

### Veit Stoß in New York und Nürnberg

Ende Juni ist im Metropolitan Museum in New York die Ausstellung Nürnberger Kunst der Gotik und Renaissance zu Ende gegangen, am 25. Juli eröffnet sie im Germanischen Nationalmuseum (bis 28. September). Sie versucht, ein Panorama der gesamten Entwicklung der Nürnberger Kunst von ihren Anfängen um 1300 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zu zeigen, was naturgemäß nicht für alle Epochen und bei allen Meistern in gleicher Dichte gelingen kann. Besucher, Wissenschaftler und Kunstkritiker in New York waren sich darüber einig, daß einer der Höhepunkte – häufig hieß es in den Zeitungen sogar die „Sensation“ der Ausstellung – die Werke des Veit Stoß bildeten. Dabei spielt natürlich eine Rolle, daß von Nürnberger Kunst in Amerika nur Dürers Name und Werk eine bekannte Größe darstellen, während der Name des Veit Stoß außerhalb Deutschlands und Polens kaum bekannt ist.

Andererseits war es tatsächlich gelungen, für diesen Bildschnitzer eine Reihe zentraler Werke aus allen Epochen seines Schaffens für die Ausstellung zu gewinnen: aus den Beständen des Germanischen Nationalmuseums den frühen Kreuzifixus aus dem Heiliggeist-Spital und die Raphael-Tobias-Gruppe von 1516, aus der Sebalduskirche die beiden gewaltigen Statuen des Schmerzensmannes und der trauernden Maria vom Volckamer-Epithaph von 1499, die schon durch ihre Größe und ihren formalen Anspruch die Ausstellung dominieren mußten. Das Metropolitan Museum selbst konnte aus seinen eigenen Sammlungen ein frühes Relief der Taufe Christi beisteuern, das im Zusammenhang mit den Arbeiten am Krakauer Altar der Jahre 1477 – 1489 gesehen werden muß und nach der jüngst vorgenommenen Restaurierung in besonderem Glanze erstrahlt.

Eine kleine, leider sehr beschädigte Figur einer trauernden Muttergottes aus einer Kreuzigungs-



Veit Stoß, Apostel vom Hochaltar der Nürnberger Karmeliterkirche, 1520/23. Holz. Bamberg, Diözesanmuseum



Veit Stoß, Drei kniende Apostel vom Hochaltar der Nürnberger Karmeliterkirche, 1520/23. Holz. Bamberg, Diözesanmuseum



Veit Stoß, Maria mit dem Kind. Buchsbaum, um 1500 London, Victoria & Albert Museum

gruppe stammt aus dem Museum in Cleveland. Sie muß einst ebenso schön gewesen sein wie die nur 20 cm hohe stehende Muttergottes mit Kind, die aus dem Victoria & Albert Museum in London ausgeliehen werden konnte (Abb.). In ihr haben wir eines jener Kabinettstücke Stoßscher Kunstfertigkeit zu sehen, bei denen man sich fragt, ob man den Formenreichtum in der Erfindung, den Wohlklang der Komposition oder die schnitzersche Virtuosität der Ausführung mehr bewundern soll. Die Verwunderung über die von Stoß in ganz neue Dimensionen vorangetriebenen Möglichkeiten der Holzskulptur hat Tradition; hatte doch schon der Florentiner Maler und

Kunstschriftsteller Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert von einem „miracolo di legno“ – einem Wunder in Holz – gesprochen, das die Welt erstaunen lasse.

In den Jahren 1520–1523 hat der damals bereits über siebzig, wenn nicht über achtzig Jahre alte Bildhauer noch einen Altar für das Kloster der Nürnberger Karmeliter geschaffen, dem sein Sohn als Prior vorstand. Das Universitätsmuseum in Krakau hat die dazu erhaltene Zeichnung zur Verfügung gestellt. In Nürnberg werden von dem heute in Bamberg stehenden Altar auch die knienden Apostelfiguren aus einer Himmelfahrt Mariens zu sehen sein (Abb.). In den Gestalten dieser knienden alten Männer, die

voll ekstatischer Erregung zu dem wunderbaren Ereignis aufblicken, dessen Zeuge sie werden, wird eine Kraft zur Gestaltung menschlicher Emotion und psychologischer Differenzierung, eine Fähigkeit zur Verbildlichung plastischer Schwere und tiefen Ernstes sichtbar, wie sie der zeitgenössischen Skulptur an der Wende von der Gotik zur Renaissance sonst nicht zugänglich waren.

Rainer Kahsnitz

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, in dem alle Werke abgebildet und beschrieben sind, rund 500 Seiten mit 572 Abbildungen, davon 148 in Farbe. Preis während der Ausstellung: ca. DM 49,-.

## Die Nürnberger Willehalm-Fragmente

Die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums bewahrt zwei stark fragmentierte, je 30 x 11 cm große, Pergamentstreifen, die beidseitig kolorierte Federzeichnungen mit höfisch-ritterlichen Szenen tragen: darunter Darstellungen eines Ritters vor einer Burg und eines Gastmahls. August

Essenwein hat diese eher unscheinbaren, vermutlich aus dem gräflich-stolbergischen Vermächtnis stammenden Fragmente 1882 als Teil einer verlorenen illustrierten Handschrift von Wolfram von Eschenbachs Versepos »Willehalm« erkannt und veröffentlicht. Zusammen mit neun weiteren, ähnlich ver-

stümmelten Pergamentfragmenten der Bayerischen Staatsbibliothek, München, bilden sie den überlieferten Rest der sogenannten »großen Bilderhandschrift«, der ältesten illustrierten Handschrift des »Willehalm«. Dieser für die Entwicklung der deutschen Buchmalerei im 13. Jahrhundert bedeutende Codex

dürfte ursprünglich nicht weniger als 448 Seiten und rund 1300 Bildszenen umfaßt haben. Er wurde vermutlich im 16. Jahrhundert zerschnitten und seine Einzelteile von einem Buchbinder als Einbandmaterial benutzt.

Einen Eindruck von der ursprünglichen Gestalt dieser verlorenen mittelalterlichen Prachthandschrift vermittelt eine jüngst fertiggestellte, von Ulrich Montag sorgsam kommentierte Faksimile-Ausgabe aller erhaltenen Fragmente.\*) Sie erlaubt die Rekonstruktion von zwanzig Seiten des Codex, gibt Aufschluß über die ursprüngliche Größe der Blätter, sowie über die Einrichtung von Text und Bildern. Die Seiten waren zweiseitig angelegt. In einer schmäleren, innen entlang dem Bund verlaufenen Textspalte standen jeweils dreißig der mittelhochdeutschen Verse. In der breiteren Randspalte wurde der historische Bericht in fortlaufenden, mit der Feder gezeichneten und kolorierten Szenen illustriert. In den Nürnberger Fragmenten sind vier ganze Randspalten überliefert. Beim Abtrennen des Textes sind jedoch auch Teile der Bilder verlorengegangen.



Abb.: Thüringen/Sachsen, Gyburg und Terramer im Glaubensstreit. Fragment der großen Bilderhandschrift des »Willehalm«. Feder, koloriert, um 1250/70.

Wolfram von Eschenbachs »Willehalm«, eine der größten epischen Dichtungen der staufischen Epoche, ist auf Anregung des Landgrafen Hermann I. von Thüringen in den Jahren zwischen 1215 und 1218 entstanden. Wolfram schildert in diesem unvollendeten Spätwerk den heldenhaften Kampf des provenzalischen Markgrafen Willehalm gegen die Sarazenen. Die Handlung basiert auf verschiedenen französischen »chansons de geste«, vor allem auf Berichten vom Leben des Heiligen Wilhelm von Aquitanien und des Guillaume d'Orange, des treuen Vasallen Karls des Großen – beides legendäre Helden bei der Verteidigung Südfrankreichs gegen die aus Spanien vordringenden Araber. Altfranzösisches Heldenepos und Heiligenlegende vermischen sich im »Willehalm« mit den Kreuzzugsgedanken der staufischen Zeit. Auffallend sind dabei Wolframs kritische Anmerkungen zum höfischen Leben und das bis dahin unbekannte Maß an menschlicher und ritterlicher Achtung, das den Ungläubigen auch im Glaubenskampf entgegengebracht wird.

Kennzeichnend für Wolframs Tendenz zur geistlichen Unterweisung ist eine Szenenfolge auf einem der Nürnberger Fragmente (Abb.): Dargestellt ist Gyburg, Willehalms Gemahlin, eine zum Christentum bekehrte Sarazenin, die das belagerte Orange verteidigt, bis Willehalm das königliche Entsatzheer heranzuführt. Gyburgs Vater, der arabische König Terramer, ist zu Pferde vor der Stadt erschienen, um seine Tochter zu ihrem alten Glauben zurückzugewinnen. Dabei weist er – in der oberen Bildzone – auf eine Statue Mohameds hin. Gyburg – ebenfalls in Kettenhemd und Waffenrock – neigt sich über die Zinnen ihrer Burg und verteidigt mit eindringlichen Gebärden ihren christlichen Glauben. Der Inhalt ihrer Argumentation wird dabei anschaulich ins Bild eingebildet. Ihre Hinweise auf die christliche Heilslehre von Sünde und Erlösung werden durch die Gestalt der Eva und das Antlitz des Heilands, sowie durch das Bild eines Verdammten im Höllenrachen und das der Trinität veranschaulicht.

Die drei Szenen stehen, durch keine Rahmung getrennt, untereinander – kontinuierlich lesbar wie der Text selbst. Die fast stereotype Wiederholung derselben Figuren und Gebärden, die Konzentration der einzelnen Szenen auf die eindringliche Gebärdensprache und der Verzicht auf alles dekorative Beiwerk kennzeichnen den didaktischen Ansatz der Illustrationen: »Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts hat kein anderes Werk, das bis jetzt-

bekannt geworden, unter so grundsätzlichem Ablehnen aller dekorativen Zwecke sich so grundsätzlich nur auf die Interpretation des Wortes geworfen und innerhalb des Kreises dieser Aufgabe so unerbittlich nach Vollständigkeit gestrebt.«

Mit diesen Worten charakterisierte der Rechtshistoriker Karl von Amira den neuartigen Illustrationsstil der »großen Bilderhandschrift« des »Willehalm«. In der Tat unterscheiden sich diese Illustrationen in ihrer Eindringlichkeit und rigorosen Sparsamkeit der künstlerischen Mittel deutlich vom herrschenden Stil der deutschen Buchmalerei in der Mitte des 13. Jahrhunderts und zumal von den Miniaturen der späteren illustrierten Willehalm-Handschriften. Amiras Annahme, hier den Ausgangspunkt einer »thüringisch-sächsischen« Schule der Buchmalerei gefunden zu haben, die ihren Höhepunkt zu Beginn des 14. Jahrhunderts in den ähnlich eindringlichen Illustrationen zu Eike von Repgows »Sachsenspiegel« erreicht habe, ist bis heute unbestritten. Stilistisch am engsten verwandt sind jedoch die kolorierten Randzeichnungen zu der 1256 datierbaren und mit großer Sicherheit nach Bayern zu lokalisierenden Heidelberger Handschrift des »Welshen Gastes« von Thomasin von Zerclaere. Die Illustrationen zu dieser höfischen »Tugendlehre« der staufischen Epoche wurden verschiedentlich zum Vergleich mit den Willehalm-Fragmenten herangezogen – nie jedoch mit der Konsequenz, über den gemeinsamen Zeitstil hinaus einen gemeinsamen Schulzusammenhang zu unterstellen.

Es ist zu hoffen, daß die neue Faksimile-Ausgabe der Willehalm-Fragmente auch Anstöße zu einer neuen kunsthistorischen Bearbeitung gibt.

Rainer Schoch

\*) Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Die Bruchstücke der »Großen Bilderhandschrift« im Faksimile herausgegeben von Ulrich Montag. Stuttgart (Verlag Müller und Schindler) 1985.

# Museen und Ausstellungsinstitute in Nürnberg

## Institutionen

## Öffnungszeiten

<b>Germanisches Nationalmuseum</b> Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 20 39 71	Schausammlungen zur Kunst und Kultur des deutschsprachigen Raumes von 30.000 v. Chr. bis zur Gegenwart  Studiensammlungen  Kunstpädagogisches Zentrum (KPZ)	<b>Sammlungen:</b> Di mit So 9–17 Uhr Do auch 20–21.30 Uhr (ausgewählte Abteilungen) Mo geschlossen  <b>Bibliothek:</b> Di 9–17 Uhr, Mi u. Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr <b>Kupferstichkabinett:</b> Di mit Fr 9–16 Uhr <b>Archiv und Münzsammlung:</b> Di mit Fr 9–16 Uhr (ausgenommen Feiertage)
<b>Schloß Neunhof</b> Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Betreuung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 20 39 71	Dokumente des patrizischen Landlebens vom 16. bis ins 18. Jahrhundert  Der Park von Schloß Neunhof ist nach einer mehr als hundertjährigen anderen Nutzung 1979 im Stil eines Parkes des 18. Jahrhunderts rekonstruiert worden.  Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof	Sa und So 10–17 Uhr
<b>Albrecht Dürer-Haus</b> Am Tiergärtnertor Tel.: 16 22 71 Völlig erhalten, erbaut 1450–1460 Von Dürer bewohnt von 1509–1528	Gemälde, Renaissance- und Barockmöbel, Glasmalereien	Täglich 10–17 Uhr / Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen
<b>Stadtmuseum Fembohaus</b> Burgstraße 15 Tel.: 16 22 71	Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Täglich 10–17 Uhr / Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen
<b>Tucher-Schlößchen</b> Hirschelgasse 9 Telefon: 16 22 71	Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher	Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo–Fr 14, 15 und 16 Uhr / So 10 und 11 Uhr Sa geschlossen
<b>Kunsthalle</b> Lorenzer Straße 32 Tel.: 16 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen
<b>Kunsthalle in der Noris Halle</b> Marientorgraben 8 Tel.: 201 75 09	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr / Mo geschlossen
<b>Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt Bayern</b> Gewerbemuseumsplatz 2 Tel.: 20 17 274	Deutsches und außereuropäisches Kunsthandwerk (Glas, Möbel, Keramik, Metalle)	Di–Fr 10–17 Uhr Sa, So 10–13 Uhr · Mo geschlossen
<b>Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg</b> Patrizierhaus, Karlstraße 13 Tel.: 16 31 64, Verwaltung 16 32 60	Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee	Voraussichtlich ab 1. 7. 1986 geöffnet
<b>Verkehrsmuseum</b> Lessingstraße 6 Tel.: 219 54 28	Geschichte der Eisenbahn und Post. Neugestaltete Eisenbahnabteilung und neues Museumsrestaurant	Mo–Sa 10–17 Uhr So und Feiertage 10–16 Uhr
<b>Naturhistorisches Museum „Natur und Mensch“ der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V.</b> Gewerbemuseumsplatz 4 Tel.: 22 79 70	Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolumbische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde	Mo, Di, Do, Fr 9.30–17 Uhr Sa 9–12 Uhr Mi und So geschlossen
<b>Schulmuseum der Universität Erlangen-Nürnberg</b> Paniersplatz 37/III Tel.: 20 83 87	Schulgeschichtliche Dokumente aller Schularten.	Di–Fr 9–13 Uhr Sa und So 10–13 Uhr
<b>Staatsarchiv</b> Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01		Mo, Di, Do 9–16 Uhr Mi 9–20 Uhr Fr 9–14.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
<b>Stadtsarchiv</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte, vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo–Do 8–15.30 Uhr Fr 8–15 Uhr (ausgenommen Feiertage)
<b>Stadtbibliothek</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 90		Mo–Fr 8–18 Uhr Sa 9–12 Uhr (ausgenommen Feiertage)
<b>Institut für moderne Kunst</b> Königstraße 51/II Tel.: 22 76 23  Ausstellungen in der Schmidt-Bank-Galerie Lorenzer Platz 29	Informations- und Dokumentationszentrale für zeitgenössische Kunst Archiv, Publikationen, Ausstellungen	Mo–Fr 9–12 Uhr und 13–16 Uhr Sa, So und 17. 6. 1986 geschlossen  Mo–Mi 8–16.00 Uhr Do 8–17.30 Uhr Fr 8–15.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
<b>Albrecht-Dürer-Gesellschaft</b> Obere Schmiedgasse 64–66 (Pilatushaus) Tel.: 24 15 62 Ältester Kunstverein Deutschlands	Ausstellungen, Publikationen, Jahreshgabenverkauf an Mitglieder	Geschäftsstelle: Mo–Fr 9–12 und 14–17 Uhr  Galerie: Di–Fr 12–18 Uhr / Sa u. So 10–14 Uhr Mo geschlossen (ausgenommen Feiertage)
<b>Kunsthaus</b> Karl-Grillenberger Straße 40 Tel.: 20 31 10	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–Fr 11–18 Uhr, Sa und So 11–16 Uhr
<b>A. W. Faber-Castell</b> 8504 Stein – Verwaltungsgebäude Tel. 66 79 1	Ausstellungen zeitgenössischer Künstler	täglich 9–18 Uhr (auch an Sonn- und Feiertagen)

Ausstellungen

Nürnberg 1300 – 1550  
Kunst der Gotik und Renaissance  
(25. 7. 1986 bis 28. 9. 1986)

Eberhard Schlotter –  
Illustrationen zu „Don Quijote“ von Cervantes  
(bis 5. 10. 1986)

Präsenz der Zeitgenossen 10:  
Meistermann – Kartons für Glasfenster  
(ab 27. 6. 1986)

**Führungen in der Ausstellung  
„Nürnberg 1300 – 1550, Kunst der Gotik und  
Renaissance“**

1.  
1 ½-stündige Führungen für Einzelbesucher  
durch die gesamte Ausstellung:  
täglich Dienstag bis Sonntag 14.30 Uhr  
DM 2,- pro Person zuzüglich Eintritt  
(Führungskarte an der Eintrittskasse)

2.  
Englische, französische, deutsche Führungen  
für Erwachsenengruppen nach Vereinbarung  
(Tel. 09 11/20 39 71/Frau Herbig/Dr. Stalling)

Dürer: Exlibris  
(bis 31. 8. 1986)

David Hockney: Illustrationen zu Grimms Märchen  
(bis 15. 7. 1986)  
Karin Blum: Neue Arbeiten  
(bis August 1986)  
Nürnberg zur Zeit Ludwigs I. in Zeichnungen  
Georg Christoph Wilders  
aus städtischem Besitz  
(19. 7. 1986 bis 28. 9. 1986)

Führungen

3. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Ute Heise*:  
„Puppenhäuser wohlhabender Nürnberger Bürger“

6. 7. 1986, 11.00 Uhr · *Helga Pfeiffer*:  
„Führung zum Kennenlernen des Museums“

10. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Helga Pfeiffer*:  
„Führung zum Kennenlernen des Museums“

13. 7. 1986, 11.00 Uhr · *Dr. Ursula Kubach-Reutter*:  
„Einflüsse der Mode und der Textilindustrie  
auf die ländliche Tracht“

17. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Dr. Ursula Kubach-Reutter*:  
„Einflüsse der Mode und der Textilindustrie  
auf die ländliche Tracht“

20. 7. 1986, 11.00 Uhr · *Dr. Wolfgang Pülhorn*:  
„Die Kunst der Merowingerzeit“

24. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Dr. Wolfgang Pülhorn*:  
„Die Kunst der Merowingerzeit“

27. 7. 1986, 11.00 Uhr · *Dr. Rainer Kahsnitz*:  
„Glasmalerei der Dürerzeit (Nürnberg 1300 –  
1550, Kunst der Gotik und Renaissance)“

31. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Dr. Rainer Kahsnitz*:  
„Glasmalerei der Dürerzeit (Nürnberg 1300 –  
1550, Kunst der Gotik und Renaissance)“

**Führungen zum Kennenlernen  
des Museums**  
Dienstag bis Samstag 10.30 und 15.00 Uhr  
Sonntag 15.00 Uhr

**Gruppenführungen** durch das Museum  
oder durch Sonderausstellungen  
nach Vereinbarung

**Guided Tour in English**  
6. 7. 1986, 14.00 Uhr

**Special Tour in English**  
27. 7. 1986, 14.00 Uhr: Renate Goetzmann:  
Objects of the Late  
Middle Ages and the Early Renaissance

**Führung für Kinder und ihre Eltern**  
6. 7. 1986, 10.30 Uhr · Karin Griebisch-Giese:  
Wir finden einen Schatz

**Vorträge**  
25. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Prof. Dr. Wolfgang Stromer*  
von *Reichenbach*: „Nürnberg und die Erfindung  
des Buchdruckes“

26. 7. 1986, 11.00 Uhr · Prof. Dr. Dieter Wuttke:  
„Nürnberg als Symbol – Grundlagen des  
intellektuellen Lebens in Nürnberg zwischen  
1300 und 1550“

Die Mitglieder des Germanischen National-  
museums erhalten an den ersten drei Öffnungs-  
tagen (25. 7. bis 27. 7. 1986) unter Vorlage des  
Mitgliedsausweises freien Eintritt in die  
Ausstellung „Nürnberg 1300 – 1550 – Kunst der  
Gotik und Renaissance“.

Mo–Fr 15 und 16 Uhr  
So 10 und 11 Uhr

10 Bildhauer in Franken  
(5. 7. 1986 bis 17. 8. 1986)

Die Wirklichkeit der Bilder – Holographie  
und ausgewählte Werke der Sammlung  
(bis 3. 8. 1986)

Sonderausstellung  
zur Geschichte des Glases

nach Vereinbarung

Di mit So 10–17 Uhr  
Mi 10–21 Uhr  
Mo geschlossen

nach Vereinbarung  
Mi 18 Uhr: Vorführung der  
Modelleisenbahnanlage

Bilderausstellung: Eisenbahner in Uniform  
von der Vergangenheit bis zur Gegenwart  
(ab 9. 7. 1986)

nach Vereinbarung

Sonderausstellung:  
Fossilien des Jura  
(Aus Sammlungen der Mitglieder)  
(bis 5. 9. 1986)

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

Einblattholzschnitte Nürnberger Künstler aus der  
1. Hälfte des 16. Jhs. in Nachbildungen  
(bis 31. 8. 1986)

Bernhard J. Keller:  
Kirchturmturbulenzen zwischen  
Dichtung und Wahrheit  
(ab 4. 7. 1986)

Christoph Gerling:  
Malerei und Graphik  
(6. 7. 1986 bis 27. 7. 1986)

Förderpreisträger der Stadt Nürnberg  
der Jahre 1956 – 1967  
(bis 27. 7. 1986)

Fritz von Herzmanovsky-Orlando  
Blei- und Farbstiftzeichnungen  
(bis 30. 7. 1986)

Vorträge

im Naturhistorischen Museum

2. 7. 1986, 19.30 Uhr · *Dr. Ulrich Gruber*:  
Farblichtbildervortrag: Pandabär und blauer  
Mohn – Die Tier- und Pflanzenwelt des Himalaya

3. 7. 1986, 19.30 Uhr · *Brigitte Kaulich*:  
Farblichtbildervortrag: Die Felsbilder des  
Tassili n'Ajjer

9. 7. 1986, 19.30 Uhr · *Dr. Peter Hochsieder*:  
Farblichtbildervortrag: Marokko,  
letztes nordafrikanisches Königreich

10. 7. 1986, 19.30 Uhr · *Friedrich Müller*:  
Farblichtbildervortrag: Sardinische Bildnotizen

16. 7. 1986, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein*:  
Farblichtbildervortrag: Blumenparadies Tessin

28. 7. 1986, 20.00 Uhr · *Ursula Haßler*:  
Farblichtbildervortrag: Speisepilze und ihre  
giftigen Doppelgänger

## 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).

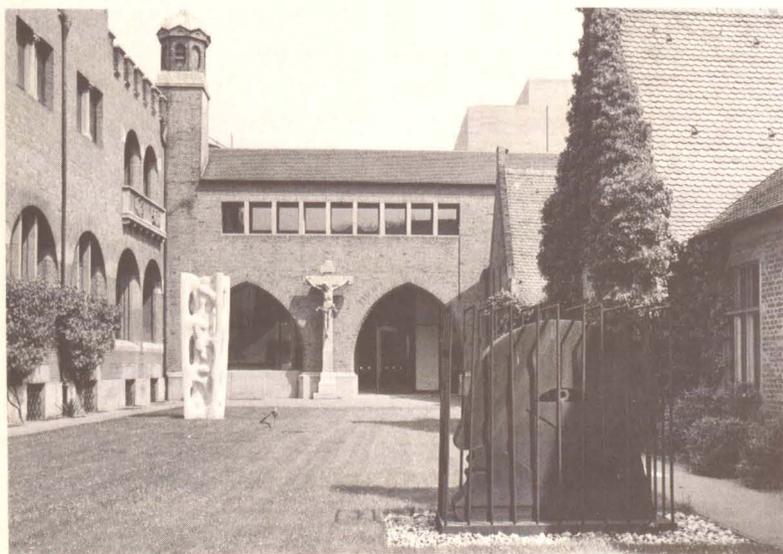
Beim Hinaustreten aus dem Lapidarium in den kleinen Klosterhof sehen wir uns zunächst der Stahlplastik »Kopf des Malers« von Horst Antes gegenüber.

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 Formenpiel 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*

## EINE FORM FINDEN

10 Bildhauer in Franken



Botond, Echo. Rauminstallationen, Eisenblech und Eisendraht geschweißt, 1986

*Die Ausstellung in der Kunsthalle läuft vom 5. 7. bis 17. 8. 1986. Es erscheint ein Katalog mit zahlreichen Abbildungen, bio- und bibliographischen Angaben zu den Künstlern und Texten von Curt Heigl, Axel Janneck, Friedhelm Mennekes, Hans-Peter Miksch, Peter Anselm Riedl, Felicitas und Christian Schellinger und Johann Adam Stupp über das Werk der Künstler.*

Zehn Künstler machen in acht Räumen der Kunsthalle, die gerade durch ihre Unterschiedlichkeit vielfältige Möglichkeiten bieten, die Wechselbeziehung von Material, Form und Raum in ihren Arbeiten überzeugend anschaulich. Die weiterführende Öffnung des Bildhauer- und Skulpturbegriffs zeigt sich allein schon in der Verwendung unterschiedlichster Materialien und deren Ausformung und Anordnung.

Das detailliert berechnete serielle Aneinandersetzen von gegossenen Betonblöcken, in die Glasrechtecke im 45°-Winkel eingelassen sind (Weinstein/Kriese), steht der auf den ersten Blick planlos wirkenden Verteilung von blau eingefärbten und zusätzlich bearbeiteten Wurfzementfragmenten (Paule) scheinbar entgegen. Die konzeptuell durchdachte Organisation von mehrteiligen Installationen (Botond/Klötzer) bei höchst unterschiedlicher Ausgangslage, die durch konkrete Verwendung des Materials subtile Raumveränderung (Saylor) oder die das Umfeld sprengende, dynamische Richtungsbetonung durch eine 7 m lange Stahlhülle (Knaupp) sind Möglichkeiten, den Raum durch geformtes und angeordnetes Material neu zu definieren und die Form durch ihren geplant direkten Bezug zu ihm stärker hervortreten zu lassen oder mit ihm zu verschmelzen. Industriell vorgeformte Grundelemente bewirken, in ungewohnter Umgebung plziert, einen Verfremdungseffekt durch die Relativierung der Größenbeziehung (Rhaue).

Eine Mittelstellung zwischen den genannten bildhauerischen Vorstellungen und der traditionellen Skulptur nimmt Helmut Gerlach ein, der mit der Installation figuraler Gipsfragmente das Studio in ein narratives Szenario verwandelt, welches, wie immer bei ihm, den Betrachter zum Engagement herausfordert.

Allein die mobilen Holzplastiken von Christian Meyer und die glatt polierten schwarzen Marmorskulpturen von Yoshimi Hashimoto bewegen sich durch die Art und Weise der Behandlung des Materials, nämlich durch Wegschlagen und -schneiden Form zu geben, ganz im traditionellen Skulpturbegriff.

Zehn Künstler, zehn Konzepte also, die im Wechselspiel von Material, Form und Raum eine eigene plastisch-gestalterische Welt vertreten. Trotz der Unterschiedlichkeit überschaubar und damit leichter erfaßbar sollen mögliche Positionen in der Erweiterung bildhauerischer Formfindungen dokumentiert werden.