004

Das Gebetbuch als Garten von Christiane Lauterbach	Seite 1
Kleine Köpfe von Frank Matthias Kammel	Seite 3
Aktuelle Ausstellungen	Seite 5
„24 Stunden“ von Ursula Peters	Seite 6
Wohl dem, der Gönner hat! von Petra Krutisch	Seite 8
Alte Meister in neuem Licht von Anja Ebert	Seite 11
Impressum	Seite 12

Germanisches Nationalmuseum



0000102928



Abb. 2: Der Gilgengart. Augsburg 1520, fol. 85v-86r. David mit Gottesvision, Beginn der Bußpsalmen.

Der Titel vergleicht die Lilien (Gilgen) im Garten mit den Gebeten im Gebetbuch. Im Gebetbuch pflückt der Beter also die Blumen des Gebets. Bücher wurden schon im Mittelalter mit Bezug zum Paradies oder dem Hohelied als Gärten titulierte, wie etwa der „Hortus deliciarum“ Herrads von Landsberg aus dem 12. Jahrhundert. Im 14. Jahrhundert wird die Bezeichnung schließlich zum Gattungsbegriff, vergleichbar den Florilegien. Als „Hortus“ oder „Garten“ bezeichnet man seitdem vor allem Sammelwerke geistlicher oder weltlicher Dichtung. Das bekannteste Beispiel ist das am Oberrhein entstandene Gebetbuch „Hortulus animae“ (Seelengärtlein). Es erschien zwischen 1498 und 1523 in zahlreichen, reich illustrierten Drucken. Einen Höhepunkt markieren die von Johann Koberger zwischen 1516 und 1520 in Lyon und Nürnberg gedruckten Hortulus animae-Ausgaben. Die erste Ausgabe von 1516 wird von großformatigen Holzschnitten in reich ornamentierten Rahmen nach Entwürfen von Hans Springinklee illustriert.

Johann Schönsperger greift mit dem „Gilgengart“ also eine zu seiner Zeit in voller Blüte stehende Gebetbuchgattung auf. Aber auch hier bleibt er konsequent rückwärtsgewandt, wenn er die gedruckten Bordüren im Stil der burgundisch-flämischen Stundenbücher ausführen und per Hand kolorieren läßt. Damit schlägt er einen Bogen zurück zum sogenannten „älteren Gebetbuch“ Maximilians I., das der junge König seit 1486/87 in Gebrauch hatte. Die von einem flämischen Künstler illuminierte Handschrift zeigt in der Art der Trompe-l'oeil-Bordüren die Nähe zum „Gilgengart“.

Der Garten als Bild der Seele

Schaulust und ein ungebrochenes Repräsentationsbedürfnis sprechen aus den Illustrationen zum „Gilgengart“. Sie drängen das Bedürfnis nach inniger Versenkung in die Bilder jedoch nicht ganz in den Hintergrund. Innigkeit und Innerlichkeit sind Ausdruck privater, individueller Frömmigkeit, die im Spätmittelalter einen neuen Stellenwert bekommen hat. Mit ihr wächst die Bedeutungsvielfalt des Motivs vom verschlossenen Garten (Hortus conclusus, Hohelied 4, 12). Seit dem 14. Jahrhundert wird das äußerst vielschichtige Motiv auch als Bild der menschlichen Seele gedeutet und dargestellt.

Schlägt der Besitzer des „Gilgengart“ also sein Gebetbuch auf, fällt sein Blick auf die Gebete und Holzschnitte, die von den blüten- und tierreichen Bordüren gerahmt werden. Lesend und schauend „spaziert“ er durch das Gebetbuch als einen blühenden Garten. Betend und meditierend werden die Gebets-Blumen in den „inneren Garten“ der Seele hinübergepflanzt. Die farbenprächtigen Bordüren sind ein Abbild dieses idealen Seelengartens. Sie laden den Betrachter dazu ein, die eigene Seele durch das Gebet in vergleichbarer Farbenpracht und Üppigkeit zu bepflanzen und mit friedlichen Tieren zu bevölkern.

► CHRISTIANE LAUTERBACH

Literatur:

Norbert Ott: Frühe Augsburger Buchillustration. In: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg.: Helmut Gier u.a. Wiesbaden 1997. S. 201-241.

Éva Knapp: A Codex Germanicus. Budapest 1993.

Kleine Köpfe

Romanische und barocke Bildwerke aus dem Depot

BLICKPUNKT SEPTEMBER Museumsdepots sind geheimnisumwittert. Gerüchten um verborgene Schätze vergleichbar ist das Wissen um ihre Existenz geeigneter Nährboden für Mythen. Und das obwohl sie nichts anderes als einen pragmatischen Aufbewahrungsort darstellen für Kunstwerke und historische Gegenstände, die aufgrund zeitlich begrenzten Raummangels oder ästhetischer, konservatorischer bzw. qualitativer Kriterien zeitweilig nicht ausgestellt werden. Sicherlich gibt es darüber hinaus in eben jenen Magazinen Stücke, deren kulturhistorischer Zeugnischarakter nicht an ihrem geringen Schauwert gemessen werden kann, da er diesen weithin übersteigt. Depots sind deswegen unabhängig von Zeitgeist und jeweiligem Forschungsinteresse Archive der Kulturgeschichte, die zunächst der Aufgabe der Bewahrung dienen und Dokumente vergangener Zeiten für deren Erforschung bereithalten. Um dennoch Einblick zu gewähren, stellt das Germanische Nationalmuseum seinen Besuchern beispielsweise seit einigen Jahren monatlich ein Werk oder eine Werkgruppe vor, die üblicherweise magaziniert sind. Im September ist eine Anzahl von Kleinbildwerken zu sehen. Die einzelnen Stücke sind vorrangig durch das Sujet miteinander verbunden, zeigen sie doch sämtlich das menschliche Haupt.

Zeugnis schwäbischer Spätromanik

Das älteste Stück stammt aus romanischer Zeit. Die kompakte, pralle Form des steinernen Köpfchens ist im wesentlichen graphisch strukturiert. Breite Nase und schmale Lippen des mandelförmig geöffneten Mundes, ähnlich gestaltete Augen mit schwerem Lidstrich bilden das Antlitz. Kurze, in die Stirn gekämmte Haare und lange Strähnen, die am seitlichen, wie ausrasiert wirkenden Hinterkopf in den Nacken fallen und sich lockig rollen, deuten die Frisur an. Das Bildwerk, das 1906 als Geschenk ins Museum kam und aus der Nähe von Ulm stammen soll, saß ursprünglich wohl in architektonischem Zusammenhang. Unbearbeitete Rückseite und ungeglättete ober- wie unterseitige Flächen deuten neben der ungewöhnlichen Tiefendimension auf die einstige Funktion als Konsolköpfchen eines Blendbogenfrieses oder einen bauplastischen Zusammenhang hin, der den ähnlichen Köpfen an der Schwäbisch Gmünder Johanniskirche vergleichbar ist.

Formal gehört die kleine Skulptur in den Kreis der stark stilisierten schwäbischen Bauplastik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts, deren bekannteste Ensembles an der Nikolauskapelle von Schwärzloch bei Tübingen, der Galluskirche in Brenz, der Klosterkirche von Faurndau und dem genannten Gotteshaus in Schwäbisch Gmünd zu finden sind.



Konsolkopf, Schwaben, um 1200
Sandstein, H. 12 cm, Pl.O. 2028



Engelsköpfchen (Fragment einer Kranzkachel)
Kraichgau (Ettlingen?), 1. Viertel 17. Jahrhundert, Pl.O. 1970



Modell eines menschlichen Schädels, Norditalien, 17. Jahrhundert
Elfenbein, H. 3,0 cm, Pl.O. 3369



Modell eines menschlichen Schädels, wohl Süddeutschland,
17. Jahrhundert, Buchsbaumholz (?), H. 2,5 cm, Pl.O. 3368

Ein Engel aus dem Kraichgau

Gut vier Jahrhunderte jünger ist ein kleines, 9 cm hohes Bruchstück aus hellrotem, feinsandig gemagertem Ton. Es zeigt ein pausbackiges Engelsgesicht mit welligem Haar, dem anstelle des Halses gefiederte Flügel entwachsen. Hans Bösch verzeichnete das Fragment in seinem 1890 erschienenen Skulpturenkatalog des Germanischen Nationalmuseums als Produkt des 16. Jahrhunderts. Herkunft und Erwerbungszeit, Lokalisierung und ursprünglichen Kontext notierte er nicht. Offenbar waren diese Daten bei der Einkunft ins Museum nicht bekannt gewesen bzw. nicht niedergeschrieben worden. Schließlich erregte das Objekt auch später kein Interesse zur Nachforschung.

Das Antlitz besitzt aufgrund der vor dem Brand eingestochenen Pupillen und Nasenlöcher eine besonders lebendige Ausstrahlung. Außerdem ist seine Anmutung so barock, dass es vor der Zeit um 1600 nicht entstanden sein kann. Datiert man es nach stilistischen Kriterien, käme der Beginn des 17. Jahrhunderts in Betracht. Zu genauerer Lokalisierung und Bestimmung des ursprünglichen Zusammenhanges tragen schließlich eine Reihe in den letzten Jahren gefundener und von Harald Rosmanitz publizierter Vergleichsstücke bei: Ersten Aufschluss über die ursprüngliche Funktion der kleinen Plastik gibt nämlich ein etwas größeres Fragment im Stadtmuseum von Sinsheim. Der geflügelte Kopf taucht dort über einer Girlande aus stilisierten Lorbeerblättern samt Fruchtstand auf und ist Teil eines grün glasierten Gesimskachelfragmentes, das als dekorativer Fries einst den oberen Abschluss eines Ofens betonte. Die Sinsheimer Kranzkachel ist ein lokaler Bodenfund. Zwei weitere Stücke im Heilbronner Museum, die auch ihre wulstförmigen Randleisten noch besitzen, lassen sich nur bis in eine Eberstädter Privatsammlung zurückverfolgen. Ein drittes gleichartiges und ebenfalls unglasiertes Fragment, das vor gut 30 Jahren bei Ausgrabungen vor dem ehemaligen Pfarrhaus im benachbarten Neudenau gefunden wurde, dürfte von einem Ofen in jenem Gebäude stammen. Weitere

Entsprechungen kamen in Bad Wimpfen, Bretten, Ettlingen und Hirsau zu Tage. Diese Stücke verorten die Art der Gestaltung des Motivs im Kraichgau, jener südwestdeutschen Landschaft zwischen Schwarzwald und Odenwald, Oberrheingraben und Neckar. Das erfährt seine Bestätigung in einem entsprechenden Modell, das im Bereich der ehemaligen Markthalle von Ettlingen bei Karlsruhe zum Vorschein kam und auf einen diesbezüglichen Produktionsort, eine Hafnerwerkstatt hinweist. Da Modell gelegentlich abgeformt und vervielfältigt worden sind, ist die dort zu vermutende Töpferei zwar nicht mit letzter Sicherheit als der Ort der Erfindung der Form zu betrachten, doch zumindest als solcher zu vermuten.

Zwei Schädelmodelle

1870 schenkte der Eutiner Stadtphysikus Dr. Kotte dem Museum einen kleinen, aus Elfenbein geschnitzten Totenkopf, angeblich eine „italienische Arbeit“, und 1918 übergab die Gattin des Nürnberger Apothekers Göschel dem Haus einen aus Holz geschnitzten Miniaturschädel. Beiden Stücken fehlt der Unterkiefer. Dem beinernen, in der anatomischen Ausarbeitung beachtlicheren Stück geben nicht zuletzt die geschwärtzten Fontanellen ein naturnahes Aussehen. Selbst die Unterseite mit Gaumen, Zahnlücke und Nasenscheidewand sind detailliert wiedergegeben. Das Holzbildwerk ist dagegen etwas summarischer, die Knochennähte sind als leicht erhabene Linien gebildet.

Ob die Objekte tatsächlich für anatomische Studien benutzt worden sind, wie die Profession ihrer Geschenkgeber nahe legen mag, sei dahingestellt. Möglicherweise handelt es sich auch allein um Sammlerstücke, die sich Ärzte oder Apotheker besonders gern zulegten. Nicht zuletzt besteht aufgrund der Tatsache, dass die kleine Holzskulptur keinen ausgeprägten Rachen, sondern eine geschlossene Unterseite besitzt, sogar die Möglichkeit, dass jenes Stück ursprünglich am Fuß eines Kreuzifixes angebracht war. Schließlich gehörten derartige Miniaturmodelle Gemälden des Hamburger Malers Georg Hinz († 1670) zufolge zum Inventar von Kunstkammerregalen und

Aktuelle Ausstellungen

Anti Aging für die Kunst

Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit
bis 01.08.2004



Die Ausstellung veranschaulicht auf neue und spannende Weise die Arbeit eines Restaurators: Die Wiederherstellung eines beschädigten Kunstwerks, die Faszination, die Geheimnisse der Herstellung zu entschlüsseln. Und nicht zuletzt: Das Ringen um einen verantwortungsvollen Umgang mit den Spuren der Zeit.

Faszination Meisterwerk

Dürer, Rembrandt, Riemenschneider
bis 06.11.2005



Dürer, Rembrandt, Riemenschneider: Das sind Namen großer Meister, deren Werke schon Generationen von Menschen faszinierten und noch heute ungebrochen begeistern. Doch was macht eigentlich ein Meisterwerk aus?

Warum werden manche Kunstwerke als Meisterwerke bezeichnet? In der aktuellen Sonderausstellung geht das Germanische Nationalmuseum diesen Fragen auf den Grund.

Guter Ton aus Bunzlau

Bunzlauer Geschirr im Germanischen Nationalmuseum
30.09.2004 – 27.02.2004



Die ehemals schlesische Stadt Bunzlau, das heute polnische Bolesławiec, entfaltet sich zu einem der bekanntesten Keramikzentren im deutschsprachigen Raum. Die Ausstellung bietet einen repräsentativen Querschnitt durch die gesamte

Schaffenszeit der Bunzlauer Töpfer vom 17. bis in das 20. Jahrhundert. Den Schwerpunkt der Schau bildet das frühe 20. Jahrhundert mit seinem großen kreativen Potential.

Weitere Informationen
finden Sie in unserem
Vierteljahresprogramm



www.gnm.de



Kachelfragment, Kraichgau, 1. Viertel 17. Jahrhundert
Sinsheim, Stadtmuseum, Foto: Stadtmuseum Sinsheim

–schränken. Sie waren ergötzliche Schaustücke und zugleich Medien der Kontemplation, die den Gedanken an die Endlichkeit alles Irdischen wach halten halfen. Der Nürnberger Elfenbeinschnitzer Christoph Harich († nach 1630) beispielsweise soll solche Vanitas-Schädel sogar mit beweglichem Unterkiefer gefertigt haben.

Zweifellos dokumentieren die Modelle daneben auch wissenschaftliches Interesse. Nicht zuletzt benutzten Mediziner und Künstler solche kleinen Skulpturen für anatomische Studien. Schon in der Frühphase des Museum waren zwei ähnliche Bildwerke des menschlichen Schädels in die Sammlungen gelangt. Die 3,5 bzw. nur 1,6 cm im Durchmesser aufweisenden, aus dem 17. oder 18. Jahrhundert stammenden Elfenbeinschnitzereien gingen bedauerlicherweise im Zweiten Weltkrieg verloren (Inv.Nr. Pl.O. 382/383). Auch sie sind im Inventarbuch als „naturgetreu“ bzw. in „genauer anatomischer Durchführung“ beschrieben. Die größere der beiden Skulpturen kam angeblich aus dem „Besitz des Malers Tischbein“, womit wohl Johann Heinrich Wilhelm, der auch als Goethe-Tischbein (1751–1829) bekannte Meister gemeint sein wird, und belegt das Vorkommen solcher Artefakte in Künstlerbesitz exemplarisch.

Na und?

Drei der vier hier besprochenen Stücke sind erstmals publiziert, sämtliche das erste Mal abgebildet. Sicherlich gehören sie nicht zu den hochgelobten Meisterwerken der Kunst. Dennoch besitzen sie Bedeutung als kulturhistorische Zeugnisse, die vom Leben, von der Herstellung und Funktion von Bildern in vergangenen Zeiten zu erzählen vermögen. Insofern sind sie hier am richtigen Ort: im Germanischen Nationalmuseum, der größten Präsentations- und Forschungsstätte zur Kulturgeschichte im deutschsprachigen Raum, einer Einrichtung mit Köpfchen im buchstäblichen Sinn.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

„24 Stunden“

Nam June Paiks Neonskulptur aus dem Bonner Bundestag

Der in Korea geborene Nam June Paik kam 1956 aus Japan nach Deutschland. 1950, beim Ausbruch des Korea-Krieges, war er zusammen mit Eltern und Geschwistern nach Tokio geflohen. Paik studierte dort Musik- und Kunstgeschichte sowie Philosophie und schloss 1956 mit einer Arbeit über den Komponisten Arnold Schönberg ab. Als frischgebackener Bachelor of Arts setzte er an der Münchner Universität seine Studien zur Musikgeschichte fort. 1957 ging er nach Freiburg, um an der Musikhochschule bei Wolfgang Fortner Komposition zu studieren. Offen für experimentelle Strömungen, arbeitete er 1958 bis 1963 mit Karlheinz Stockhausen im Kölner WDR-Studio für Elektronische Musik.

1958 traf Paik in Darmstadt den amerikanischen Komponisten John Cage. In Darmstadt fanden damals die bedeutendsten Festspiele für Avantgardemusik statt. In den Kompositionen von Cage, der sich mit Zen-Buddhismus befasste, haben alltägliche Töne und Geräusche sowie Momente der Stille den gleichen Stellenwert wie Klänge klassischer Instrumente. Die Begegnung wurde für Paik zum künstlerischen Schlüsselerlebnis. Er entwickelte sein Konzept der „Aktionsmusik“ und bezog in seine Kompositionen Handlungen und Gegenstände als „Klangträger“ ein, um die sinnliche Qualität von Musik zu läutern und zu verdichten.

Paik schloss sich der Fluxusbewegung an, die sich seit Ende der fünfziger Jahre in den USA im Umkreis von John Cage und George Maciunas entwickelt und zu einer internationalen Kunstbewegung ausgeweitet hatte. 1962 beteiligte er sich an dem von Maciunas in Wiesbaden veranstalteten „Ersten internationalen Fluxusfestival“ und 1965 am legendären „24 Stunden Happening“ der Wuppertaler Galerie Parnass, wo er zusammen mit der jungen amerikanischen Cellistin Charlotte Moorman eine seiner spektakulären Musikaktionen ausführte. Neben Wolf Vostell und Joseph Beuys zählte Paik bald zu den wichtigsten in Deutschland wirkenden Fluxuskünstlern.

In der durch Kalten Krieg, Stellvertreterkriege und atomare Bedrohung verunsicherten Zeit knüpften die Vertreter von Fluxus an die Dada-Bewegung an. Wie die Dadaisten nutzten sie die Kunst als Kommunikationsmittel gesellschaftlicher Probleme. Ihre spielerischen Aktionen und Objekte übten auf subtile Weise Kritik an einer durch Massenmedien und Massenkonsum geprägten Gesellschaftskultur. Mit neodadaistischer Verve kreierten sie Gegenläufe zu eingefahrenen Verhaltens- und Wahrnehmungsmustern, um im Spiel mit der Assoziation umfassende Wirklichkeitszusammenhänge ins Bewusstsein zu bringen. Paiks Thema wurde der „große Bruder Fernsehen“. Sein 1963/64 konzipierter „Robot“ spiegelte mit sarkastischem Charme Auswüchse der Mediengesellschaft. Der ferngesteuerte Robot konnte laufen und sprechen (u. a. mit der Stimme von Paik, Kennedy, Churchill und Hitler) und wurde zum Ahnherrn einer „TV-Robot“ Großfamilie mit Eltern, Großeltern, Onkeln, Tanten,

größeren und kleineren Kindern, die der Künstler aus älteren und neueren Fernsehgeräten baute.

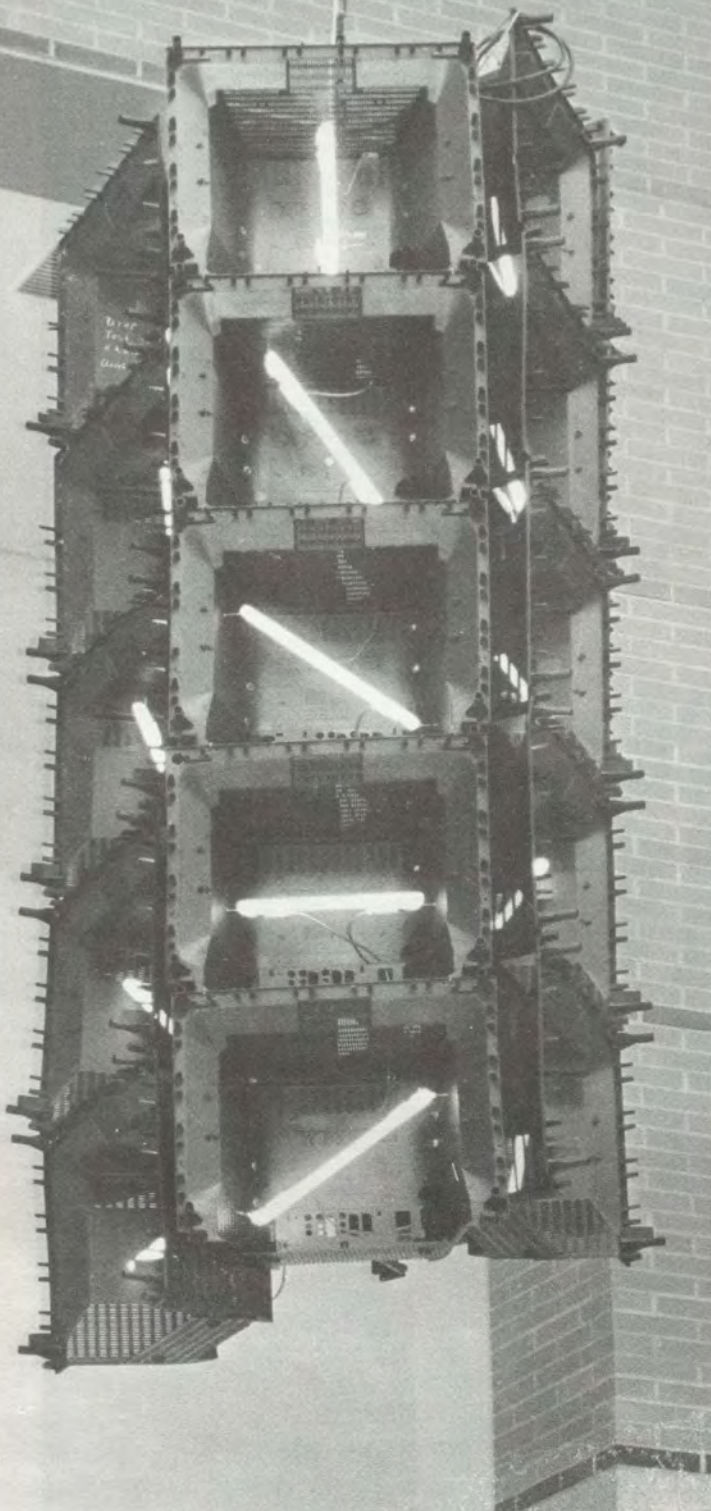
Paik begegnete der überwältigenden Bilderflut der modernen Massenmedien mit der Frage nach eigenen inneren Bildern. 1965 erwarb er eines der ersten Modelle einer tragbaren Videokamera und veröffentlichte noch am gleichen Abend seine Aufnahmen. „Das Fernsehen hat uns ein Leben lang attackiert, jetzt schlagen wir zurück“, denn „nun machen wir unser Fernsehen selbst“, triumphierte der Künstler, der zum Vater der Videokunst wurde.

Passivem Medienkonsum stellte Paik sein Konzept der kreativen Kontemplation entgegen. In einer Reihe von Arbeiten mit Fernsehgeräten entfernte er deren Bildschirme, etwa in der Arbeit „Kerzen TV“ von 1975, bei der ein leeres Fernsehgehäuse als Schrein für eine brennende Kerze dient. Auch die 1994 entstandene Arbeit „24 Stunden“ gibt eine stille Antwort auf die Reizüberflutung durch das Fernsehen. Sie besteht aus 24 TV-Gehäusen, deren bunt flimmernde Bildschirme Paik durch ruhig leuchtende weiße Neonröhren ersetzt hat.

Die Neigungswinkel der Neonröhren entsprechen jeweils einer der 24 Stundenanzeigen des Uhrzeigers, ähnlich wie bei der Neonarbeit „TV-Clock“, die Paik 1963 konzipierte und 1981 in einer Ausstellung des New Yorker Whitney Museums installierte. Wie das Fernsehen befassen sich die beiden Neonarbeiten mit der Zeit, dem Ablauf des Tages, wobei sie jedoch auf illusionistisch vermittelte Wirklichkeitsausschnitte verzichten. Sie erinnern an die universelle Bedeutung des 24-Stunden-Zyklus, der ein kosmischer Rhythmus ist und in den unser Leben eingebunden ist. Paik inspiriert zum Nachdenken über einen Tagesablauf, der nicht durch die Medien und ihre die Wahrnehmung ausrichtende Bilder bestimmt wird, sondern durch Selbstbesinnung.

Der Künstler verbindet östliche und westliche Sichtweisen, Tradition und Moderne. Seine Werke, die das weltweite Potential des Mediums Fernsehen kritisch und zugleich utopisch reflektieren, wurden seit den sechziger Jahren international bekannt. 1979 übernahm Paik eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie. 1993 vertrat er die Bundesrepublik Deutschland auf der Biennale in Venedig und gestaltete deren Pavillon. Ein Jahr später erwarb die Kunstkommission der Bundesregierung auf der Art Cologne Paiks Arbeit „24 Stunden“ für die Kunstsammlung der Bundesrepublik. Die eindrucksvolle Neonskulptur wurde dem Deutschen Bundestag in Bonn als Leihgabe zur Verfügung gestellt und im Dezember 1994 im Neubau des Plenarbereichs installiert, der zwei Jahre zuvor eingeweiht worden war.

Der Architektur des von Günter Behnisch entworfenen Parlamentbaus hatte seinerzeit im In- und Ausland große Bewunderung gefunden. Ihre Leichtigkeit und Transparenz wurde als Paradebeispiel des „Bauens in der Demokratie“ gelobt.



Nam June Paik
 (geb. 1932 in Seoul/Korea, lebt in New York und Düsseldorf)
 „24 Stunden“, 1994, 24 Sony TV Kunststoffgehäuse, 24 Neonleuchten,
 H. 310 cm, Dm 140 cm, Inv. Nr. Pl.O. 3360, Leihgabe der Bundesrepublik
 Deutschland seit 2002

Behnisch, im bundesdeutschen Nachkriegsdeutschland der „Mentor einer antiautoritären Architektur“, hatte sie als „Ausdruck der offenen Gesellschaft“ gestaltet, was durch ihre Ausstattung mit zahlreichen Werken zeitgenössischer Künstler unterstrichen wurde, darunter ein monumentales Gemälde des Amerikaners Sam Francis, Skulpturen von Rebecca Horn, Hermann Glöckner, Olaf Metzger und Mark di Suvero. Nationales Selbstverständnis stellte sich in einem internationalen Kontext dar. Für die farbige Gestaltung der Decke des Restaurants hatte man den italienischen Maler Nicola de Maria gewonnen.

Als der Neubau des Plenarbereichs 1987 beschlossen wurde, ahnte niemand, dass 1990 in Berlin vor dem alten Reichstagsgebäude die deutsche Wiedervereinigung gefeiert werden würde. Noch vor der Einweihung des Behnisch-Baus fiel im Juni 1991 die Entscheidung, dass der Sitz des deutschen Bundestages Berlin werden sollte.

Im Sommer 1999 fand der Umzug von Bonn nach Berlin statt. Paiks Neonskulptur wurde im Juni abmontiert, ins Bonner Depot der Bundeskunstsammlung gebracht und bald darauf dem Germanischen Nationalmuseum als Leihgabe angeboten, das zahlreiche Leihgaben des Bundes beherbergt. Das Museum nahm das nicht nur kunst- und kulturgeschichtlich, sondern zudem durch seinen zeitgeschichtlichen Hintergrund aussagekräftige Werk sehr gerne an. Im März 2003 konnte es dauerhaft im Museumsforum installiert werden. Durch dessen Glasfassade blickt man in die Kartäusergasse mit Dani Karavans „Straße der Menschenrechte“, wo Paiks Skulptur dem abendlichen Spaziergänger entgegenleuchtet und dabei Außen- und Innenbereich des Museums verbindet.

► URSULA PETERS



Darstellung eines Vogels unter Einbeziehung der Holzmaserung, Detail aus der Tischplatte

Wohl dem, der Gönner hat!

Zum Neuankauf eines Roentgen-Möbels durch den Fördererkreis

BLICKPUNKT AUGUST Unter dem oben genannten Motto steht ohne Zweifel die jüngste Erwerbung für die Möbelsammlung des Germanischen Nationalmuseums, die dankeswerter Weise die Förderer durch kurzfristiges und unbürokratisches Einspringen in Zeiten leerer Kassen ermöglicht haben. Bei dem Ankauf handelt es sich um einen sogenannten Ständerschreibtisch (HG 13154) aus der Neuwieder Werkstatt der berühmten Schreinerfamilie Abraham und David Roentgen. Er ergänzt die beiden im Museum bereits vorhandenen Schreibmöbel aus dieser Manufaktur aufs Vorzüglichste: zu dem zierlichen Pultschreibtisch mit eingelegten farbigen Blumen vom Vater Abraham Roentgen (HG 11257, datiert auf 1765) und dem klassizistisches Zylinderbüro vom Sohn David (HG 9336, datiert auf 1785/90) gesellt sich nun eine drittes - und vor allem in seiner Form sehr ungewöhnliches - Schreibmöbel.

„... zum sitzen und stehenden Schreiben“

Der zierliche und auf den ersten Blick relativ unspektakuläre Tisch stammt aus einer schwedischen Privatsammlung. Mit einer Höhe von 75 cm, einer Breite von 62,5 cm und einer Tiefe von 46 cm hat er relativ geringe Dimensionen. Seine Besonderheit entpuppt sich erst bei näherer Betrachtung: sie liegt in seiner Verwandlungsmöglichkeit von einem „normalen“ Tisch mit seitlich ausziehbaren Schubladen zu einem Stehpult mit schräg gestellter Platte. So befindet sich an beiden Schmalseiten des Zargenkastens je ein Schub mit Unterteilungen für Schreibutensilien. Die Tischplatte selbst lässt sich in mehreren Stufen in der Höhe verstellen. Zusätzlich kann man die intarsierte Deckelplatte in unterschiedlich steile Positionen kippen, wobei am unteren Rand eine Leiste hervorspringt, die das Abgleiten aufgelegter Papiere verhindert. Mit einer Feststellschraube am Schaft kann der Tisch im ausgezogenen Zustand stabilisiert werden.

Neben diesen technischen Raffinessen liegt eine weitere Besonderheit in der vielfarbigen Marqueterie des Tisches. Vor allem die Deckplatte ist interessant, denn hier ist das feinteilig eingelegte Blüten- und Blattgeflecht von Tieren „belebt“: Ein Schmetterling schwebt durch die Luft und zwei Vögel haben sich auf den Ranken niedergelassen. Schaut man sich die beiden Vögel genauer an, so erkennt man einen großen Unterschied in ihrer technischen Ausführung. Während das Gefieder des einen graphisch durch eingravierte Linien angedeutet ist, entfaltet sich die Lebendigkeit des anderen Vogels durch die kunstvolle Einbindung der Holzmaserung in die Intarsie „à la mosaïque“. Dieses Nebeneinander der beiden Techniken bei ein und demselben Stück lässt auf die Entstehungszeit des Tisches schließen. War die erstere typisch für die Zeit Abraham Roentgens (1711–1793), so fand die zweite vor allem unter David Roentgen (1743–1807) Anwendung. Unser Möbel belegt damit



Ständerschreibtisch aus der Werkstatt von Abraham und David Roentgen, Neuwied, um 1765/68. Konstruktionsholz: Eiche, Birne, Pflaume; Furniere: Ahorn und Pflaume, zum Teil durchgefärbt

den Umbruch, der sich in der Neuwieder Werkstatt durch die Übergabe vom Vater an den Sohn abzeichnete. Der Einteilung Dietrich Fabians, eines ausgewiesenen Kenners der Roentgen-Werkstatt, folgend, entstand der Ständerschreibtisch in der Übergangszeit von der sogenannten zweiten zur der dritten Stufe der Einlegetechnik, d.h. in der zweiten Hälfte der 1760er Jahre.

Die sehr eigentümlichen und ansonsten in Deutschland völlig unbekannt Möbelform des Ständerschreibtischs lernte Abraham Roentgen übrigens in London kennen. Von hier kam auch die Anregung zu dem dreibeinigen Tischfuß, eine ansonsten vor allem bei Notenständern zur Anwendung gekommene Lösung. Doch selbst die englischen Vorbilder sind rar gesät und finden trotz ihrer Originalität in der Literatur kaum



Darstellung eines Vogels unter Verwendung von gravierten Linien,
Detail aus der Tischplatte

Beachtung. Aus der Roentgen-Werkstatt selbst sind bislang nur vier Ausführungen von Ständertischen bekannt bzw. publiziert. Von ihnen stammen zwei aus Schönbornschem Besitz (heute in Schloß Pommersfelden) und zwei aus dem Hause der Kurfürsten von Walderdorff (einer davon heute im J. Paul Getty Museum, der andere in Privatbesitz). Allerdings müsste es noch mehr dieser Möbel gegeben haben, denn die bei unserem Tisch im Inneren des Fußes eingeritzte Ziffer „6“ lässt auf ein Stück aus einer serienmäßigen Fertigung schließen. Stimmt man dieser These zu, so ergibt sich eine meines Erachtens durchaus einleuchtenden Theorie.

Die „Hamburger Lotterie“

Wirtschaftliche Umstände zwangen die Neuwieder Manufaktur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dazu, neue Absatzmöglichkeiten für ihre Möbel zu finden. David Roentgen, als junger Mann neuen Wegen durchaus aufgeschlossen, hatte eine bahnbrechende Idee: Er beantragte beim Rat der Stadt Hamburg die Genehmigung für die Durchführung einer Lotterie. Im Sommer 1768 erhielt er die Erlaubnis, diese ein Jahr später auszurichten.

In dem im Generallandesarchiv Karlsruhe erhaltenen Prospekt zur Möbellotterie heißt es: „Diese Lotterie, so ganz

unfehlbar den 29ten May diese 1769sten Jahrs, nach allhier gewöhnlicher Art, und mit der grössten Accuratesse und Sorgfalt, durch zwey unmündige Waysen-Knaben, auf dem Eimbeckischen Hause, gezogen werden soll, besteht aus lauter von der neusten Erfindung und nach dem modernsten Gout von dem bekannten Künstler und Englischen Cabinet-Macher, David Roentgen, aus Neuwied, verfertigten raren Kunst- und Cabinet-Stücken, in hundert gewinnenden sehr considerablen Preisen, welche 2145 Species Ducaten betragen, und in 715 Lose vertheilt sind, a 3 Species Ducaten, jedes Los.“ Dieses für die Roentgen-Forschung sehr aufschlussreiche Dokument gibt uns nicht nur Auskunft darüber, dass nahezu jedes siebte Los ein Gewinn war, sondern benennt auch die einzelnen Möbel. So werden in der Auflistung zwei Losgruppen aufgeführt, deren knappe Beschreibung auf unseren Tisch zutreffen könnte:

15 = 20. *Sechs Stück kleine zum sitzen und stehenden Schreiben mit Schiebladen wohl eingerichtete und eingelegte Schreib-Tische, a St. 20 Duc. sowie*

91 = 100. *Zehn Stück sehr schöne eingelegte Tischgen, die man hoch und niedrig, schreg und grad stellen kann, zum Lesen und Schreiben eingerichtet, a Stück. 6 Ducaten.*

Die zeitliche Nähe zwischen der Entstehung unseres neu erworbenen Möbels und dem Datum der Lotterie, seine vermutlich serielle Fertigung, aber auch die Provenienz des angebotenen Ständerschreibtisches aus Stockholm (das mit Hamburg durch die engen Handelskontakte der Hanse verbunden war) könnten ein Hinweis darauf sein, dass das Tischchen Teil dieser ungewöhnlichen, doch sehr erfolgreichen Verkaufsaktion war.

Festzuhalten gilt: Ständerschreibtische sind zwar quellenkundlich überliefert, aber als Objekt äußerst selten erhaltene Möbel aus der Neuwieder Roentgen-Werkstatt. Für das Germanische Nationalmuseum ist der Neuerwerb deshalb in mehrfacher Hinsicht von großer Bedeutung. Zum einen kann ein bislang für die Forschung unzugängliches Stück einer weitgehend unbekanntem Möbelform in eine öffentliche Sammlung eingegliedert werden. Zum anderen bildet der Tisch eine optimale Ergänzung zu den beiden vorhandenen Schreibtischen des Museums, so dass – meines Wissens einmalig – eine Entwicklungsreihe von drei äußerst unterschiedlichen Schreibmöbeln gezeigt werden kann. Zum dritten ist es durch den Erwerb gelungen, die mit den Schreibtischen, den zwei Porträt-Medaillons und den Polsterstühlen zugegebenermaßen sehr kleine Sammlung von Roentgen-Möbeln im Germanischen Nationalmuseum um ein wesentliches Stück zu erweitern bzw. abzurunden.

Ab September 2004, also im direkten Anschluss an die Blickpunkt-Präsentation, können sich die Besucher hiervon überzeugen – im ersten Obergeschoss des Ostbaus werden alle genannten Objekte gemeinsam präsentiert sein.

► PETRA KRUTISCH

FOTOS: JÜRGEN MUSOLF

Alte Meister in neuem Licht

Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider
Vom 14. Mai 2004 bis 5. November 2005

Was ist ein Meisterwerk? Muss es schön sein oder selten, muss es außergewöhnlich, besonders kunstfertig oder einfach nur von einem berühmten Künstler geschaffen sein? Dieser Frage geht die aktuelle Ausstellung „Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider“ nach. Äußerer Anlass ist die Sanierung des Galeriebaus, die die Schließung der Kernsammlungen des Museums notwendig macht. Aus diesem Bereich wurden rund 200 Werke der Malerei, Skulptur, des Kunsthandwerks, der Medaillen, Musikinstrumente und Möbel ausgewählt und eröffnen dem Besucher nun überraschend neue Sichtweisen. Alles, was Rang und Namen hat, findet sich hier wieder: Dürer, Rembrandt und Riemenschneider, Cranach, Vischer, Messerschmidt, de Hooch, Flötner, Maulbertsch, Knöffler und viele andere treffen in ungewohnter Zusammenstellung aufeinander.

In neun Themenbereiche unterteilt, beleuchtet die Ausstellung verschiedene Aspekte des Begriffs Meisterwerk. Dabei spielen Kriterien wie Seltenheit, Kostbarkeit, die Umsetzung des Naturvorbilds, handwerkliches Geschick und (nicht nur) technisches Können eine Rolle, nicht zuletzt auch die Dimensionen: Seien die Ausmaße nun riesig groß oder miniaturnah klein – immer verlangen solche Extreme dem Betrachter ein hohes Maß an Bewunderung ab.



Weniger ist (manchmal) mehr: Ohne Johanneshaupt avancierte sie zum Kultobjekt des 19. Jahrhunderts: Lucas Cranach d.Ä., Höfisches Damenbildnis, früher Salome, um 1530



Eine Rarität nicht nur wegen der hohen handwerklichen wie künstlerischen Qualität, sondern auch als repräsentativer Auftrag eines Nürnberger Patriziers: „Schlüsselfelder Schiff“, Tafelaufsatz, vor 1503

Von besonderer Bedeutung sind jedoch sicherlich die „großen Namen“: Wer würde die Werke Rembrandts, Dürers, aber auch „Markenware“ wie Meißner Porzellan oder venezianisches Glas nicht als meisterhaft bezeichnen – aber wie ist etwa die Heilige Elisabeth zu beurteilen, die lange als eine der besten eigenhändigen Arbeiten Riemenschneiders gesehen wurde, mittlerweile aber als Werkstattarbeit eingestuft wird?

Die Gegenüberstellung von Arbeiten „anerkannter“ Meister wie Dürer und Riemenschneider und Werken ihrer Schüler, Nachfolger und ihres Umkreises zeigt die Kriterien, aber auch die Grenzen der Unterscheidung von Meister- und Schülerarbeiten, der so genannten „Händescheidung“, auf. Dies betrifft insbesondere die spätmittelalterlichen Großwerkstätten, in denen ein Meister zum Teil zahlreiche Lehrlinge und Gesellen

beschäftigte. So verfügte etwa die Cranach-Werkstatt über einen Kanon von Motiven, die vom Meister und seinen Mitarbeitern in vielfältigen Variationen wiederholt wurden, ohne dass der Anteil der verschiedenen „Hände“ heute noch mit Sicherheit zu bestimmen wäre. Anders dagegen die Dürer-Werkstatt: Einzelnen Mitarbeitern, wie etwa Hans Baldung Grien, war es anscheinend möglich, noch innerhalb des Ateliers einen eigenen Stil zu entwickeln.

In späteren Jahrhunderten, insbesondere im Barock, waren es dann die vom Meister gefertigten Entwürfe und Modelle, die in den Rang von Meisterwerken aufstiegen – seien es nun Ölskizzen, wie die Maulbertschs und Kremerschmidts, oder plastische Bozzetti und Modelli, die großformatige Werke vorbereiteten. Aufgrund ihrer Eigenhändigkeit, des Ausdrucks von Spontaneität und der direkten Wiedergabe der künstlerischen Idee wurden sie zumindest im 18. Jahrhundert mehr geschätzt als die – meist von Schülern – nach ihnen ausgeführten Werke selbst.

In diesen Zusammenhang gehören auch die „Meisterwerke“ im wörtlichen Sinn, also die Arbeiten, die vorgelegt werden mussten, um den Meistertitel zu erhalten. Nur wenige dieser Meisterstücke sind heute noch erhalten oder eindeutig als solche zu identifizieren. Hier zeigt sich auch die noch bis in die Neuzeit geltende Zugehörigkeit der „Künste“ zu den Handwerken: Neben dem „Probstück“ des Nürnberger Malers Johann Herz finden sich hier auch Meisterstücke von Flaschnern und Strickern.

Und wer verleiht einem Meisterwerk überhaupt erst diesen Status? Als „Tempel der Meisterwerke“ haben Museen daran einen nicht unerheblichen Anteil. Aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und vereinzelt, erfahren die Werke hier eine neue ästhetische Wertschätzung und werden oft erst einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Mit der Entstehung erster Museen ab dem späten 18. Jahrhundert wurden einzelne Objekte, wie etwa der Behaim-Globus, regelrecht zu legendenumwobenen Meisterwerken hochstilisiert, wobei oft patriotische Motive im Vordergrund standen. Ausschlaggebend konnte aber auch der Zeitgeschmack sein: So wurde Cranachs Salome wohl erst „gesellschaftsfähig“ – und kam in einer Novelle Wilhelm Hauffs sogar zu literarischen Ehren – als man den unteren Teil des Bildes mit dem Haupt des Johannes abtrennte und die männermordende Tochter der Herodias so in eine harmlose „höfische Dame“ verwandelte. Auch die Nürnberger Madonna traf mit ihrem Ausdruck inniger Trauer den Geschmack des 19. Jahrhunderts und galt lange Zeit als Inbegriff altdeutscher Skulptur. Auch heute noch „machen“ Museen Meisterwerke: So wurde etwa das ausgestellte Lutherbildnis Cranachs erst mit der Lutherausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1983 zu einem „Meisterwerk“ mit Wiedererkennungswert und zierte kürzlich sogar das Titelbild des „Spiegel“.

Neben dem eher subjektiven Zeitgeschmack kommt aber auch der scheinbar objektiven Wissenschaft eine nicht zu unterschätzende Rolle zu: Im letzten Abschnitt der Ausstellung wird hinterfragt, inwieweit die Beurteilung als „Meisterwerk“, und damit nicht zuletzt der Marktwert des Objekts, auch vom



Mit der sorgfältigen Oberflächenbearbeitung und Naturtreue der Darstellung demonstriert der Künstler sein meisterhaftes Können: Gottfried Knöfler, Venus züchtigt Amor, 1757

Forschungsstand abhängig ist. Der Besucher kann hier dem Wissenschaftler über die Schulter schauen und an einigen Beispielen die wechselnden Zu- und Abschreibungen eines Werks nachvollziehen. Für Aufsehen sorgen dabei vor allem die Fälle, in denen ein Werk einem berühmten Künstler zugeschrieben werden kann – jüngst geschehen mit dem Selbstbildnis Rembrandts, das lange Zeit als Kopie des Bildes in Den Haag gesehen wurde, oder mit dem Portrait der Mutter Dürers, das nun als eigenhändiges Werk des großen Nürnbergers gilt. Wie wichtig die Verbindung mit einem Namen offenbar ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass stilkritisch zusammengestellte Ceuves beziehungsweise ihre heute namentlich nicht mehr bekannten Meister häufig mit so genannten „Notnamen“ versehen werden, nicht zuletzt, um ihnen etwas von ihrer Anonymität zu nehmen.

Doch sind es natürlich nicht nur die großen Namen, die von Bedeutung sind. Im Mittelpunkt steht letztendlich immer das Werk selbst, sei es von einem berühmten, einem weniger bekannten oder gar anonymen Künstler. Und so kann der Besucher vielleicht so manches Stück neu entdecken, das ihm in der bisherigen Präsentation in der Galerie noch nie als „Meisterwerk“ ins Auge stach.

► ANJA EBERT

Impressum

Kulturgut – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1 · 90402 Nürnberg
Telefon [09 11] 13 31-0, 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: input-media

Auflage: 4.500 Stück