

Der Rittersaal

Zur Wiederherstellung eines neugotischen Baudenkmals im Germanischen Nationalmuseum

Am 3. Dezember wurde mit der Wiedereröffnung der Abteilung Vor- und Frühgeschichte der sog. Rittersaal im Erdgeschoß des Südwestbaues dem Besucher des Museums wieder zugänglich gemacht.

Seit den 30er Jahren dieses Jahrhunderts wurde dieser Raum nicht mehr als Ausstellungsraum genutzt. Zuletzt diente er als Depot für Steinplastik und Gipsabgüsse.

Erst Anfang 1981 wurden Überlegungen angestellt, den Rittersaal wieder als Ausstellungsraum zu nutzen, denn in seiner Architektur ist er eines der letzten in Nürnberg erhaltenen Baudenkmäler der Neugotik. Aber auch für das Museum stellt er als der letzte erhaltene Baukörper der Erweiterungsbauten des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Baudenkmal dar. Der Bau entstand zwischen 1897 und 1902 nach Plänen Gustav von Bezolds, der von 1894–1920 erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums war. Am 15. Juni 1902 fand im Rittersaal der Festakt zum 50jährigen Jubiläum des Museums statt.

Der Saal hat die Form einer dreischiffigen Halle mit Bündelpfeilern an den Außenwänden, sowie zwei Reihen mächtiger Rundsäulen mit dickblättrigen Blattkapitellen und Kreuzrippengewölben in rotem Sandstein. Die Gewölbe waren mit stilisierten Pflanzen- und Tiermalereien verziert. Diese Malereien waren nach dem Krieg überstrichen worden. Die Freilegung war nur durch mechanischen Lösen des Anstriches möglich. Die Fenster besitzen Maßwerke mit einer Bleiverglasung in farbigen Ornament-

bändern. Von einem Fenster befanden sich Teile im Glasdepot des Museums. Die Maßwerkverglasung ist nicht erhalten geblieben. Anhand von alten schwarz-weiß Aufnahmen war es möglich, die Ornamente aller Fenster zu rekonstruieren. Die farbliche Rekonstruktion war nur aufgrund der vorhandenen Fensterreste möglich. Die sehr hohen Kosten dieser Arbeiten erlaubten es, zunächst nur 9 Joche und die in diesem Bereich angrenzende Ornamentverglasung in ihrem ursprünglichen Zustand zu rekonstruieren.

Vor der östlichen Stirnwand befindet sich eine 10-stufige Treppenanlage aus Granit, von einem Absatz unterbrochen. Mit dem Anbau der Mittelalterhalle war der Haupteingang zum Rittersaal zugemauert worden. Für einen Zugang war ein Teil der Treppenanlage herausgebrochen worden. Es mußten daher die Stufen in diesem Teil erneuert werden.

Der Zugang von der Mittelalterhalle wurde wieder geöffnet. Der Höhenunterschied und die baulichen Gegebenheiten der Mittelalterhalle erforderten die Konstruktion einer neuen Zugangstreppe. Die zweiflügelige Türanlage mit Schlupftüre war erhalten geblieben und konnte nach der Restaurierung durch die Werkstätten des Museums wieder verwendet werden. Zur Mittelalterhalle hin ist der Reichsadler zu erkennen, auf der Innenseite sind besonders auffällig die Türbeschläge, die zu Ornamenten ausgearbeitet wurden.

Durch die Öffnung des alten Haupteingangs mußte die Lüftungs-

anlage der Mittelalterhalle teilweise verlegt und umgebaut werden.

Der Bodenbelag aus roten Ziegelfliesen in Sechseckform bzw. Bändern aus quadratischen Ziegelfliesen war durch den Einbau einer Heizung zum Teil herausgebrochen und nicht mehr ergänzt worden. Mit einigen Mühen konnten auf dem Markt Fliesen erworben werden, die für eine Ergänzung in Frage kamen. Allerdings mußten alle sechseckigen Fliesen von Hand zugeschnitten werden.

Vor Erneuerung des Bodenbelages erhielt der Rittersaal eine elektrische Grundinstallation. An sämtlichen Basen wurden Steckdosen eingebaut.

Vor einer Erneuerung der Verglasung mußten alle Maßwerke, die zum Teil erhebliche Beschädigungen aufwiesen, ausgebessert werden. Anschließend erhielten alle Fenster eine neue Verglasung aus Verbundsicherheitsglas, um einen besseren Schutz für die Ornamentverglasung zu erhalten.

In den vergangenen eineinhalb Jahren sind diese umfangreichen Arbeiten durchgeführt worden, um diesen Raum in seinem ursprünglichen Glanz wieder entstehen zu lassen. Auch wird damit ein Stück Baugeschichte des Museums erhalten.

Zu danken ist dem Landbauamt Nürnberg, das die Arbeiten abwickelte, sowie dem Landesamt für Denkmalpflege und der Stadt Nürnberg, die die Arbeiten durch Zuschüsse unterstützten.

Klaus Silomon-Pflug

Die Filme der Avantgarde

"Ich habe Rhythmus gesehen."
(Louis Delluc)

Hans Richter und Viking Eggeling kamen über die ungegenständliche Malerei und die Arbeit an Bildrollen zum Film. Sie waren die ersten Vertreter des absoluten Films, worunter sie eine Arbeit verstanden, die von allen dramatischen Elementen der Handlung losgelöst und mit filmischen Mitteln gestaltet sein sollte.

Beide hatten vorher theoretische Äußerungen über die Bewegungskunst veröffentlicht. "Theoretische Präsentation der Bewegungskunst"

von Eggeling druckte 1921 die ungarische Zeitschrift MA ab, "Prinzipielles zur Bewegungskunst" von Richter erschien in "de Stijl".

Für Viking Eggeling war die Projektion farbigen Lichtes, das Elemente der Form in sich trägt, wesentlich. In seinem einzigen, noch vorhandenem Film "Diagonal Symphonie" sind geometrische Formen zu sehen, die sich verändern, die rhythmisch in einem schwarzen Raum alternieren.

Hans Richter vertrat mehr konstruktivistische Tendenzen. Das Kunstwerk war für ihn ein Ganzes,

das sich logisch aus einzelnen, funktionellen Elementen zusammensetzt. Sein Film "Rhythmus 21" zeigt verschiedene Quadrate und Rechtecke in schwarz und weiß – in späteren Filmen taucht auch die Farbe grau in allen Variationen auf, die sich bewegen und zu Kompositionen führen.

Walter Ruttmann kam unabhängig von Richter und Eggeling zu ähnlichen Ergebnissen. Sein Interesse für den Film wurde geweckt durch die Möglichkeit dieses Mediums, visuelle Formen, wie Quadrate, Rechtecke, Wellenlinien,

Kreise – um einige Beispiele zu nennen – dynamisch zu konfrontieren. In seinen frühen Filmen "Opus I, II, III, IV", die er auf einem selbstkonstruierten Tricktisch herstellte und mit der Hand kolorierte, zeigt er die Auseinandersetzung von runden mit eckigen geometrischen Formen.

Einige Jahre später propagierten in Frankreich Künstler aus Malerei und Dichtung das Cinéma Pur, das reine Kino. Ihre experimentellen Kurzfilme wurden in Filmclubs und Filmkunsttheatern gezeigt, wo sie ein begeistertes Publikum fanden.

"Für den Film wurde jetzt das gleiche Recht proklamiert wie für Dichtung und Malerei: sich vom Realismus wie vom Didaktischen, vom Dokumentarbericht wie vom Romanhaften abzulösen, damit er in der Lage sei, der Story den Dienst zu verweigern... und sogar Formen und Bewegungen frei zu schaffen anstatt der Natur nachzubilden." (Brunius)¹

Rein äußerlich unterschied sich das Cinéma Pur insofern vom absoluten Film, als er reale Objekte in den Film mitaufnahm. Um das Wichtigste, die sichtbare Bewegung filmen zu können, wurde auf viele filmische Tricks und Techniken zurückgegriffen: Zeitraffer, Nahaufnahmen und fahraufnahmen sind nur einige Beispiele. In Fernand Légers "Ballet Mécanique" sind Töpfe, Pfannen und Gesichter in einem rhythmischen Tanz miteinander verbunden. Henri Chomette führte visuellen Rhythmus in seinem Film "Jeux des Reflets et de la Vitesse" (Spiele der Spiegelungen und der Geschwindigkeit) vor, indem eine Metro und ein Schiff sich durch Tag und Nacht immer schneller fortbewegen, bis sie auf dem Kopf stehen.

Einer Forderung des Cinéma Pur entsprach es ebenfalls, nach neuen Formen zu suchen, die dem Zuschauer die verfilmten Gegenstände entfremdeten. Wenn Léger in "Ballet Mécanique" eine Waschfrau immer wieder eine Treppe hochsteigen läßt, aber nur dieses einmalige Steigen durch Montage oft wiederholt, so ist nur die Bewegung des Steigens wichtig, sein Rhythmus – die Waschfrau und das mühsame Ersteigen der Treppe spielt keine Rolle mehr.

In vielen dieser Filme tritt im spielerischen Umgehen mit den Gegenständen und Formen und in den visuellen Provokationen der Dadaismus zu Tage. Viele Filmemacher des Cinéma Pur bekannten sich auch zu ihm, wie René Clair oder Hans Richter, der inzwischen in seinen Filmen geometrische Formen mit Alltagsgegenständen konfrontierte oder beispielsweise

in "Vormittagsspek" das Aufbegehren von Objekten gegen ihre Pflichten zeigte. Man Ray bestreute eine 30 Meter lange Filmrolle mit Salz, Pfeffer, Stecknadeln und Heftzwecken, die er dann kurz belichtete. Er nannte seinen Film "Le Retour a la Raison" (Rückkehr zur Vernunft), der eigentlich nur die Geduld des Publikums auf die Probe stellen sollte. 1924 beauftragte ein Mäzen René Clair mit einem Film für die Pause des



Un Chien Andalou, 1928.

schwedischen Balletts "Relache" (Geschlossen). "Entr'Acte" hieß dieser Film, der verschiedene Bilder eines Traumes, die nichts miteinander zu tun haben, lose aneinandergereiht, zeigt. Clair rhythmisierte Objekte und Realitäten; beispielsweise sieht man einen Leichenzug, der zu Beginn langsam und gemessen schreitet, plötzlich steigert sich die Geschwindigkeit, bis alle Teilnehmer rennen. Die Ironisierung eines bürgerlichen Brauchs, nämlich des Leichenzuges, ist nicht zu verkennen. Clair charakterisiert seinen Film als "ein visuelles Stottern von geregelter Harmonie".²

1922 rief André Breton durch sein "Manifest" den Surrealismus ins Leben. Der Film wandte sich langsam von Dada und Cinéma Pur ab. Michel Dard kritisierte, "daß Filme, die sich darauf beschränken, mehrere geometrische Linien zu zeigen, die mit Hilfe aller möglichen Filmtricks mühsam variiert sind, zwar unleugbar rein seien, daß aber der Ausdruck rein, auf sie angewandt, gleichbedeutend ist mit erstarrt, kurzatmig und öde".³

Auf die spielerische Zerstörungswut der Dadaisten und den Rhythmus des Cinéma Pur wurde zugunsten eines neuen Inhalts ver-

zichtet. In Traumszenen sollten die unbewußten und unterbewußten Vorgänge im Menschen auf die Leinwand gebracht werden. Das Reich der Phantasie war wichtiger geworden als die reale Welt; die innere Welt war der Äußeren weit überlegen. Das Kino wurde dazu ausersehen, auch die tiefsten Mechanismen der menschlichen Seele auszudrücken.

1928 drehten Salvador Dalí und Luis Bunuel ihren Film "Un Chien Andalou" (Ein andalusischer Hund), um das Vertrauen in die etablierte und rationale Wirklichkeit zu erschüttern. Schulbücher werden zu Pistolen, aus einem Klavier ragt ein Eselskadaver, in einer Hand kriechen Ameisen und vermehren sich, das Auge eines Mädchens wird durchgeschnitten.

1929 schuf Man Ray seinen Film "L'Etoile de Mer" (Der Seestern) nach einem Gedicht von Robert Desnos. "Vielleicht war meine Phantasie auch durch den beim Essen genossenen Wein angeregt, jedenfalls war ich von dem Gedicht zutiefst bewegt. Ich sah es als Film vor mir, als surrealistischen Film, und ich sagte Desnos, wenn er zurückkäme, hätte ich aus seinem Gedicht einen Film gemacht. Später, als ich schon im Bett lag, bedauerte ich diesen voreiligen Schritt; wieder ließ ich mich auf eine höchst fragwürdige Angelegenheit ein, aber ich hatte mein Wort gegeben und würde mein Versprechen halten".⁴ Dieser Film erzählt die Geschichte zweier Liebender, die allerdings weder logisch, noch erklärbar ist. Ihre Handlungen und Bewegungen, ihre Begegnungen und Trennungen sind wie in einen Traum eingebunden.

Sabine Eckmann

1 Ulrich Gregor/Enno Patalas
Geschichte des Films
1895–1939 / Band 1
Hamburg 1976 / S. 73

2 Siegfried Kracauer
Theorie des Films
Herausgegeben von Karsten Witte
Band 3
Frankfurt am Main 1964 / S. 245

3 ebenda S. 253

4 Man Ray
Selbstporträt / Eine illustrierte Autobiographie
München 1983 / S. 265

Die Filmveranstaltungen finden an sechs Sonntagen, jeweils um 11 Uhr, im Vortragssaal des Germanischen Nationalmuseums statt. Unkostenbeitrag DM 4,-. Bitte beachten Sie unseren Veranstaltungskalender.