

Dezember 1992 · Nummer 141

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Robert Reiß und Sigrid Randa

FOCUS BEHAIM-GLOBUS

Herausragende Leihgaben aus Osteuropa

Die in den Räumen des Germanischen Nationalmuseums am 2. Dezember eröffnete und für das Publikum drei Monate lang zu besichtigende Sonderausstellung »FOCUS BEHAIM-GLOBUS« hebt sich in mancherlei Hinsicht von den vorigen großen Ausstellungen in unserem Haus ab. Der Besucher findet hier nur zum geringeren Teil Kunstgegenstände im eigentlichen Sinne dieses Wortes, obgleich etliche Objekte aus der heutigen Sicht als solche betrachtet werden können. Das erklärte Ziel dieser Ausstellung ist, die vielschichtige Veränderung des Weltbildes, die sich an der Schwelle zur Neuzeit – in die auch die Entstehung des Behaim-Globus fiel – so vehement vollzogen hatte, zu veranschaulichen. Diesem Wandel unterlagen längerfristig alle Bereiche des Lebens: vom Alltag bis hin zu den Wissenschaften. Vorge stellt werden daher eine Vielzahl von Objekten, die diesen Wandel u.a. ermöglicht haben, wie z.B. astronomische und terrestrische Beobachtungs- und Messinstrumente: Quadranten, Fernrohre, Astrolabien, Sextanten, Sonnenuhren, Teodolithen usw. Gezeigt werden auch solche Objekte, die die mit Hilfe dieser Instrumente neu gewonnenen Kenntnisse modellhaft festgehalten haben. Hierzu gehören u.a. Erd- und Himmels globen und verschiedene Karten. Daß diese Veränderung nicht nur die Wissenschaft berührte, ist den unzähligen Entdeckungsreisen zu verdanken, in Folge derer es zu Kontakten und zu einem, wie auch immer gearteten, Austausch zwischen den unterschiedlichen Kulturkreisen gekommen ist. Die damaligen Mittel der Fortbewegung, meistens Schiffe, werden in Form von Modellen und diversen nautischen Geräten, aber auch anhand allerlei Erzeugnisse verschiedenster Kulturen präsentiert.

Erstmals nach über einjähriger Pause wird der Globus des Martin Behaim bei dieser Gelegenheit dem Publikum wieder gezeigt.

dem gibt diese Ausstellung die Möglichkeit, die überaus reichhaltige, zum Teil sogar erstmalig ausgestellte Sammlung wissenschaftlicher Instrumente des Germanischen Nationalmuseums zu sehen. Diese wurde durch zahlreiche Leihgaben aus vielen europäischen Ländern bereichert.

Das 500jährige Jubiläum des Behaim-Globus bewegte auch Kollegen aus den osteuropäischen Museen, zahlreiche Exponate der Jubiläumsausstellung »FOCUS BEHAIM-GLOBUS« zur Verfügung zu stellen. In der Septemberausgabe des Monatsanzeigers haben wir bereits eines dieser außergewöhnlichen Ausstellungsobjekte – den Wikinger-Runenstein aus dem Archäologischen Museum zu Odessa – vorgestellt. Insgesamt entleihen fünf russische, ein ukrainisches und ein polnisches Museum einzigartige Objekte.



[3. Ex.] Jagiellonischer Globus
ca. 1508, Krakau

Zu diesen Raritäten gehört der anonyme Erdglobus aus dem Museum der Jagiellonen Universität in Krakau. Er wurde einst Hans Dorn zugeschrieben, der in Ungarn tätig war und ein Schüler des Regiomontanus gewesen ist. Nun ist seine Urheberschaft nicht eindeutig sicher, man neigt mittlerweile eher dazu, seinen Entstehungsort in Lyon zu suchen. Weniger umstritten ist das Alter des Globus. Er gehört zweifelsohne zu den ältesten erhaltenen Erdgloben. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß er die älteste Darstellung der Welt in Kugelform mit dem neu entdeckten amerikanischen Kontinent bietet. Er könnte kurz nach der Veröffentlichung der berühmten Weltkarte Waldseemüllers, also nach 1507, angefertigt worden sein. Dies wiederum würde bedeuten, daß der Jagiellonische Globus der zweitälteste uns bekannte erhaltene Erdglobus und somit ein, im wahrsten Sinne des Wortes, Pendant zu dem Behaim-Globus (auf dem Amerika bekanntlich noch nicht eingezeichnet war) ist. Das einzige Gegenstück zum Krakauer Globus, der sog. Lenox Globus, kann man in der Public Library der Stadt New York sehen. Zwei Bestandteile des Krakauer Globus kennzeichnen aber seine Einmaligkeit. Zum einen die Armillarsphäre, die noch im 15. Jhd. hergestellt und in die nachträglich die Erdkugel hineinmontiert wurde, zum anderen das Uhrwerk, mit dem sie ebenfalls erst im nachhinein ausgestattet wurde und angetrieben werden konnte.

Nicht weniger bemerkenswert dürften zwei Gegenstände sein, die in Nord-Sibirien vor nicht allzu langer Zeit gefunden wurden. Beide sind eher unscheinbar, belegen aber die unvorstellbar beschwerlichen Versuche, den Weg nach China über das Polarmeer, die später sog. Nordostpassage, finden zu wollen. Am nördlichsten Ausläufer des sibirischen Kontinents – auf der Faddei-Insel, haben in der zweiten Dekade des 17.





*Silberbecher in Form eines Schiffes, Geschenk an Peter den Großen
Anfang des 18. Jahrhunderts, Eremitage*

Jhds. einige Wagemutige ein Winterlager errichtet. Es ist anzunehmen, daß sie – eine Schar von Handelsleuten – diese Überwinterung nicht überlebt haben. Was bis heute übriggeblieben ist, sind Haushaltsgegenstände, Handels-tauschgüter, größere Mengen Münzen, Waffenreste und auch eine Kompaßsonnenuhr, die so winzig ist, daß sie durchaus den Beinamen „Taschen“-Sonnenuhr verdienen würde. Leider sind viele dieser Fundsachen in den Wirren der stalinistischen Zeiten abhanden gekommen und bis heute nicht mehr auffindbar.

Einige Merkmale der aus Elfenbein und Holz gefertigten Kompaßsonnenuhr könnten darauf hindeuten, daß sie, wenn nicht sogar in Nürnberg, dann zumindest in Augsburg hergestellt wurde, zumal unter den Fundstücken etliche Nürnberger Rechenpfennige aufgestöbert wurden.

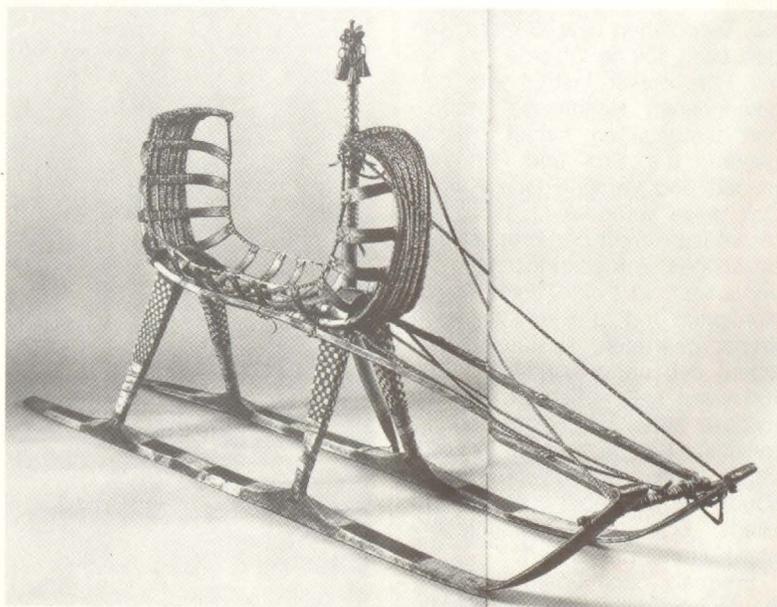
Vielleicht hat auch jene Expedition als Fortbewegungsmittel eine »Kotsche«, ein von den Russen in den Werften am Polarmeer gebautes Schiff, benutzt. Daß es sich dabei um eine Art Kogge handelt, kann man anhand von zeitgenössischen holländischen und englischen Zeichnungen feststellen.

Weil so gut wie keine materiellen Reste eines solchen Schiffes erhalten sind (abgesehen von hölzernen Teilen eines Schiffsrumpfes sowie von der Takelagebefestigung, die im Arktis- und Antarktis Museum in St. Petersburg aufbewahrt werden), ist eine, in der am Ob gelegenen Handelsstadt Man-

gaseja gefundene, auf ein kleines Kieferbrett geritzte Zeichnung einer »Kotsche« umso wertvoller. Die Rückseite dieser Tafel beinhaltet eine Art Bauanweisung mit den wichtigsten Angaben zu den jeweiligen Schiffsteilen und zur Festlegung ihrer Proportionen, wie z.B. Mastenverteilung oder Takelagebefestigungen.

Ein dreidimensionales Schiff, das in der Eremitage aufbewahrt wird, stellt kein real existierendes Objekt dar. Es ist ein silberner, teilweise vergoldeter Trinkbecher, der aus dem äußersten Osten des russischen Reiches, aus Daurien, stammt. Dieses Gebiet liegt ungefähr zwischen dem Bajkal, dem Pazifik und dem Amur. Im Russland des ausgehenden 17. Jhds. war dieser Landstrich ebenso exotisch-fremd wie auch als fernes Ziel ersehnt. Nach der mühevollen Durchquerung des unwirtlichen sibirischen Kontinents erhoffte man sich in dieser fruchtbaren Gegend nahezu alle Reichtümer der Welt. 1707 hat der Gouverneur von Daurien, dem russisch-chinesischen Grenzgebiet, als Zeichen der Untergebenheit gegenüber dem Zaren, aber auch als einen greifbaren Beweis für diese vermeintliche, überquellenden Schätze, dieses Schiff aus dem ersten dort gefundenen Silber machen lassen und nach St. Petersburg geschickt, wo es im Winterpalais untergebracht war.

Andere weit verbreitete Reise-mittel, die in der nachgebildeten Kunst- und Wunderkammer unserer Ausstellung zu sehen sind, waren den klimatischen Gegebenheiten Sibiriens angepaßt. Der Hundeschlitten, der mit zu den ersten Objekten des von Peter dem Gro-



*Hundeschlitten, Sibirien, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts
Kunstammer, St. Petersburg*

Ben gegründeten (1714) Raritätenkabinettes gehörte, wurde während der Expedition Berings auf Kamtschatka mitgenommen und nach St. Petersburg gebracht. Es ist erwähnenswert, daß Peter der Große bei der Errichtung seiner Kunstkammer Gottfried Leibnitz um Rat gebeten hat. Dieser schuf daraufhin ein ganzes Programm, in dem u.a. zu lesen ist: „An ausländischen Gegenständen sind zu erwerben: verschiedene Bücher und Instrumente, Kuriositäten und Raritäten, alles das, was sich propagieren läßt und zum Unterricht im Lande verhilft... Was die Natur anbetrifft, so sind besonders Steine, Metalle, Mineralien, Naturgewächse, aber auch ihre Abbildungen, Tiere, in getrocknetem Zustand oder in Spiritus präpariert, Skeletts und andere Nachbildungen all dessen, was nicht im Original zu haben ist, notwendig. Diese Gegenstände können in Form von Zeichnungen, Modellen und Kopien verschiedenerlei gelungener Erfindungen, Metallinstrumenten, Fernrohren, Spiegeln, Gläsern, von Uhren, Bildern, Plastiken, Modellen und verschiedenen Antiquitäten vorliegen – mit einem Wort von allem, was belehren und gefallen kann.“

Schlitten dieser Art hat man in



Tabakdose, Silber
angefertigt aus Anlaß der
Entdeckung der Aleuten, ca. 1740
Staatl. Histor. Museum, Moskau

Sibirien noch im ausgehenden 19. Jhd. benutzt. Neben Schlitten dienten auch Schier als Fortbewegungsmittel. Eine eindrucksvolle Beschreibung dieser findet sich bei Sigmund von Herberstein in seinem Buch »Das alte Rußland« aus dem Jahre 1549: »Artach ist ein Holz wie ein Brett, eine Hand breit geschnitten und ungefähr 6 Spannen lang, vorn ein wenig erhoben, und in der Mitte mit etwas erhöhten Rändern, wo man den Fuß hineinsetzt; in den Rändern

sind Löcher, damit man den Fuß anbinden kann... (man)..hält dabei einen kleinen Spieß in der Hand, womit man steuert und sich behilft, wenn es von einer Höhe abgeht oder wenn man zu fallen droht. Man sagt auch, daß die Leute dort große Hunde haben, die Schlitten ziehen. (...) Sie haben Schlitten wie eine Schifferzille.«

Eine weitreichende Folge der Kamtschatka-Expeditionen Vitus Berings war die Entdeckung Alaskas und des Aleuten-Archipels. Dies war der Beginn der über hundertjährigen Anwesenheit der Russen in Nordamerika, die dort eine Art Kolonie aufzubauen versuchten. 1744 hat man eine silberne Tabakdose angefertigt, die dann, wie viele andere ähnliche Gegenstände, als Geschenkartikel in Hofkreisen diente. Diese Tabakdose aus dem Moskauer Staatlichen Historischen Museum ist überaus reichlich verziert. Auf dem Deckel ist eine Sibirienkarte mit Breitengraden und Meridianen eingezeichnet, auf dem Boden eine Karte Nordost-Asiens mit »neuerdings erworbenen aleutischen Inseln« und auf dem Rand Menschendarstellungen der einheimischen Stämme, darunter auch eines »Amerikans«.

Grzegorz Leszczynski

Die bislang unveröffentlichte Tivoli-Ansicht des Landschaftsmalers Ernst Fries (1801-1833), die das Germanische Nationalmuseum als Leihgabe erhalten hat, vergegenwärtigt den richtungweisenden Stellenwert des Künstlers auf der Schwelle zwischen Klassizismus, Romantik und den maleisch-realistischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts.

Er war ein Sohn des Heidelberger Bankiers Christian Adam Fries, in dessen Haus bedeutende Philosophen, Literaten und Kunstsammler verkehrten, so zum Beispiel Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff und die Brüder Boisserée. Christian Adam Fries besaß selbst eine bemerkenswerte Kunstsammlung, die 1814 von Goethe, 1815 sogar von Zar Alexander und dem österreichischen Kaiser Franz besucht wurde. Einer ihrer Schwerpunkte war die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Naturalismus mit dem Ausklingen des Barock und im Zuge neu gestellter Fragen an die künstlerische »Wahrhaftigkeit« Vorbildfunktion erlangte. Ernst Fries wuchs in einer Umgebung auf, die gegenüber fortschrittlichen geistigen und äs-

Ernst Fries

»Ansicht von Tivoli«

thetischen Entwicklungen äußerst offen war. Schon als Knabe erhielt er seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Aquarellieren, und zwar bei Friedrich Rottmann zusammen mit dessen Sohn Carl und Friedrich Fohr. Alle drei gingen, unabhängig voneinander, später nach Italien. Man findet sie in der Literatur häufig als »Heidelberger Romantiker« bezeichnet.

Sein nächster Lehrer war der mit der Familie befreundete Karlsruher Hofmaler Karl Kuntz, der als Landschaftler an den Naturalismus des 17. Jahrhunderts anknüpfte. Im März 1818 ging Fries an die Münchner Kunstakademie, neben Berlin damals die einzige bedeutende Akademie, an der Landschaftsmalerei gelehrt wurde. Schon ein Dreivierteljahr später, im Winter 1818/19, ist er in Darmstadt, wo er sich auf Anraten des Vaters von dem Architekten Georg Moller in Perspektive und Optik unterweisen ließ, um eine solide Grundlage für seine Landschaftsstudien zu erhalten. Seine künstle-

rischen Lehrjahre wurden nämlich weniger durch akademischen Unterricht als durch unmittelbare Studien vor der Natur geprägt, die er seit 1817 auf ausgiebigen Wanderungen durch verschiedene Gegenden Deutschlands, Österreichs und der Schweiz betrieb, und die gelegentlich auch mit Aufträgen verbunden waren. So unternahm er 1819 im Auftrag des Heidelberger Verlegers Joseph Engelmann eine Reise, um für ein Album »Malerische Ansichten des Rheins, der Mosel, des Haardt- und Taunusgebirges« Zeichnungen anzulegen.

Für jeden jungen Künstler, der jenseits akademischer Traditionen seinen Weg finden wollte, war seit der Zeit Winckelmanns Rom das Ziel, und hier kam Fries am 12. November 1823 an.

In Rom tauchte er in den Kreis der deutschen Künstler ein: »... diese hocken hier sehr dick aufeinander, sie wohnen fast alle in einer Straße und in der Nähe derselben, man ist in diesem Revier gerade wie in einer deutschen Stadt (...), und der 2te der einem begegnet ist ein Bekannter«, berichtete sein Reisegefährte Schilbach in einem Brief. Fries mietete sich im Künstlerviertel ein, unweit des Café

Greco, des Stammlokals der Deutschen in Rom, und fand bald Kontakt zu den Künstlern der verschiedenen Richtungen – zu den Klassizisten um Koch, Reinhart und Rohden ebenso wie zu den Nazarenern. Einer seiner engeren Künstlerfreunde wurde der etwa gleichaltrige Ludwig Richter.

Seinem Vater, dem passionierten Bilderfreund, schrieb Fries am 23. Dezember 1823 ausführlich über die bekannteren Maler in Rom. Das Urteil, das er sich in dem Brief über deren Werke bildet, läßt viel über seine Zielsetzungen als Landschaftsmaler herauslesen. Bei Rebell gefiel ihm die »schöne, naturgetreue Behandlung der Seestücke«, bei Catel das »Ungekünstelte« und »Lebendige« der Darstellung. Koch schätzte er als Meister »in Anordnung der Gründe und Linien« sowie als »Geistreichen« in der Komposition – jedoch, »was eigentliche Wahrheit und Ölmalerey betrifft«, da mochte er ihn nicht als einen der ersten nennen. Bei Heinrich Reinhold kritisierte er, daß er zu wenig eigenständig, zu sehr an Koch angelehnt sei, begeisterte sich aber für seine »korrekte Wiedergabe anspruchsloser Naturausschnitte«.

Der künstlerische Wahrheitsgehalt manifestiert sich für ihn nicht im kompositionell Geordneten der Linienzüge wie bei Joseph Anton Koch, der mit seinen »heroischen« Landschaften eine Vision idealer Würde und Größe des Natürlich-Lebendigen geben wollte. Im Gegensatz zu den Klassizisten, welche die Kunst, im Sinne Goethes, als »würdigste Auslegerin« der Natur verstanden, war sie für Fries hauptsächlich Instrument der Wirklichkeitsaneignung, Mittel der genauen Wiedergabe des Sichtbaren und der Übersetzung von persönlich Gesehenem.

Bezeichnend ist, daß er seine künstlerischen Ziele vor allem im Bereich der Zeichnung und des Aquarells anging, die einen raschen bildnerischen Zugriff erlauben. Auf einer seiner zahlreichen Wanderungen, die ihn über die Umgebung Roms hinaus bis nach Süditalien führten, traf er im Mai 1826 in Civita Castellana den französischen Pleinair-Maler Camille Corot. Die Begegnung wirkte befruchtend auf ihn. Ähnlich wie Corot in seinen Ölbildern richtete Fries sein zeichnerisches Interesse verstärkt auf »malerische«, durch Licht und Schatten erzeugte Landschaftszusammenhänge. Anders als Klassizisten und Nazarener, die in ihren Zeichnungen wie in ihren Gemälden Formen linear definieren, und dabei ihre Motive in all ihren Details in der harmonischen



Ernst Fries, Ansicht von Tivoli, 1830
Öl auf Leinwand, 43,8 x 37,8 cm, Gm 1974

Vollendung ihrer Umrissobjektivieren, ging es Fries um luministische Gesamtwirkungen. Er verzichtete zunehmend auf den graphischen Eigenwert der Linie zugunsten der Darstellung von Tonigkeit, um sich so dem Lebendig-Beweglichen der Erscheinungen anzunähern. Diese Auffassungsweise spricht auch aus dem um 1830 entstandenen Gemälde »Ansicht von Tivoli« mit dem Wasserfall des Anio.

Wasserfälle waren seit den Naturdichtungen des 18. Jahrhunderts mit ihrer Beschwörung ursprünglicher Gegenwelten zu dem Erstarrten sozialer Konventionen Symbole reiner, uneingeschränkter Natur. Die Kaskaden des Anio in Tivoli, pittoresk überragt von der Ruine eines antiken Rundtempels, des sogenannten Sibyllen-Tempels, wurden im Zuge der neuen Naturbegeisterung zu einem ausgesprochen häufig dargestellten Motiv. Man findet es bei Künstlern wie Hackert (1779), Fohr (1817), Koch (1813/23) oder Reinhart, dessen Gemälde »Die Cascatellen von Tivoli« von 1813 (Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer) hinsichtlich Motivausschnitt und Betrachterstandpunkt der Tivoliansicht von Fries vergleichbar ist. Im Gegensatz zu der Ansicht Reinharts, deren durchsichtiges Licht

dem Bildausschnitt eine gewisse Weite verleiht und das Motiv wie eine landschaftliche Vision aufscheinen läßt, wirkt der Standpunkt bei Fries alltäglicher, intimer. Er sucht weniger das Erhebende, die sublimen Schönheit des Anblicks sondern geht malerisch dicht an die steile Felswand heran, in deren zerklüfteten Gesteinsmassen sich der Blick verfängt.

Während Reinhart die Strukturen der Felsen mit ihrem Baumbewuchs linear geläutert als »schöne« Ordnung des Natürlichen zur Geltung bringt, interessieren Fries atmosphärische Eindrücke – die schattige Kühle der tiefen Wasserschlucht, das malerisch Verwobene ihrer urwüchsigen Wildheit. Im Gegensatz zur feinpinseligen Manier von Klassizisten und Nazarenern, bei deren Landschaften man glaubt, jedes einzelne Baublatt erkennen zu können, ist der Duktus bei Fries großzügiger, lockerer. Baum- und Gesteinsformen werden nicht detailliert geschildert sondern zusammengefaßt. Selbst Gegenstände im Bildvordergrund erscheinen skizzenhaft rasch wiedergegeben. Bei Fries mischen sich Farben, so das Ocker des Gesteins mit dem Grün der Vegetation, zugunsten einer malerisch-sinnlichen Vergegenwärtigung des

erlebten Natureindrucks. Die breit gesetzten Farbzüge modellieren in ihrem Zusammenspiel übergreifende Wirkungszusammenhänge von Naturform/Naturansicht heraus. Der verschattete untere Teil der Schlucht kontrastiert mit dem in hellem Licht liegenden oberen Abschnitt, wo die Strukturen der Felsen durch die gleißende Sonne flirrig werden, überragt von dem festen Gefüge der Bauten Tivolis, deren glatte Formen sich scharf vor der Himmelsweite absetzen.

Fries' Tivoliensicht ist wahrscheinlich 1830 entstanden. Aus diesem Jahr datiert ein wesentlich großformatigeres Tivoliemal (120 x 80 cm, Fürst Thurn und Taxis Kunstsammlung, Regensburg), dessen Komposition nahezu iden-

tisch ist. 1830 hatte sich Fries in München niedergelassen, wo er zahlreiche italienische Landschaften unter Verwendung seiner italienischen Zeichnungen malte. Bei großformatigen und repräsentativen Auftragsarbeiten hielt sich Fries an die »akademische« Malweise mit ihrer detailgenauen Darstellungsform, durch deren ruhige Dinghaftigkeit der Naturausschnitt als etwas Allgemeines erscheint. Nach solchen Gemälden entstanden kleinere Öle repliken, in denen Fries das Motiv ganz unkonventionell unter atmosphärisch-luministischen Gesichtspunkten behandelt, so, wie er es gesehen hatte. Diese intimen »Kabinettsstücke« waren für Sammler, Kenner und Liebhaber bestimmt, die jenseits

von repräsentativen Kunstinteressen an den generellen Möglichkeiten künstlerischen Sehens, künstlerischer Sichtbarmachung interessiert waren, wie etwa der Vater von Fries, für den unter anderem solche Arbeiten entstanden.

In solchen Bildern mit ihrer malerischen Übersetzung eines persönlich erfahrenen Landschaftserlebnisses erscheint Fries als ein Künstler, der, so Elisabeth Bott in einer Stilanalyse, im Gegensatz zu den damals dominierenden Meistern »die modernere und für die Zukunft (...) wichtigere Tendenz vertreten«. Das neuerworbene Gemälde gibt hierfür ein hervorragendes Beispiel.

Ursula Peters

Samuel Nahl (1748–1813) stammt aus einer bekannten Bildhauer- und Malerfamilie. Sein Vater Johann August Nahl war einer der bedeutendsten Innenarchitekten, Dekorationsmaler und -bildhauer der friderizianischen Zeit. Als »directeur des ornements« wirkte er an der Innenausstattung der königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg und Potsdam mit. 1755 wurde er nach Kassel berufen und dort 1777 – wie knapp dreißig Jahre später auch sein Sohn Samuel – Direktor der Kunstakademie.

Während das Werk des Vaters die Blüte des preußischen Rokoko verkörpert, zählt der Sohn zu den wichtigen Vertretern der frühklassizistischen Skulptur in Deutschland. Im Gegensatz zum Vater, der als barocker Künstler seine plastischen Entwürfe in architektonischen und dekorativen Zusammenhängen konzipierte, drängte er als Klassizist aus dem barocken Gesamtkunstrahmen heraus. Ihm ging es um das Ideal der isolierten Skulptur, für das man in der Antike das Vorbild sah. Statt innerhalb eines Gesamtambientes illusionistisch zu entrücken, sollte die Skulptur jetzt der reflektierenden Betrachtung dienen und damit der »ästhetischen Bildung« eines jeden einzelnen. Samuel Nahls Figur der Hebe, die in einer in sich ruhenden Haltung auf einem runden Sockel steht, der gleichsam zum aufmerksamen Herumschreiten einlädt, vertritt diesen Aspekt klassizistischer Skulptur in beispielhafter Weise.

Nach ersten künstlerischen Unterweisungen durch den Vater besuchte Nahl 1771 die Kunstakademie in Wien, ging 1772 nach Frankreich und 1774 nach Rom, das –

Samuel Nahl Hebe, Göttin der Jugend

seit Winckelmann und seiner Interpretation der Antike als historisches Vorbild – Paris als Zentrum der Kunst den Rang abzulaufen begann. Sein Vater holte ihn schließlich nach Kassel, um dort bei der Ausführung der von ihm für die Esplanade entworfenen Statue des Landgrafen Friedrich II. mitzuwirken. Nahl blieb in Kassel, wo er bald nach seiner Ankunft auch mit eigenen Werken erfolgreich hervortrat. Auf dem 1778 veranstalteten Kasseler »Salon vom 5. März« war er mit einer ganzen Reihe von Arbeiten vertreten, wie man einem Bericht über die Ausstellung entnehmen kann: »Ein Kind von weißem Marmor; ein Kind von Ton mit einem Vogelneße; Milon von Kroton, so von einem Löwen angepackt wird, von Ton; der Raub der Proserpina; eine gekleidete moderne Figur; eine sitzende Venus; eine stehende Minerva, Amor und Psyche; ein Basrelief, worauf Mars und Venus mit einigen Nymphen«.

Seitens der Kasseler Kunstakademie fanden die Werke große Anerkennung, und man beantragte beim Landgrafen Nahls Ernennung zum Professor, die im Juli 1778 erfolgte. Als klassizistisch geschulter Bildhauer arbeitete er bei der Ausgestaltung von Schloß Wilhelmshöhe (1786–1803) mit, das sich Landgraf Wilhelm IX. im Sinne des klassizistischen Ideals im Stile »antiker Einfachheit« wünschte. Für den Nordflügel schuf Nahl antikisierende Nischenfiguren der Aurora und des Apoll. Er machte als

Hofbildhauer Karriere. 1808 wurde er zum Direktor der Kasseler Kunstakademie ernannt, wo er auch weiterhin als Lehrer in der Klasse für Aktzeichnen wirkte.

Nahls 1791 entstandene Marmorskulptur, die der Fördererkreis anlässlich des 140jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums erworben hat, stellt die Göttin Hebe dar, eine Tochter von Zeus und Hera. Sie war die Göttin der Jugend, und man findet sie sehr häufig in klassizistischen Skulpturen dargestellt. Ähnlich wie Aurora, Göttin der Morgenröte und Verkünderin des jungen Tages, versinnbildlichte Hebe das klassizistische Lebensgefühl einer neu anbrechenden Zeit. An der Göttertafel übte sie das Amt der Mundschenkin aus. Sie kredenzte den göttlichen Nektar – den Trank der Unsterblichen. Mit der rechten Hand reicht Hebe in Nahls Skulptur dem Betrachter eine Schale mit dem kostbaren Getränk entgegen, während sie mit der linken ihren Krug zum Einschenken umfaßt, auf den sie sinnend blickt.

An die Stelle der gefühlsgeladenen und raumgreifenden Gesten barocker Skulpturen ist eine ruhige, in sich gekehrte Haltung getreten, die formal ihre Entsprechung findet. Statt von flackernd bewegten Linien wird die Figur in jeder ihrer Ansichten von einer ruhig fließenden Linie umrissen. Der klassizistisch-beruhigten Außenkontur entspricht die Binnenzeichnung mit sanftwelligen Hebungen und Senkungen. Die Drapierung umspielt die Gestalt nicht mehr in bauchigen Wogen. Vielmehr schmiegt sich der Stoff wie bei antiken Skulpturen den Körperformen an und hebt durch die Strenglinigkeit seiner Falten das

Museen und Ausstellungsinstitute in Nürnberg

Institutionen

Öffnungszeiten

Germanisches Nationalmuseum Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 13 31 0	Schausammlungen zur Kunst und Kultur des deutschsprachigen Raumes von 30.000 v. Chr. bis zur Gegenwart Studiensammlungen	Sammlungen: Di–So 10–17 Uhr, Do 10–21 Uhr Bibliothek: Di 9–17 Uhr, Mi und Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr Graphische Sammlung, Archiv und Münzsammlung: Di–Fr 9–16 Uhr Mo geschlossen 24., 25., 31. 12. geschlossen
Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum Tel.: 201 72 76	Kunsthandwerk, Kunstgewerbe und Design von der Antike bis ins 20. Jh. aus dem europäischen, sowie vorder- und ostasiatischen Kulturkreis	Di–Fr 13–17 Uhr Mi 13–21 Uhr Sa, So 10–17 Uhr Mo geschlossen 25., 25., 31. 12. geschlossen In der Zeit des Christkindlesmarktes (28. 11. – 23. 12. 1992): Di–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen
Albrecht-Dürer-Haus Albrecht-Dürer-Straße 39 Tel.: 231 22 71 Gut erhaltenes spätmittelalterliches Bürgerhaus. Von Albrecht Dürer fast zwanzig Jahre bewohnt.	Holzschnitte von Dürer. Werke zur Wirkungs- und Verehrungsgeschichte des Künstlers vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart	Di–Fr 13–17 Uhr Mi 13–21 Uhr Sa, So 10–17 Uhr Mo und 24., 25., 31. 12. geschl. In der Zeit des Christkind- marktes (28. 11. – 23. 12. 1992): Di–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen wie Albrecht-Dürer-Haus
Stadtmuseum Fembohaus Burgstraße 15 Tel.: 231 22 71	Alt-Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Di–Fr 13–17 Uhr Mi 13–21 Uhr Sa, So 10–17 Uhr Mo und 24., 25., 31. 12. geschl.
Tucher-Schlößchen Hirschelgasse 9 Tel.: 231 22 71	Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher	Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo – Do 14., 15 und 16 Uhr / Fr 9, 10 und 11 Uhr / So 10 und 11 Uhr / Sa geschlossen
Kunsthalle Lorenzer Straße 32 Tel.: 231 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di – So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen, 24., 31. 12. geschlossen
Kunsthalle in der Norishalle Marientorggraben 8 Tel.: 201 75 09	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di – So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen, 24., 31. 12. geschlossen
Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg Patrizierhaus, Karlstraße 13–15 Tel.: 231 31 64, Verwaltung 231 32 60	Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee	Di bis So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen, 24., 25., 31. 12. geschlossen
Verkehrsmuseum Lessingstraße 6 Tel.: 219 24 28	Geschichte der Eisenbahn und Post	Mo – So 9.30–17 Uhr 24., 31. 12. geschlossen
Schulmuseum der Universität Erlangen-Nürnberg Paniersplatz 37/III Tel.: 20 83 87	Schulgeschichtliche Dokumente aller Schularten	Mo, Di, Fr 9–13 Uhr Mi, Do 9–17 Uhr So 14–17 Uhr 23. 12. 1992 – 6. 1. 1993 geschlossen
Staatsarchiv Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo 8.15–16 Uhr, Di, Do 8–16 Uhr, Mi 8–20 Uhr, Fr 8–13.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Stadtarchiv Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo 8.30–15.30 Uhr Fr 8.30–12.30 Uhr (ausgenommen Feiertage) 24. 12. geschlossen, 31. 12. 8.30–12.00 Uhr geöffnet
Stadtbibliothek Zentralbibliothek Gewerbemuseumplatz 4 Tel.: 231 26 72	Neuere und neueste Bestände für Ausbildung, Studium, Beruf und Freizeit; Zeitungscafé	Mo 11–19 Uhr Di, Do, Fr 11–18 Uhr Sa 9–12 Uhr 24., 31. 12. und Feiertage geschlossen
Stadtbibliothek Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 79	Ältere Bestände; Sammlungen: Handschriften und alte Drucke, Orts- und Landeskunde Lesesaal	Mo, Mi, Fr 10–12.30 und 13.30–16 Uhr Di, Do 10–12.30 und 13.30–18 Uhr Sa 9–12 Uhr 24., 31. 12. und Feiertage geschlossen (Sammlungen u. Lesesaal abweichende Ö.Z.)
Institut für moderne Kunst 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–Mi 8.30–16 Uhr Do 8.30–19 Uhr Fr 8.30–15.30 Uhr, 24., 31. 12. geschlossen Mo–Mi 8.30–16 Uhr Do 8.30–19 Uhr Fr 8.30–15.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Naturhistorisches Museum der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V. Gewerbemuseumplatz 4 Tel.: 22 79 70	Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolumbische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde	Mo, Di, Do, Fr 10–13 Uhr und 14–16 Uhr So 14–16 Uhr Mi, Sa und Feiertage geschlossen 24., 31. 12. geschlossen
Albrecht-Dürer-Gesellschaft Füll 12 · Tel.: 24 15 62 Ältester Kunstverein Deutschlands	Ausstellungen, Publikationen, Jahresgabenverkauf an Mitglieder	Di – Fr 14–18 Uhr Sa, So und Feiertage 11–14 Uhr Mo geschlossen
Kunsthau Karl-Grillenberger-Straße 40 Tel.: 20 31 10	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–Fr 11–18 Uhr Sa, So 11–16 Uhr Mo geschlossen 21. 12. 1992 – 6. 1. 1993 geschlossen
Museum Industriekultur ehemaliges Tafelgelände Äußere Sulzbacher Straße 62 Tel.: 231 36 48 und 231 46 72	Stadtgeschichte im Industriezeitalter	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–20 Uhr, Mo geschlossen 24., 25., 31. 12. geschlossen
Rathaus, Wolff'scher Bau Rathausplatz 2 Tel.: 231-29 29		(28. 11. – 13. 12. 1992)

Ausstellungen

Focus Behaim-Globus
(2. 11. 1992 – 28. 2. 1993)
Begleitprogramm zur Ausstellung:
Führungen für Einzelbesucher
Di-So 11 und 14.30 Uhr
Do auch 19 Uhr

Kleine Sonderschau zur
Geschichte des Christbaumschmucks
in den volkskundlichen Sammlungen
(28. 11. 1992 – 10. 1. 1993)

Im Namen Dürers
Druckgraphische Jahresblätter des
Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg
1833–1874
(15. 8. 1992 – 10. 1. 1993)

**Kunsthandwerk im Stadtmuseum
Fembohaus**
(28. 11. – 13. 12. 1992)

Künstler aus Nürnberg
(17. 12. 1992 – 7. 2. 1993)

Alexander Roob – Zeichenstipendium
(26. 11. 1992 – 31. 1. 1993)
Lisa-und-David-Lauber-Preis
(4. 12. – 20. 12. 1992)

Eisenbahnabteilung: Inter City Expresß –
Start ins Hochgeschwindigkeitszeitalter
in Deutschland (29. 4. – 30. 12. 1992)
Postabteilung:
Heinrich Hertz – eine Funkgeschichte
(21. 9. – 30. 12. 1992)

Kindermuseen in den USA
(9. 11. – 5. 12. 1992)

Der russische Künstler Anatoli Kalaschnikow
Exlibris, Städteansichten, Illustrationen
(16. 10. – 31. 12. 1992)

Martin Assig – Neue Arbeiten
(20. 11. 1992 – 15. 1. 1993)

**Schmuck der Nomaden – die finanzielle
Rücklage der Wandervölker**
(30. 10. 1992 – 30. 4. 1993)

**Eberhard Schlotter: Kolumbus „Die Tragödie
des Menschen“, Radierfolge**
(12. 11. – 20. 12. 1992)
Jahresgaben 1992 (27. 11. – 20. 12. 1992)

Ekkehard Bolkart u. Peter Meyer
(12. 11. – 20. 12. 1992)

Manhattan Transfer – Deutschland und die USA,
Höhepunktausstellung im Rahmen des Projekts
„Facing America“
(17. 10. 1992 – 3. 1. 1993)

**Weihnachtsausstellung
Nürnberger Künstler**

Führungen

Sonntags- und Abendführungen:
3. 12. 1992, 19 Uhr · *Dr. Anna Maria Kesting:*
„Barocker Themenreichtum in der Tafelmalerei
des 17. Jahrhunderts“
6. 12. 1992, 11 Uhr · *Dr. Johannes Willers:*
„Focus Behaim-Globus“
10. 12. 1992, 19 Uhr · *Dr. Johannes Willers:*
„Focus Behaim-Globus, Martin Behaim – Leben
und Werk“
13. 12. 1992, 11 Uhr/17. 12. 1992, 19 Uhr ·
Dr. Dieter Krickeberg:
„Instrumente der Volks- und Kunstmusik:
Verwandtschaften (mit Instrumenten aus den Depots)“
13. 12. 1992, 11 Uhr/20. 12. 1992, 11 Uhr ·
Renate Gold M.A.:
„Herstellung und Brauchtum des Christbaum-
schmucks“
17. 12. 1992, 19 Uhr · *Barbara Ohm:*
„Ein 'Denkmal deutschen Lebens und Strebens' –
die Anfänge des Germanischen Nationalmuseums
vor 140 Jahren“
20. 12. 1992, 11 Uhr/27. 12. 1992, 11 Uhr ·
Dr. Irmtraud Freifrau von Andrian-Werburg:
„Der schriftliche Nachlaß der Zeichnerin
Franziska Bilek (Neuerwerbung)“
27. 12. 1992, 11 Uhr · *Irmgard Kloss:*
„Zur ursprünglichen 'Sammlung von Aufseß'
vor 140 Jahren“

Mi 18 Uhr
Sa 14 Uhr
So 11 und 14 Uhr

Führungen zum Kennenlernen des Museums
Di – Sa 10.30 u. 15.00 Uhr, So 15.00 Uhr

Guided Tours in English
General Tour
6. Dezember 1992, 2 p. m.

Special Talk
20. Dezember 1992, 2 p. m. · *Frank Gillard:*
Images of Mary

Führungen für Kinder und ihre Eltern
6. 12. 1992, 10.30 Uhr · *Doris Lautenbacher:*
„Nikolaus ist ein guter Mann“ – Wir erfahren
an Beispielen aus den Sammlungen und dem
Kupferstichkabinett etwas über die Entwicklung
der Nikolausfigur. Anschließend wird ein Niko-
laus-Hampelmann gestaltet. (2 Stunden)

13. 12. 1992, 10.30 Uhr · *Gabriele Harrassowitz:*
„Weihnachtliche Darstellungen III. 'Zur Mitte
finden'“ – Bilder und Bewegungsspiele zum
Thema

20. 12. 1992, 10.30 Uhr · *Gabriele Harrassowitz:*
„Weihnachtliche Darstellungen IV. 'Ein Kind ist
uns geboren'“ – Ein altes Weihnachtsbild über
Gebärden verstehen lernen

20. 12. 1992, 10.30 Uhr · *Jutta Gschwendtner/
Christine Söffing:*
„Mit einem Phantasieschiff suchen wir – wie vor
500 Jahren der Nürnberger Handelskaufmann
Martin Behaim – nach neuen Seewegen und
entdecken noch unbekannte Länder auf unserer
Erde.“ (2 Stunden, Borstenpinsel, Wasserglas
und Malkittel mitbringen)

Kindermalstunde
So 10.00–11.30 Uhr (Für Kinder ab 4 Jahren)
Materialkostenbeteiligung DM 2,- pro Kind
Nicht am 27. 12. 1992

MUSICA ANTIQUA
4. Konzert der Spielzeit 1992/93
Mi., 16. 12. 1992, 20 Uhr, St. Martha-Kirche,
Königstr. 79: Werke des Italienischen Barock
(u. a. Corelli, Pasquini). Il Teatro Armonico (Rom),
Leitung am Cembalo: *Alessandro de Marchi*

**Kunstpädagogisches Zentrum
im Germanischen Nationalmuseum**
KpZ I Abt. Schulen, Jugendliche:
Unterricht für Schulklassen, Jugendgruppen,
Seminare (Lehrerausbildung u. -fortbildung)
Anmeldung Tel. 0911 / 1331-241 vormittags
**KpZ II Abt. Erwachsenenbildung, Kinder und
Eltern:** Führungen für Erwachsene (mit
speziellen Programmen für Studenten und
Senioren) sowie Führungsgespräche
für Kinder und ihre Eltern
Gruppenführungen deutsch, englisch,
französisch, tschechisch durch das Germa-
nische Nationalmuseum, die Kunsthalle und
deren Sonderausstellungen nach Vereinbarung
Anmeldung Tel.: 0911 / 1331-238/107

Diavorträge im Naturhistorischen Museum
2. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Roland Heißler:*
„Lackfilmdokumentation“
3. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Dipl.-Biologe
Wolfgang Subal:*
„Pflanzenwelt und Tierleben der Gewässer
und Feuchtgebiete um Nürnberg“
9. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Hartwig Fröhling:*
„Unsere wortlose Sprache“
10. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Sabine Watzlawik,*
Lehrstuhl für Vor- und Frühgeschichte,
Regensburg:
„Die Sozialgräber des Hallstattgräberfeldes
von Landersdorf“
16. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Hubert Blöcks:*
„Expedition Japan“
17. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein:*
„Wanderungen im Chiemgau“ – Teil II

Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg
im Luitpoldhaus, Gewerbemuseumsplatz 4
15. 12. 1992, 19.30 Uhr · *Dr. Johannes Willers,*
Oberkonservator am Germanischen National-
museum, Nürnberg:
„Martin Behaim und sein Globus – neube-
trachtet“

Natürlich-Lebendige des Körperlichen desto stärker hervor.

»Nur simple Natur, ohne alle Affektion«, lautete gegenüber dem Barock der ästhetische Anspruch des Klassizismus, den man vorbildhaft in der Skulptur der Antike verwirklicht sah. Nahls Hebe läßt ein ausgiebiges Studium antiker Plastiken beobachten. Man findet Reminiszenzen an berühmte Venus-Statuen, die der Künstler in Italien im Original studieren konnte, etwa an die Venus von Medici oder die Venus Kallipygos, mit der sich viele klassizistische Künstler befaßten, wie etwa Johan Tobias Sergel, der 1780 eine »Venus aux belles fesses« schuf. Allerdings lehnt sich Nahl nicht wie Sergel an einen bestimmten Typus an. Er benutzt gewonnene Antiken-Eindrücke als Inspiration, um in der Darstellung des menschlichen Körpers das klassizistische Ideal menschlicher Schönheit/natürlicher Vollkommenheit aufscheinen zu lassen.

Dieses Ideal beschreibt geradezu schwelgerisch Wilhelm Heinse (1746–1803) in seinem Roman »Ardinghello«, der, 1787 erschienen, auf sprachlicher Ebene etwas vom Kolorit der Antikenbegeisterung der Generation Nahls aufleben läßt. Seiner Betrachtung zweier bekannter Antiken, der Venus von Medici und des Apollino aus den Uffizien, stellt er einen berühmten Akt Tizians gegenüber, die Venus von Urbino. Er begeistert sich zwar für die meisterhafte Darstellungskunst Tizians – »sein Fleisch hat allen Farbenzauber, ist mit wahren jugendlichen Blut durchflossen«. Jedoch verwirft er, als Zeitgenosse der Aufklärung, deren Gehalt als Ausdruck von Dekadenz des höfischen Sinnenkults mit seinen Strategien der Verführung. Die Lust am Nackten verwirft er hier als bloße Lust, zur Schau gestellt, um im Betrachter nichts als flüchtige Affekte zu erzeugen: »Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus, Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für augenblicklichen Genuß«. Dagegen die antike Venus: »Aus dem Ganzen spricht jungfräulicher Ernst und Stolz, nichts Lockendes; es ist Inbegriff höchster weiblicher Liebessstärke«. Oder gar der Apollino: »Der Ausdruck ist bezaubernd; er empfindet in sich und sinnt in Stille«.

Anders als Tizians Venus, verführerisch und verführbar zugleich,



Samuel Nahl: Hebe, 1791
Italienischer Marmor, Pl. 3174

verharren die antiken Gestalten in Selbstbesinnung, im »reinen« und »unberührten« Bewußtsein ihrer selbst. Für die Zeitgenossen Heinses reflektierten sie die aufklärerisch-freiheitliche Idee der allen Menschen gleichermaßen angestammten Würde und ihrer ursprünglichen Teilhabe am Prinzip der göttlichen Vernunft. Bei diesem sich »edel regenden Leben«, das im Betrachter die »edelsten Gefühle« weckt, wird die Schönheit des menschlichen Körpers zum Widerschein einer »schönen Seele«, deren Betrachtung die eigene schöne Seele in Bewegung versetzt. Als Widerschein des idealen Ursprungs wird sie zum »natürlich«-unschuldigen Genuß.

Hingebungsvoll beschreibt Heinse die antike Venus, ihren Leib, »die frischeste, kernigste, ausgebildete Wollust«, bei dem »Brust und Schenkel markicht vorn und hinten schwellen«, die Augen, ihren »sonnenklaren Blick voll Liebessfülle«, den Mund, wo »Zärtlichkeit und Stolz zusammenschmelzen«. Es scheint fast, als würde er ein lebendiges Wesen schildern, was an die im 18. Jahrhundert aufkommende Mode erinnert, sich antike und antikisierende Skulpturen bei Fackelbeleuchtung zu betrachten, wobei man »die bis zum Leben erweichten Umrisse« bewunderte und wünschte, »das Fleisch zu betasten, ob es dem Fingerdruck« weiche.

Mit ihrer weichen und – im Gegensatz zur späteren klassizistischen Glätte – lebendig-bewegten Oberflächenwirkung vertritt Nahls Skulptur eine Frühform des Klassizismus, vergleichbar der Malerei von Angelika Kauffmann, von der das Germanische Nationalmuseum ein 1789 entstandenes Gemälde besitzt. Im Gegensatz zur intellektuellen Kühle des reifen Klassizismus, wie etwa im Bereich der Skulptur bei Thorvaldsen – bei dessen Figuren körperlich Begreifbares hinter der Vergegenwärtigung »ewiger Ideen« bisweilen ganz in ein ätherisches Ideal zurücktritt – schwingt bei Künstlern wie Kauffmann oder Nahl ebenso wie bei Heinse noch die Sinnlichkeit des Dixhütième mit, was den eigenwilligen Reiz ihrer Werke in jener Zeit kulturellen Übergangs ausmacht.

Nahls Skulptur ist eine interessante Ergänzung zu dem Gemälde von Angelika Kauffmann, um frühe Linien in der Entwicklung klassizistischer Kunst, die – was den deutschen Bereich betrifft – kunsthistorisch bislang nur wenig erfaßt sind, vertieft hervorheben zu können.

Ursula Peters

Dürer/Christus

Zu einer Keramik des Wiener Jugendstils von Hugo Franz Kirsch

Neuerwerbung für das Albrecht-Dürer-Haus

Im Dezember 1898 erschien das *Kunstgewerbeblatt*, zentrales Mitteilungsorgan von zehn deutschen Kunstgewerbevereinen zwischen Berlin, Breslau und Leipzig, mit einer ungewöhnlichen Titelvignette (Abb.1). Eine von rückwärts gesehene Frau in langem, aktuell-modischen Reformkleid, durch Palette und Pinsel in ihrer Linken als allegorische Verkörperung der Malerei ausgewiesen, entzündet Kerzen auf einem Altar. Das Altarbild, im Stil der Hochrenaissance gerahmt, zeigt Albrecht Dürers frontales christusmäßiges Selbstbildnis von 1500 in der Alten Pinakothek München. Ein übergroß in Augenhöhe beigefügtes Dürer-Monogramm verdeutlicht, daß der entwerfende Künstler, Max Seliger (1865–1920), Maler und Kunstgewerber, ab 1901 Direktor der Leipziger Akademie, tatsächlich den altdeutschen Maler meinte – und nicht Jesus Christus in Dürers Gestalt. Das auf der Altarmensa angebrachte Dichtermotto *WAS DU ERERBT VON DEINEN VÄTERN HAST, ERWIRB ES, UM ES ZU BESITZEN!* wurde damals von Kunsthandwerkern, die sich an der Zeitschrift orientierten und aus ihr aktuellen Rat holten, beherzigt. Wer sich mit der jüngeren Dürer-Rezeption beschäftigt, wird die Häufung der Beispiele ab 1900 bemerken. Im Albrecht-Dürer-Haus ist gegenwärtig mit dem miniaturartigen Gemälde von Walter Hampel (1868–1949) ein charakteristisches Beispiel zu sehen, das um 1895 in Wien entstand und eine frühe Zeichnung Dürers mit einem Paar zu Pferd in florale Jugendstilformen umsetzt.

Die formale Gleichsetzung Dürers mit Christus, die sein Münchener Selbstbildnis suggeriert, wurde zu Lebzeiten des Malers vereinzelt akzeptiert, dann in der sog. Dürer-Renaissance um 1600 aufgegriffen, schließlich in der Dürer-Verehrung der Romantik auf einen Höhepunkt getrieben. Vor allem um den 300. Todestag Dürers 1828 entstanden in Bild und Text verblüffende Angleichungen Dürers an das Leben des biblischen Jesus. Die am früheren Wohnhaus des Malers in Nürnberg angebrachte Inschrift *O gieb uns, Vater Dürer, Deinen Segen* war ernst gemeint, hatte weder einen ironischen, noch blasphemischen Unterton. Der Zeichner der Vignette von 1898 (Abb.1) wußte von solcher Vorgeschichte vermutlich



Abb. 1 Titelblatt der Zeitschrift *Kunstgewerbeblatt*, Leipzig, Dezember 1898. *Holzschnitt-Vignette von Max Seliger*

nichts. Seligers Rückgriff auf den Dürer-Kult um 1828 ist Teil einer Rückorientierung, die, erst vage definiert und abgegrenzt, als Neoromantik oder Neo-Biedermeier bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts faßbar wird.

Zu der im Frühjahr 1992 auf einer Auktion des *Dorotheum* in Wien von den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg ersteigerten Figur des stehenden Dürer (Abb.2) muß man wissen, daß sie in einer Christusstatuette offensichtlich ein Gegenstück hatte. Beide sind nebeneinander in der Literatur erwähnt, doch bisher nie abgebildet oder in Exemplaren nachgewiesen worden. Das Auftauchen der Dürer-Figur (Abb.2) vermehrt unsere Kenntnis der Keramik des Wiener Jugendstils um



Abb.2 Hugo Franz Kirsch: Statuette Albrecht Dürers, um 1911. Porzellan. *Stadtgeschichtl. Museen Nürnberg (Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung)*

ein ungewöhnliches Motiv. Sie ist 31 cm hoch, signiert, doch undatiert. Auf der Vorderseite der Plinthe findet sich eingeritzt der Name *A. DURER*, doch bedarf es dieses Hinweises für den Betrachter eigentlich nicht. Kopf, Frisur und Pelzschabe stimmen mit dem vertrauten Bild überein, das jeder vom Aussehen Dürers hat, der das unzählige Male kopierte und abgebildete Münchener Selbstbildnis gesehen hat. Die Statuette, die sich nicht am Nürnberger Dürer-Denkmal von Christian Daniel Rauch orientiert, wirkt überschlank. Die Unterglasurbemalung zeigt eher blasse, für den Jugendstil charakteristische Farbtöne: Mantel graugrün, Pelzbesatz dunkelbraun, Haare und Bart hellbraun, Gesicht und Hände beige, Lippen schwach rot. Modelliert (und vielleicht auch staffiert) wurde die Figur von Hugo Franz Kirsch. Sein Name findet sich gemalt unter der Glasur auf der Rückseite der Plinthe (*Kirsch.*) und auf einem Preßstempel unter der Standfläche (*WERKST./KIRSCH./WIEN.*)

Kirsch, geboren 1873, hatte seine erste Ausbildung an der Fachschule in Teplitz-Schönau und an der Münchener Kunstgewerbeschule erhalten. 1898 wechselte er an die Wiener Kunstgewerbeschule. Ab 1903 war er in Wien selbständig tätig, gründete 1906 eine eigene kunstkeramische Werkstätte. Auf Ausstellungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst war er seit 1906 mit Figuren und Vasen vertreten. Er starb 1961 in Wien.

Die Dürer-Figur, ein für diese Werkstatt charakteristisches Weichporzellan, das wie Majolika wirkt, wurde auf der Winterausstellung des Österreichischen Museums 1911/12 vorgestellt. Neben ihr stand Kirschs erwähnte, zeitgleiche, keramische Christusfigur. Ob beide in Stil, Größe und Bemalung aufeinander bezogen waren, ob es sich um förmliche Gegenstücke handelte, kann erst entschieden werden, wenn ein Exemplar des *Christus* nachgewiesen wird. Doch kann schon jetzt gesagt werden, daß die neuerworbene Dürer-Statuette eines der bemerkenswertesten Zeugnisse der Dürer-Rezeption innerhalb des Wiener Jugendstils ist. Im Erdgeschoß des Ausstellungsanbaues des Nürnberger Dürerhauses ist sie bis auf weiteres zu sehen.

Matthias Mende

»Diez an der Lahn«

Ein Gemälde von Karl Weysser (1833–1904)

Auf einem schroff ansteigenden Felsmassiv ragt das zinnenbewehrte Schloß steil in den bewölkten Himmel, die Breitseite des Gebäudes steht in hellem Sonnenlicht. An den Fuß des Burgfelsens schmiegen sich eng einige Häuser des Örtchens Diez. Das in die Gasse zwischen diesen Häusern und dem mansardgedeckten Haus am rechten Bildrand einfallende Sonnenlicht läßt Mauern und Wände im Streiflicht hell aufleuchten und bricht sich in den hohen Segeln der Lastkähne. Vor den Häusern verläuft bildparallel über die gesamte Breite des Gemäldes eine Straße, von der eine Rampe und eine Treppe über die steile Uferböschung zur Lahn hinab führen. Auf dem Fluß schwimmen zwei große Lastkähne und mehrere kleine Fischerboote. Straße und Fluß sind mit Menschen und Pferden belebt. Der Vordergrund ist mit einem Ausschnitt der gegenüberliegenden Uferbefestigung abgeschlossen.

Weyssers skizzenhaft angelegtes Gemälde gibt nur scheinbar die exakte topographische Situation der Burg und des Ortes wieder. In seinem Streben nach Idylle, Harmonie und gestalterischer Geschlossenheit nahm sich Weysser gelegentlich die Freiheit, in seinen Gemälden Einzelheiten, seien es Gebäude oder Bäume, hinzuzufügen oder wegzulassen. Zum skizzenhaften Charakter trägt neben der cursorischen Behandlung der Details und der Figurenstaffage auch die Art der Pinselführung bei. Weysser baut die weiß und grau gefärbten Wolken mit an- und gegeneinander gesetzten Strichen auf, die Bäume hat er ohne genauere Differenzierung in einheitlich grünem Farbton lediglich gepuft, die Menschen und Tiere mit sparsamen Strichen angedeutet. Besonderes Gewicht legt Weysser auf die Beleuchtung, das Nebeneinander von Licht und Schatten. Der Einfall des Lichtes, der die gelben, gelbbraunen und bis ins rotbraun changierenden erdigen Farbtöne der Häuser, des Felsens und der Straße und die Oberfläche des Wassers belebt, verleiht dem Gemälde fast impressionistisch anmutende Züge.

Der auf dem Keilrahmen notierten Jahreszahl zufolge entstand Weyssers Ansicht der Burg Diez 1858, also drei Jahre nach Beginn seiner Ausbildung an der Großherzoglich-Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Bevor Weysser die künstlerische

Laufbahn einschlug, hatte er sieben Jahre lang am Polytechnikum in Karlsruhe studiert und eine mathematische Ausbildung an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin absolviert. Die Ausbildung am Polytechnikum war nicht einseitig auf die technischen Fächer ausgelegt, auch auf die Vermittlung künstlerischer und geisteswissenschaftlicher Bildungsinhalte wurde Wert gelegt, u.a. gab es Kurse in Freihandzeichnen, Modellieren und in Kalligraphie. Der



Karl Weysser, *Diez an der Lahn*, 1858, Öl/Leinwand, Gm 1965, Leihgabe aus Privatbesitz

spätere Direktor Redtenbacher, Weyssers Lehrer im Fach Maschinenbau, dilettierte sogar als Landschaftsmaler. Ihm mag der junge Weysser manche Anregung verdankt haben. Dennoch scheint diesen der künstlerische Teil seiner Ausbildung nicht befriedigt zu haben, schreibt er doch in seiner 1898 in Heidelberg erschienenen Abhandlung »Der Darwinismus und die moderne Malerei im Spiegel einer möglichst richtigen Weltanschauung«: »Während ich mich aber noch heute meinen ... Lehrern der reinen und angewandten Mathematik ... zu großem Dank verpflichtet fühle, war ich leider in Bezug auf meine ästhetische Bildung meist nur auf eigene Erfahrung angewiesen«.

Die Ausbildung an der Akademie in Karlsruhe war unter ihrem Direktor, dem Landschaftsmaler Johann Wilhelm Schirmer (1817–1863), einem strengen Reglement unterworfen. Erst wer mindestens drei Jahre in den Vorbereitungsklassen (Elementar-, Antiken- und Aktklasse) am Zeichenunterricht nach Abgüssen und am Aktzeichnen teilgenommen hatte, durfte sich einem Spezialgebiet, wie Historien-, Porträt-, Landschafts-

und Genremalerei zuwenden. Allzu streng scheint das Reglement nicht gehandhabt worden zu sein, denn Weysser absolvierte zwar wie vorgeschrieben zunächst die Vorbereitungsklasse, wandte sich unter der Anleitung des Leiters der Vorbereitungsklassen J. DesCoudres (1820–1878) schon bald der Porträtmalerei zu. Schließlich fand er noch vor seinem Übertritt in das »Hauptstudium« zur Landschaftsmalerei. Nach einem siebenmonatigen Aufenthalt in München trat er 1861/62 als Eleve in die vorbereitende Landschaftsmalerei ein, die von Schirmer geleitet wurde.

Sicher ist Weyssers Landschaftsauffassung entscheidend von Schirmer, der eine wichtige Vermittlerfunktion zwischen Romantik und Naturalismus einnimmt, geprägt worden. Schirmers Einfluß tritt insbesondere in seinen Ölstudien und im Kolorit seiner frühen Arbeiten zutage. Weyssers Landschaften stehen in einer Tradition, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Schweizer Vedutenmalerei (Johann Ludwig Aberli und Nachfolger) begründet wurde und von zahlreichen Künstlern des deutschsprachigen Raums, z.B. Chr. Reinhardt (1818–1877), C. Ph. Fohr (1795–1818) und D. Quaglio (1786–1837) aufgenommen und im romantischen Sinne fortgeführt wurde. Wie die Romantiker des frühen 19. Jahrhunderts unternahm Weysser bis ins hohe Alter ausgedehnte Reisen in die deutschen Mittelgebirge, die Alpen und zu Flußlandschaften an Rhein, Mosel, Neckar und Lahn.

Weyssers künstlerische Auffassung unterscheidet sich jedoch entscheidend von der seiner Vorgänger. Sein Interesse galt weder der existenziellen Symbolik der Ruinen, noch vertrat er eine verklärende Mittelalter-Romantik. Ihn faszinierte, vermutlich durch seine Beschäftigung mit Architektur im Rahmen der Ausbildung an der Berliner Universität angeregt, die Verbindung von reizvoller Landschaft und historisch bedeutenden Bauwerken. Weysser, dessen Gemälde ein ausgeprägtes Gespür für effektvolle Beleuchtung verraten, verstand seine Veduten mit wohl abgestimmten luminaristischen Effekten zu beleben. Mit großer Leidenschaft widmete er sich den Architekturzeichnungen (es haben sich ca. 3000 erhalten), deren Exaktheit in der Wiedergabe der baulichen Substanzen von den Zeitgenossen gerühmt wurde.

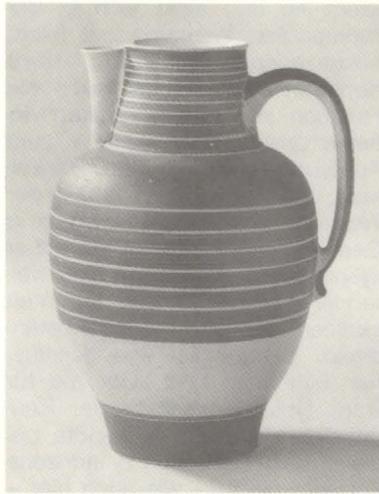
Bernd Mayer

Keramische Gefäße

von Otto Lindig, Theodor Bogler und Werner Burri

Aus dem Kunsthandel konnte das GNM mehrere keramische Arbeiten von bedeutenden Bauhäuslern erwerben. Es handelt sich dabei um Gefäße von Otto Lindig (1895–1966), Theodor Bogler (1897–1968) und Werner Burri (1898–1972). Alle drei Künstler haben in den keramischen Werkstätten des Bauhauses gelernt und großen Einfluß auf die Entwicklung der Keramik im 20. Jahrhundert genommen.

Otto Lindig, ein Schüler Henry van de Veldes und des Bildhauers Richard Engelmann, kam 1919 zunächst in die Bildhauerwerkstatt des Bauhauses und schloß 1920 einen Lehrvertrag an den keramischen Werkstätten des Bauhauses in Dornburg ab. Zur gleichen Zeit kam sein späterer Schwager, Theodor Bogler, der zunächst Architekt werden wollte, in die Werkstätten. In Dornburg gab es zum einen die traditionelle Ausbildungsstätte des Dornburger Töpfermeisters Max Krehan, der den Schülern die handwerklichen Grundlagen beibrachte. Daneben war im Marstall die Werkstatt des Formmeisters Gerhard Marcks untergebracht, der mit Gefäßformen experimentierte. Gegenüber der Forderung des Bauhausdirektors Gropius, Prototypen für eine rationelle Serienproduktion und die Industrie im Bauhaus zu schaffen, war Marcks – der bei seinen Experimenten oftmals unfunktionale Formen schuf – sehr skeptisch, während Lindig und Bogler diese Idee aufnahmen und umzusetzen versuchten, besonders nachdem sie 1924 die technische bzw. kaufmännische Leitung der Werkstätten übernommen hatten. Die ersten größeren Erfolge hatten die Werkstätten 1922, als ihre Produkte mit klaren, stereometrischen Formen und wenig Dekor hergestellt wurden. Die von Lindig und Bogler postulierte Differenzierung von Entwurf und Fabrikation führte dazu, daß die Dornburger Werkstätten immer mehr zu einer Produktionswerkstatt für Entwürfe wurde, die auch an Porzellanmanufakturen verkauft wurden. Die Entwicklung von Prototypen im keramischen Bereich begann 1923, nachdem Bogler erstmals mit den Steingutfabriken Velten-Vordamm zusammengearbeitet hatte. Ein rationelleres, mit neuen Tonmassen mögliches Gießverfahren ermöglichte es nun, mit Gipsformen typisierte Entwürfe zu vervielfältigen und zu variieren. Ende 1924 verließ Bogler das Bauhaus, um als



Otto Lindig, Große Henkelkanne, 1931 signiert, H. 31 cm, Inv. Nr. Ke 4971

Leiter der Modell- und Formwerkstatt des Werkes Velten zu den Steingutfabriken Velten-Vordamm zu gehen. Hier setzte er nach und nach Bauhausformen durch und stellte Versuche mit Glasuren an. Lindig blieb bis zur Schließung des Bauhauses (1925) in der keramischen Werkstatt, wurde 1926 Leiter der Nachfolgewerkstatt – der keramischen Lehrwerkstatt der Staatlichen Bauhochschule Weimar in Dornburg – und übernahm 1930 schließlich die ehemalige Dornburger Bauhaus-Werkstatt als Pächter. Ihm zur Seite stand bis 1927 der Schweizer Werner Burri, der seit 1922 in Dornburg arbeitete. Er wurde 1928 Nachfolger Boglors in den Steingutfabriken Velten-Vordamm und blieb bis zu deren Auflösung 1931. Danach ging er nach Genf (1932/33), wo er in der Werkstatt von

Marcel Novarrez weiterhin seine in den 20er Jahren entwickelten Formen anfertigte.

Wenngleich alle hier aufgeführten Gefäße nach der Auflösung des Bauhauses entstanden sind, so zeigen doch ihre Formen die noch lange nachwirkende Bedeutung des Bauhauses für die keramische Produktion. Die große Henkelkanne (1931) von Lindig mit dem von der Standfläche ausschwingenden bauchigen Korpus und dem sich zum Rand konisch verjüngenden Hals mit gekniffener Schnaupe sowie dem unglasierten Ringdekor ist eine für Lindig typische Form, die vielfach variiert immer wieder in seinen Modellkatalogen auftaucht. Sie gehört zu einer noch zur Zeit des Bauhauses entwickelten variablen Grundform, die noch lange für Kannen und Vasen benutzt wurde. Von Lindig stammen auch die Dose (1931) mit eingesetztem Deckel und leichtem Kegelgriff, die flache Schale (um 1935) auf breitem Standring mit nach außen gekehrt abgeschrägtem Rand und die kleine Schüssel (um 1940) mit leicht nach oben ausschwingender Wandung. Hier hat Lindig ebenfalls für das Bauhaus typische Form- und Dekortypen weitergeführt. Seit Anfang der 20er Jahre bevorzugte er eine weiß-graue halbtransparente Glasur über durchschimmerndem rotbraunen Scherben, die das Material Ton als ästhetische Komponente mit einbezog. Dose und Schale sind zudem mit Drehrillen versehen, die Lindig besonders bei gegossenen oder eingedrehten Gefäßen mit dieser durchscheinenden Glasur noch nachträglich an-



Otto Lindig, Deckeldose, 1931, Zuckerdose, 1931, kl. Schüssel, um 1940, Schale, um 1935, signiert, H. 7,5 cm, H. 11,5 cm, H. 4,9 cm, Dm. 19,3 cm, Inv. Nr. Ke 4972, 4973, 4974, 4977

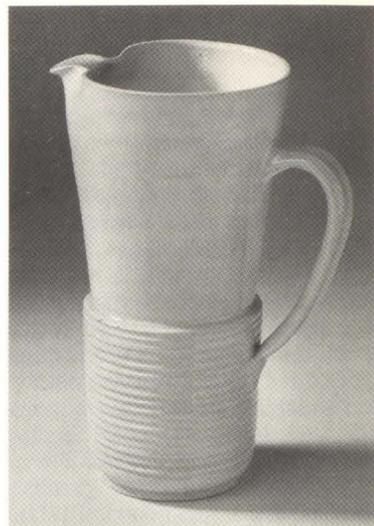


Theodor Bogler, *Große Schale*, 1925 signiert, Dm. 24 cm, Inv. Nr. Ke 4975

fertigte. Die dunkelbraun-metallisch glasierte Zuckerdose (1931) auf kleinem Standing mit schalenförmigem Korpus, flach eingesetztem Deckel und waagerechten ovalen Griffen zeigt dagegen die glatte, undifferenzierte Oberfläche gegossener Stücke. Mit dieser Technik macht Lindig bewußt den Arbeitsvorgang der Herstellung als ästhetisches Mittel sichtbar. Die hier vorgestellten Arbeiten sind Beispiele von Lindigs reifer Phase, in der er auf Funktionalität und Reproduzierbarkeit Wert legte. Der additive Aufbau aus stereometrischen Formen soll das Zusammensetzen aus typisierten Grundelementen erleichtern und den Arbeitsvorgang rationalisieren. Bogler ist bei seinen Formen hingegen rigorosere als Lindig. Er will besonders den Herstellungsscharakter seiner Gefäße betonen, weshalb bei ihm Drehrillen nur bei freigedrehten Stücken erlaubt sind. Seine Schale mit weißer, grün gewölkter Zinnglasur (1925), die er für das Werk Velten der Steingutfabriken Velten-Vordamm entworfen hatte,

zeigt die formale Strenge und die Reduktion auf Elementarformen in seinen Arbeiten. Über einem flachen Spiegel steigt die Fahne leicht an und setzt sich in der senkrechten Wandung mit leicht ausgezogener Lippe fort. Klare Konturen und Formen sollen die Funktion und den spezifischen Materialcharakter der Gefäße zum Ausdruck bringen. Der Henkelkrug, den Werner Burri 1933 in der Werkstatt von Marcel Novarrez in Genf gefertigt hatte, ist ein hoher zylindrischer, nach oben sich weitender massiver Korpus mit unten gerillter Wandung, unterrändständigem Bandhenkel und gekniffener Schnaupe und zeigt die für Burri typische Variante der Bauhausformen. Burri verwandte bei vielen seiner Arbeiten zylindrische Formen, die er – wie auch hier – oftmals mit regelmäßigem, an Drehrillen erinnerndem reliefmäßigen Dekor plastisch gestaltete. Dies gibt seinen Werken einen kompakten schweren Charakter, der nicht mehr die Leichtigkeit von Lindigs Werken oder die strenge, klar formulierte Form Boglers besitzt.

Nach dem Krieg übernahm Lindig auf Bitten seines ehemaligen Lehrers Gerhard Marcks einen Lehrauftrag an der Landeskunstschule Hamburg, der späteren Hochschule für Bildende Kunst. Bis 1960 war er Leiter der Meisterklasse für Keramik und blieb einer der einflußreichsten deutschen Keramiker. Bogler, der nach dem Tod seiner Frau zum Katholizismus konvertiert war, trat 1927 in das Benediktinerkloster Maria Laach ein. Dort studierte er Theologie – 1939–48 war er Prior – und entwarf weiterhin keramische, vor-



Werner Burri, *Henkelkrug*, 1933, signiert, H. 27 cm, Inv. Nr. Ke 4976

nehmlich sakrale Gefäße: so für die Staatliche Majolika Manufaktur Karlsruhe, die keramischen Betriebe in Höhr-Grenzhausen und für die Kunstwerkstätten und den Kunstverlag »Ars Liturgica« Maria Laach, deren Leiter er 1948 wurde. Burri wurde nach seiner Genfer Zeit freier Keramiker und arbeitete 1934–39 zeitweise mit den HB-Werkstätten Hedwig Bollhagens in Marwitz bei Velten zusammen. Ab 1941 war er Mitarbeiter der keramischen Fachschule in Bern.

Die für das GNM erworbenen Stücke stellen in ihrer Vielfalt einen wichtigen Abschnitt in der Entwicklung des Kunstgewerbes des 20. Jahrhunderts dar und sind eine wichtige Ergänzung der bisherigen Sammlung von Bauhauskeramik.

Andrea M. Kluxen

Der Christbaumschmuck, der mit dem Nachlaß der Münchner Künstlerin Franziska Bilek in das Germanische Nationalmuseum gelangte, bildet den Grundstock dieser Präsentation. Die übernommene Sammlung umfaßt ca. 350 Stücke und besteht zu einem großen Teil aus entweder frei oder in Formen geblasenen figürlichen Glasobjekten, die in der Zeit von 1900 bis 1980 hergestellt wurden.

Diese Früchte, Amphoren, Tiere, Glöckchen und Trompeten sind überwiegend von innen versilbert und außen bunt bemalt sowie mit Federn, Glasseide, leonischem Draht und Glimmer verziert. Der Schmuck stammt hauptsächlich aus den Glasbläsereien des Thüringer Waldes, aus Lauscha und den umliegenden Orten, was sich anhand der noch heute dort ver-

Alle Jahre wieder...

Eine kleine Ausstellung zum Christbaumschmuck



Franziska Bilek schmückt ihren Christbaum. München, 70er Jahre

wendeten Gipsformen zum Einblasen des Glases aus der Zeit der Jahrhundertwende sowie den alten Firmenkatalogen dokumentieren läßt.

Die Ausstellung zeigt, daß reizvoller Christbaumschmuck neben Glas auch aus Materialien wie Pappmaché, Zinn, Backwerk, Wachs und in neuerer Zeit auch aus Kunststoff entstand. Daneben gewähren ideenreich gestaltete Weihnachtspostkarten und nicht zuletzt die Nürnberger Rauschgoldengel einen kleinen Einblick in die vielseitigen Formen der Weihnachtsbräuche, wie sie bis heute noch ausgeübt werden.

Die Ausstellung ist in den Sammlungen zur Volkskunde, Südbau, III. Obergeschoß, vom 28. 11. 92 bis 06. 01. 93 zu sehen.

Renate Gold