

Moderne Skulpturen im GMN

Der kleine Klosterhof

Bereits vor dem Haupteingang des Germanischen Nationalmuseums wird der Besucher durch die Skulpturen »Phönix«, 1966, von Bernhard Heiliger und »Il guerriero« (Der Krieger), 1959/60, von Marino Marini auf eine der Aufgaben des Museums aufmerksam gemacht: Die Präsentation von Skulptur des 20. Jahrhunderts.

Die Aufstellung der genannten Werke geht zurück auf ein Bildhauer-Symposium im Jahre 1965 zur Ausgestaltung des Haupteingangs und der Innenhöfe des Museums. Viele namhafte Künstler, darunter Fritz König, Karl Hartung und Toni Stadler beteiligten sich an diesem Symposium und schufen anschließend Skulpturen für einen bestimmten Ort im GNM. Während Heiliger und Marini für ihre Skulpturen den Platz vor dem Haupteingang wählten, arbeitete z.B. Karl Hartung eine »Columna«, 1966, für das Atrium. Aus statischen Gründen konnte seine Skulptur dort jedoch nicht aufgestellt werden, und so wurde der kleine Klosterhof zum gleichermaßen geeigneten Aufstellungsort bestimmt.

Wie auch in anderen Innenhöfen des Museums, kam zu der »Columna« Karl Hartungs später das Werk eines jüngeren Künstlers hinzu. Vor dem Hintergrund der Mönchshäuser wurde hier die Plastik »Kopf des Malers«, 1975/76, von Horst Antes aufgestellt.

Somit bietet der kleine Klosterhof heute die Möglichkeit, zwei verschiedene Tendenzen der räumlichen Gestaltungsweise der Moderne zu verfolgen: die Lösung plastischer Probleme durch einen Bildhauer (Karl Hartung) und einen Ma-

ler, der zugleich als plastischer Gestalter tätig ist (Horst Antes).

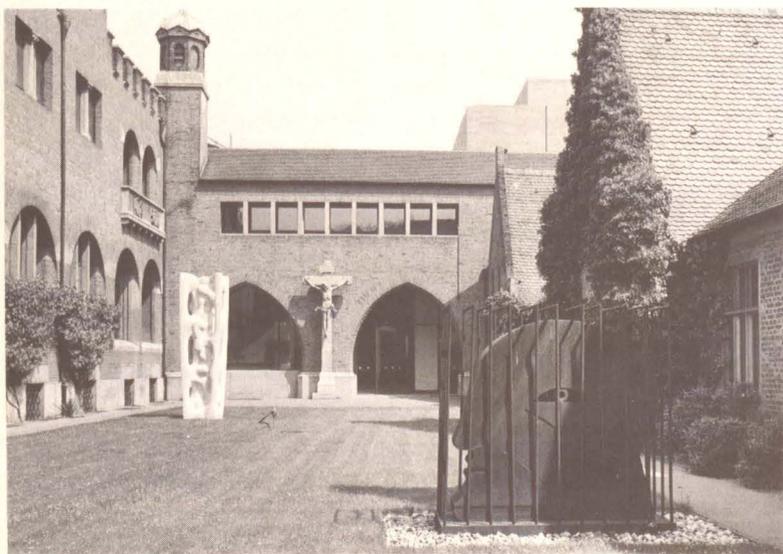
Beim Hinaustreten aus dem Lapidarium in den kleinen Klosterhof sehen wir uns zunächst der Stahlplastik »Kopf des Malers« von Horst Antes gegenüber.

Auf schmaler Basis steht ein monumentaler, allseitig von einem Käfig aus vertikalen und horizontalen Stäben umschlossener Kopf. Er wirkt wie eine massive Scheibe mit planen Seitenflächen, die die eigentlichen Schauffronten des Profilkopfes darstellen. Sie zeigen einen vom Nacken abgesetzten, haarlosen Schädel und ein stilisiertes Gesichtprofil. Darin geht die Stirn direkt in die leicht geschwungene Nase über. Der Mund ist geöffnet und zeigt eine Reihe fest aufeinandergepreßter Zähne. Das Kinn ragt weit vor. Die Binnenform der Gesichtshälften enthält ein jeweils durchbrochen gearbeitetes Auge. In die Augenhöhle – eine Mittelwand trennt die beiden Augenhöhlen voneinander – ist eine Röhre mit dicken Wänden eingesetzt. Die derart dargestellte Pupille erlaubt einen Durchblick durch die Skulptur. Jede Gesichtshälfte trägt darüber hinaus eine reliefartige Gliederung. Einer nur minimal in die Oberfläche vertieften Rundung parallel der Nase und einem ebenso gestalteten breiten Kissegment um den Mund, entsprechen in der anderen Gesichtshälfte zwei im Flachrelief vorstehende Kompositionselemente: Eine schräg angeschnittene Fläche verläuft entlang der Nase und eine dreizackig geformte Fläche umgibt den Mund.

Horst Antes entwickelte die Kopfmetapher in seiner Malerei. Bevor

er sie als monumentalisiertes Versatzstück in die Dreidimensionalität übertrug, gestaltete er zunächst in traditioneller Weise voluminöse, figürliche Bronzen. Erst danach gelangte er zu einer räumlichen Gestaltungsweise, die direkt aus seiner Malerei hervorzugehen scheint. Besonders in der Serie der Profilköpfe, zu der auch der »Kopf des Malers« gehört, lassen sich dabei Bezüge zu seiner Malerei herstellen, die sowohl die technische Ausführung als auch die ikonographische Bedeutung der Plastiken betreffen. Der rostbraune Ton der Plastik »Kopf des Malers« entspricht beispielsweise im Farbton einzelnen Kopfgemälden von Antes aus den Jahren 1969–71. Der von ihm verwandte Corten-Stahl erhält nach dem ersten Rosten eine rotbraune Patina, die ihren Farbton auch bei wechselnden Witterungseinflüssen beibehält. Einen weiteren Bezug zur Malerei bietet ein inhaltlicher Aspekt. Der dem Maler zur Verfügung stehende kompositionelle Rahmen fehlt dem plastischen Gestalter. Sofern er nun seine zweidimensionalen Gebilde in die Dreidimensionalität übertragen will, stößt er auf Schwierigkeiten, die aus diesem räumlich begrenzten Denken resultieren. So könnte durch den im Käfig befindlichen »Kopf des Malers« zum einen die Gefangenheit in diesem Denken thematisiert sein, zum anderen in der äußeren Begrenzung durch den Käfig eine Übertragung dieses Rahmens in die dritte Dimension stattgefunden haben.

Eine ganz andere Gestaltung und Formauffassung zeigt dagegen Karl Hartungs »Columna«, 1966. Entsprechend ihrer Bedeutung (lat.: Säule, Pfeiler), bildet sie die Form eines hochaufragenden, weißen Pfeilers, der einen rechteckigen Grundriß hat. Die poröse Oberfläche des Travertins trägt Spuren der Witterungseinflüsse und der Bearbeitungsweise mit einem Bildhauereisen. Unterbrochen von jeweils drei unregelmäßigen Durchbrüchen, ist ein stark durchmodelliertes, mittleres Element in die vier Kanten des Pfeilers eingespannt. Er erinnert an einen dicken, knorrigen Baumstamm. Die Skulptur wird nach oben hin breiter, wobei jede Ansicht eine andere Breite zu erreichen scheint. Ohne die tragende Funktion des Pfeilers zu erfüllen, endet die »Columna« leicht geschwungen. Die vier Kanten erreichen dabei gleichmäßig den höchsten Punkt der Skulptur. Der Bildhauer Karl Hartung begann sein plastisches Werk ebenfalls in traditioneller Weise mit figürlichen Skulpturen. Bereits in den 30er Jahren wandte er sich allerdings der unfi-



Der Kleine Klosterhof des GNM mit Karl Hartungs »Columna« und dem »Kopf des Malers« von Horst Antes

gürlichen Kunst zu und gestaltete kubisch-monumentale Skulpturen. Größe und äußere Erscheinung der »Columna« zeigen noch Nachwirkungen dieser künstlerischen Phase. Hartungs spätere Arbeiten, so auch die »Columna«, beherrscht jedoch das Interesse des Künstlers an Wachstumsprinzipien einer Form und ihrer räumlichen Vorstellung. Die Bedeutung der plastischen Modellierung wird deutlich im Vergleich mit der Plastik von

Horst Antes. Hartungs »Columna« ist sehr viel mehr auf wechselnde Beleuchtung und zusätzliche Modellierung durch Licht und Schatten angewiesen. Während Antes' Plastik nach dem ersten Rosten auch in anderen, z.B. geschlossenen Räumen vorstellbar ist, ist der offene, lichtdurchflutete Umraum die Grundvoraussetzung für Hartungs Skulptur. Erst hier gelangen ihre haptischen und plastischen Qualitäten zur vollen Geltung. Diese wie-

derum legen die Doppelsinnigkeit in der Gestaltungsweise offen: Der ursprünglich von Menschen geformte Pfeiler ist in seiner ihm auferlegten, viereckigen Form in Hartungs »Columna« bis auf die Ecken reduziert. Nur noch teilweise ist mit ihnen der wichtige, scheinbar natürlich wachsende Kern verbunden, dessen geschwungener Abschluß die »Columna« ihrer tragenden Funktion entledigt.

Ursula Grzechca-Mohr

KARIN BLUM – NEUE WERKE

Eine Ausstellung im Fembohaus

Von Juni bis August 1986 zeigt das Stadtmuseum Fembohaus im Rahmen einer seit 1975 stattfindenden Ausstellungsreihe, die sich fränkischen Künstlern widmet, neue Werke der Nürnberger Malerin Karin Blum.

Karin Blum, 1947 in Gunzenhausen geboren, erhielt ihre Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg. Die 17 Zeichnungen knüpfen im Stil unmittelbar an die Arbeiten ihrer letzten Schaffensphase an, die in einer großen Werkschau, 1981 vom Institut für moderne Kunst anlässlich der Vergabe des Förderpreises der Stadt Nürnberg veranstaltet, zu sehen waren.

Zarte Bleistiftzeichnungen, deren Thema um die Darstellung der Einzelfigur kreisten, machten die Künstlerin bekannt. Die weiblichen Aktfiguren, zuerst in Buntfarben auf dunklen Untergrund gemalt, völlig isoliert in kahlen Räumen, wurden wenig später durch radikale Reduzierung der Zeichenmittel intensiviert. In sensibel ausgeführten Bleistiftstrichen wurden diese weiblichen Figuren auf die weiße Papierfläche gebannt – ohne räumliche Umgebung, auf sich gestellt und nur mit wenigen Bewegungshaltungen erfaßt. Um 1978 brach die Künstlerin mit Stil und Thema der frühen Zeichnungen. Die radikale Stilisierung der Mittel und des Themas schienen ihr als nicht mehr weiterführbar, nur zu dem Preis einer ständigen Wiederholung der einmal gefundenen Form.

Die Bildmittel wurden nun um Collageelemente und die Verwendung der Farbe in zarten Pastelltönen erweitert. Im Zentrum der Darstellung standen Kinderporträts – nach fotografischen Vorlagen gezeichnet – zu denen Versatzstücke montiert wurden.

Dieses Collageverfahren wird in

ihren neuen Werken aus den Jahren 1982–1986 weiterentwickelt. Figürliche Darstellungen werden nur noch sparsam eingesetzt. Sie bilden nicht mehr den Konzentrationspunkt, um den ihre Arbeiten bisher kreisten; vielmehr werden sie auf kleine Schablonen reduziert und oft mehrmals wiederholt im Bild aufgeführt, aber ohne die Isolierung durch ein kommunikatives Moment aufzuheben. Daneben gesellen sich gleichberechtigt geometrische Flächenformen und Applikationen aus kleinen Gegenständen – oft zufällig von der Künstlerin gefunden oder vor Jahren gesammelt, nur um dann in ein bestimmtes Bild integriert zu werden. Diese aus Versatzstücken gebauten Bilder nähern sich immer stärker der Abstraktion. Flächenformen, aufgeklebt, gezeichnet oder ausgeschnitten bestimmen oft den Bildraum, unterteilen und gliedern ihn. Die menschlichen Figuren treten mit diesen Schablonen in ein Spannungsverhältnis oder werden in einer Arbeit nur aus ihnen zusammengesetzt. Angelegt war diese Zusammenstellung, menschliche Figur – abstrakte Form, bereits in ihrer Zeichnungsserie »Eine, die auszog das Fürchten zu lernen« von 1977.

Gleichzeitig findet in den Zeichnungen eine Verräumlichung statt, die sich aber nicht auf einen konkret erscheinenden Raum gründet, sondern vielmehr im Malakt selbst und den verwendeten Materialien. Die weiße Papierfläche wird mit Buntstiftfarben in kreisenden, rhythmischen Bewegungen überzogen, wobei der Duktus teils nur in Strichansätzen wiedergegeben wird. Danach wird das Papier mit einer weißen Aquatecmasse fixiert. Erst darauf werden Figuren und Formen gemalt oder Gegenstände appliziert. Die Schichtung wird aber auch durch ausgeschnittene Flä-

chen, deren Felder dann mit anderen Materialien besetzt werden, verdeutlicht. Figuren, abstrakte Formen und montierte Gegenstände scheinen auf der so bearbeiteten Fläche wie in einem Netz festgehalten – ohne ersichtliche Verbindung zueinander, nur durch das Formen-spiel aneinander gebunden.

Manche der gebauten Figuren und Gesichter mögen dabei mit archaischer Kunst assoziiert werden. Bei anderen Arbeiten fühlt man sich an ferne Mythen oder kultische Vorgänge aus frühgeschichtlicher Zeit erinnert, ohne daß damit auf eine konkrete Vorlage hingewiesen wäre.

Jenseits vorherrschender Trends – in Stil- und Themenwahl – auf dem Kunstmarkt konzentriert sich Karin Blum auf eine höchst subjektive Darstellungswelt, die vom Betrachter nicht leicht zu entschlüsseln ist. Konsequentermaßen wurden die Möglichkeiten der ersten Collagearbeiten Ende der 70er Jahre fortgeführt. Neben der logischen Weiterentwicklung, die aus einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Malmaterial resultiert, wurde aber das Thema der frühen Arbeiten – die Verschlüsselung einer Innenwelt – beibehalten. Nur durch konzentriertes und differenziertes Betrachten der Bilder, bei dem man Schicht für Schicht zum Grund vordringt und das den Formenbezug klarstellt, erklärt man sich die Faszination der Blumschen Arbeiten. Die intensive Wahrnehmungsweise und die damit verbundene Auseinandersetzung erinnert an die Malerei des ostasiatischen Kulturraumes, deren Sinn sich nur durch meditatives Sehen erschließt.

Zu dieser Ausstellung erscheint ein Falblatt mit näheren Angaben zu den gezeigten Arbeiten und einer ausführlichen Biographie.

Ruth Bach