

April 1993 · Nummer 145

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

LUDWIG^s LUST

19. 6. – 10. 10. 1993

DIE SAMMLUNG IRENE UND PETER LUDWIG

Innerhalb der Ausstellung »LudwigsLust – Die Sammlung Irene und Peter Ludwig«, mit der im Juni 1993 der Erweiterungsbau des Germanischen Nationalmuseums eröffnet wird, nehmen die Kunstwerke der russischen Avantgarde einen bedeutenden Rang ein. Ende der siebziger Jahre hatten die Sammler mit dem Aufbau dieses Sammlungsteiles begonnen. In nur wenigen Jahren wuchs er so stark an, daß 1986 in der Ausstellung »Russische Avantgarde 1910–1930. Sammlung Ludwig, Köln« in der Kunsthalle Köln bereits fast 300 Werke gezeigt werden konnten. Bis heute wurde der Bestand durch konsequente Ankäufe weiter vergrößert: Er umfaßt nun über 450 Werke, von denen in der Ausstellung eine Auswahl von 40 Stücken zu sehen sein wird.

Mit Objekten der verschiedensten Techniken (Gemälde, Zeichnungen, Collagen und Photographien) werden die stilistische

Russische Avantgarde

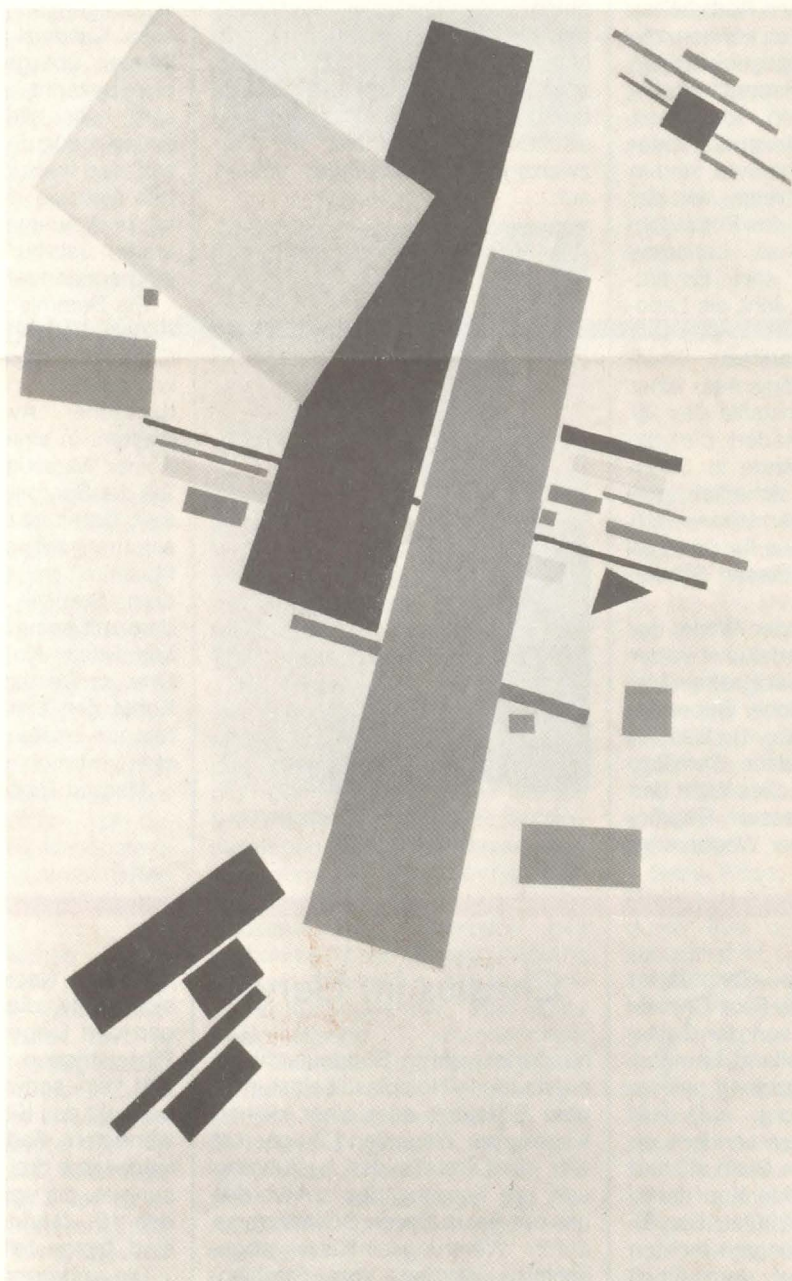


Abb. 1
Kasimir Malewitsch
Dynamischer Suprematismus,
1916

Breite und die zahlreichen, parallel zueinander bestehenden Strömungen veranschaulicht. So sind alle »Ismen«, seien sie gegenständlich-figurativer oder abstrakter Natur, mit herausragenden Werken und Künstlern zu sehen: der Konstruktivismus, der Neo-Primitivismus, der Suprematismus, der Rayonismus und der Kubo-Futurismus. Der Bogen spannt sich von Bildern, die sehr deutlich den fast übermächtigen Einfluß der französischen Kunst widerspiegeln, bis hin zu solchen Werken, die als ureigenste, radikale Leistung der russischen Avantgardekunst anzusehen sind. Neben weltberühmten Künstlern wie Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko stehen zahlreiche bislang fast unbekannte. Auffallend ist der hohe Anteil an Künstlerinnen: Weitaus mehr als nur die nebengeordneten Partnerinnen und »inspirierenden Museen« der Künstler, haben sie in dieser Zeit künstlerischen



Abb. 2 Natalja Gontscharowa
Portrait Larionow, 1913

und gesellschaftlichen Aufbruches eine Wirkung entfalten können, die nicht einmal in der gegenwärtigen Kunstszene eine Entsprechung findet. Die wichtigsten von ihnen, Ljubow Popowa, Alexandra Exter und Natalja Gontscharowa, sind in der Ausstellung vertreten. Von der letztgenannten wird das Portrait ihres Mannes Michail Larionow (Abb. 2) zu sehen sein. Es entstand 1913, in dem Jahr, als Larionow, der ebenfalls Maler war, sein »Rayonistisches Manifest« veröffentlichte. Der Rayonismus, einer der kurzlebigen Kunststile des 20. Jahrhunderts, zergliedert die dargestellten Gegenstände in Strahlenbündel. Es ist sicherlich programmatisch zu verstehen, daß Natalja Gontscharowa für das Portrait von Larionow diesen Stil anwandte.

Eines der wichtigsten Werke der russischen Avantgardekunst in der Sammlung Ludwig ist Kasimir Malewitschs »Dynamischer Suprematismus Nr. 57« (Abb. 1). Das im Jahre 1916 entstandene Gemälde ist ein charakteristisches Werk des Suprematismus, dessen Begründer und theoretischer Wegbereiter

Malewitsch war. Dieser gegenständliche Stil ist gekennzeichnet durch die Verwendung ausschließlich geometrischer Formen und eine auf die Grundfarben reduzierte, klare Farbpalette. Nicht die gegenständliche Welt, sondern die Empfindungen und Kräfte jenseits des Sichtbaren suchten die Suprematisten in ihren Werken darzustellen.

Besondere Beachtung verdient auch die Photographie der russischen Avantgarde, die mit herausragenden Arbeiten von Rodtschenko (Abb. 3) und anderen Künstlern in der Ausstellung vertreten ist. Experimentelle Aufnahmen, bei denen gewagte Blickwinkel, radikal gewählte Bildausschnitte und Doppelbelichtungen überraschen, Reportagephotographien voller Dynamik und Arbeiten, die als Propagandamittel entstanden und eingesetzt wurden, zeigen exemplarisch die Spannweite und die Entwicklung der russischen Photographie in den zwanziger und dreißiger Jahren auf.

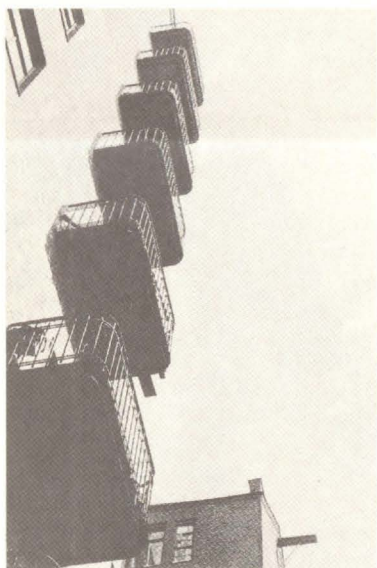


Abb. 3 Alexander Rodtschenko
Balkone, 1926

Die Kunst der russischen Avantgarde ist – im Gegensatz zu den zeitgleichen künstlerischen Strömungen im Westen Europas – erst sehr spät in das Bewußtsein der westlichen, kunstinteressierten Öffentlichkeit getreten. Die restriktive Kunstpolitik Stalins hatte für das Ende und die Unterdrückung dieser auf Revolution in Kunst und Gesellschaft abzielenden Bewegung gesorgt, hatte Ausstellungen verhindert und ihr den Zugang in die Museen verwehrt. Die Auswirkungen gingen weit über die eigentliche Zeit des Stalinismus hinaus. Der geringe kulturelle Austausch während des Kalten Krieges tat ein Übriges, das Erkennen der künstlerischen Bedeutung dieser Epoche im Westen zu unterbinden. So waren es vor allem die »Grenzgänger«, Künstler, die, wie etwa Kandinsky, frühzeitig in den Westen übergesiedelt waren, die hier bekannt wurden. Erst langsam, vor allem bewirkt durch einige bedeutende Ausstellungen seit den siebziger Jahren, verbreitete sich die Kenntnis über Qualität und Ausmaß dessen, was im ersten Jahrhundertdrittel in Rußland entstanden war.

Die Sammlung Ludwig ist heute – neben der Sammlung George Costakis – eine der größten und wichtigsten Privatsammlungen russischer Avantgardekunst im Westen. In einem eigenen Saal im Kölner Museum Ludwig wird ein Teil der Sammlung ständig präsentiert. Damit ist dieses Museum, zusammen mit dem Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen und dem Stedelijk Museum Amsterdam mit seiner wohl einzigartigen Malewitsch-Kollektion einer jener Orte im Westen, wo die russische Kunst des ersten Jahrhundertdrittel am besten und repräsentativsten vertreten ist.

Margret Ribbert

Die Darstellung des »Christus im Elend«, auch »Letzte Rast Christi« genannt, zeigt den von der Geißelung ermatteten Heiland unmittelbar vor seiner Kreuzigung, wie er mit der Dornenkrone auf dem Haupt, nur mit einem Lendentuch bekleidet, auf einem Stein sitzend ausruht. Der gesenkte Kopf ist in die rechte Hand gestützt. Der Ellenbogen des überlängten rechten Unterarms liegt auf dem Oberschenkel des hochgezogenen Beines, die linke Hand ruht in seinem Schoß.

Da die am Ende des 18. Jahr-

Christus im Elend

hunderts wohl in Süddeutschland entstandene Holzplastik einst in einem Bildstock oder einer kleinen Kapelle am Wegesrand aufgestellt war, sind Details der Ausführung und der Fassung des auf Vorderansicht gearbeiteten Schnitzwerks durch Witterungseinflüsse abgeschliffen worden. Vom Strahlenkranz sind nur noch geringe Reste vorhanden. Das einfach gebildete Antlitz Jesu mit hoher Stirn ist von schwarzen Locken gerahmt, die

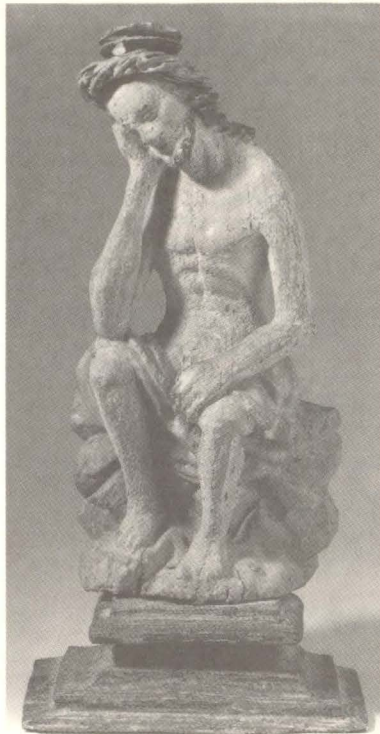
über den Nacken fallen. Die Gesichtszüge, die Augenbrauen, Augen und Lippen, sind mit groben Pinselstrichen in Schwarz überfaßt, ein schwarz gelockter Bart bedeckt das Kinn. Anhand des verwendeten Farbmaterials können insgesamt drei verschiedene Fassungen, die spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sind, festgestellt werden.

Die unproportionierten Gliedmaßen, die schematische Gestaltung des nackten Körpers und der Physiognomie lassen darauf schließen, daß ein kunstfertiger Holz-

handwerker auf dem Lande, der geübt im Umgang mit dem Schnitz-eisen war, diese Arbeit ausführte.

Der Bildtypus des »Christus im Elend« ist wohl in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Niederdeutschland entstanden. Formal leitet sich die Darstellung aus dem typologischen Vorbild des »Hiob im Elend« ab, ein schon im 12. Jahrhundert bekanntes Motiv. Ikonographisch ist der »Christus im Elend« von einem zweiten, verwandten Bildtypus, dem »Herrgottsruhbild« zu unterscheiden, das Christus zwar ebenfalls sitzend und mit der Dornenkrone versehen, aber mit dem Krönungsmantel bekleidet, hoheitsvoll wiedergibt. Die Darstellung des »Christus im Elend« ist in zwei Ausprägungen bekannt, einmal ist die letzte Rast Christi szenisch eingebettet in die Vorbereitungen der Kriegsknechte für die Kreuzigung, der zweite Typus zeigt den ruhenden Christus als isoliertes Bildwerk. In dieser Form fand der rastende Heiland im plastischen Andachtsbild in Deutschland, in Nord- und Osteuropa weite Verbreitung.

Gegenstände des religiösen



*Christus im Elend.
Lindenholz, gefaßt;
Sockel: Fichtenholz. Süddeutsch?,
Ende des 18. Jahrhundert.
BA 3566.*

Brauchts sind vielfach zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst worden. In Verbindung mit der Säkularisation von 1802/03, welche die Aufhebung der geistlichen Fürstentümer im Reich anordnete und in Bayern die Schließung fast sämtlicher Klöster und Einziehung ihres Besitzes bewirkte, ordnete der bayerische Staatsminister Maximilian Freiherr von Montgelas im Dekret vom 18. April 1803 an, überflüssige Kapellen zu schließen, kleine Kapellen und Bildsäulen abzureissen. Die größeren Gebäude führte man säkularer Nutzung zu, die Kunstschätze wurden versteigert. Befehle zur Vernichtung der weniger qualitätvollen Denkmäler wurden oft hintergangen, vielfach gelangten Bildwerke von geringem materiellen Wert in Privatbesitz, manche fanden Aufstellung in Bauernstuben. Vielleicht gehört die Holzplastik des »Christus im Elend« in ihrer Vereinzelung zu den Zeugnissen für den Verlust des tradierten Funktionszusammenhangs, der sakralen Bildwerken durch die Säkularisation widerfuhr.

Edith Luther

Ein neuerworbenes Porträt

Hans Thoma: Frau Anna Spier

»Die Innigkeit, Schlichtheit und Poesie seiner Werke verliehen Hans Thoma in Deutschland eine so hohe Wertschätzung (...), wie sie kaum ein Künstler seiner Generation erfahren hat. Der Name Hans Thoma wurde um die Jahrhundertwende nahezu als Inbegriff deutscher Art und Kunst angesehen.« (E. Marx) Durch Reproduktionen in Büchern und als wanderschmückende Kunstdrucke gewannen seine Gemälde – von denen das Germanische Nationalmuseum bereits zwei Landschaften besitzt – eine ungemeine Popularität.

Seinen künstlerischen Durchbruch erlebte Thoma (Bernau/Schwarzwald 1839–1924 Karlsruhe), nachdem er sich 1876 in Frankfurt am Main niedergelassen hatte, wo er bis 1899 lebte. Zuvor hatte er einige Jahre in München verbracht. Er verkehrte hier im Kreis um Wilhelm Leibl, hatte Kontakt zu Böcklin. 1873 lernte er Otto Eiser kennen. Der Frankfurter Arzt war nicht nur ein großer Bewunderer seiner Kunst sondern auch ein herzlicher Freund, der ihn schließlich dazu bewegte, nach Frankfurt zu kommen. Thoma fand Aufnahme im kunstinteressierten

Freundeskreis der Familie Eiser und erhielt durch Ankäufe seiner Werke sowie durch Porträtaufträge fördernde Unterstützung. Das Porträt von Anna Spier, der Frau des wohlhabenden Privatiers Samuel Spier, malte Thoma 1890.

Als Thoma nach Frankfurt kam, war er noch lange nicht »der« anerkannte und fragte Künstler. Eher das Gegenteil trifft zu. Bis zum Beginn der neunziger Jahre wurden seine Bilder bei öffentlichen Ausstellungen meist zurückgewiesen, und wenn sie angenommen wurden, erhielten sie oft gehässige Kritiken. Der Geschmack des gründerzeitlichen Kunstpublikums war am Idealismus der akademischen Kunst orientiert. Man wollte illusionistische Historienbilder, edle Gestalten und teuren Prunk, sentimental und modisch geschönte Genredarstellungen sehen. Thoma zählte in seinen jungen Jahren zu jenen Künstlern, die sich vom verklärenden Stil der Akademien programmatisch abwandten.

Sein Vorbild war Gustav Courbet. Er hatte seine Werke während eines Paris-Aufenthaltes kennengelernt. Courbet, der 1855 aus Protest gegen den »High-Life«

Idealismus der Salonkunst seinen »Salon du Réalisme« eröffnet hatte, war der Wegbereiter einer ganzen Generation junger Künstler. Die Einfachheit, mit der Courbet seine Motive auffaßte, sein Verzicht auf eine an das Motiv herangetragene Rahmenhandlung wirkte auf den jungen Thoma wie eine Erlösung »nach all der dumpfigen Malluft« die ihn während seines Studiums an den Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf umgeben hatte.

Seine Bilder, die er nach seinem Paris-Aufenthalt malte, erregten durch ihre ungeschminkte Wirklichkeitssicht bisweilen ziemlichen Mißmut, wie etwa 1869 im Karlsruher Kunstverein. Einige Ausstellungsbesucher forderten Ausstellungsverbot und ein Kunstprofessor riet Thoma, doch das zu malen, was »gebildete Leute« verlangten. Seine schlichte existentielle Auffassungsweise des Menschen veranlaßte einen Kritiker der »Allgemeinen Zeitung« in den siebziger Jahren zu der Bemerkung, Thoma sei der »nicht talentlose Begründer einer sozialdemokratischen Malerei«. Gewöhnt an den braunen »Galerieton« auf der Höhe der Zeit stehender Meister,

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, Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr Graphische Sammlung, Archiv und Münzsammlung: Di–Fr 9–16 Uhr Mo und 9. 4. 1993 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	
Schloß Neunhof Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Betreuung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 1 33 10	Historischer Sommersitz des Nürnberger Patriziats mit Dokumenten der Wohn- und Jagdkultur des 16.–18. Jahrhunderts Park im Stil des 18. Jahrhunderts rekonstruiert. Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof	Sa, So 10–17 Uhr Park täglich 10–19 Uhr
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–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo und 9. 4. 1993 und 13. 4. 1993 geschlossen 12. 4. 1993 geöffnet
Stadtmuseum Fembohaus Burgstraße 15 Tel.: 231 22 71	Alt-Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo und 9. 4. 1993 und 13. 4. 1993 geschlossen 12. 4. 1993 geöffnet
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 · 9. 4. 1993 geschlossen
Kunsthalle Lorenzer Straße 32 Tel.: 231 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo und 9. 4. 1993 geschlossen
Kunsthalle in der Norishalle Marienortgraben 8 Tel.: 201 75 09	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–21 Uhr Mo und 9. 4. 1993 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 und 9. 4., 13. 4. 1993 geschlossen · 12. 4. 1993 geöffnet
Verkehrsmuseum Lessingstraße 6 Tel.: 219 24 28	Geschichte der Eisenbahn und Post	Mo–So 9.30–17 Uhr 9. 4. 1993 und 11. 4. 1993 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 (ausgenommen Feiertage)
Staatsarchiv Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01		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.: 2 31 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo–Do 8.30–15.30 Uhr, Fr 8.30–12.30 Uhr (ausgen. Feiertage) Sa 8.30–12 Uhr Halle des Paltershauses: Mo–Do 8–18 Uhr, Fr 8–16 Uhr, Sa 8–12 Uhr
Stadtbibliothek Zentralbibliothek Gewerbemuseumsplatz 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 (ausgenommen Feiertage)
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 (ausgenommen Feiertage) (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–Fr 9–12 und 13–16 Uhr (ausgenommen Feiertage) Mo–Mi 8.30–16 Uhr, Do 8.30–18 Uhr Fr 8.30–15.30 Uhr (ausgen. Feiertage)
Naturhistorisches Museum der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V. Gewerbemuseumsplatz 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, Feiertage 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
KunsthauS Karl-Grillenberger-Straße 40 Tel.: 20 31 10	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–Fr 11–18 Uhr Sa, So 11–16 Uhr Mo und 9. 4. 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 und 9. 4., 13. 4. 1993 geschlossen · 12. 4. 1993 geöffnet

Ausstellungen

Führungen

Schenkung Göpel – Graphische Blätter zum Nachleben Dürers aus dem Besitz von Dr. Erhard Göpel (1906–1966)

Max Söllner – Schach (30. 1. – 18. 4. 1993)

Emil Schumacher – Die Gouachen der achtziger Jahre (18. 2. – 11. 4. 1993)
Mit dem Kopf durch die Wand – Sammlung Block (22. 4. – 6. 6. 1993)

Aus der Sammlung VIII (27. 2. – 27. 6. 1993)

Zauberkästen – Sammlung Wittus Witt (13. 3. – 2. 5. 1993)

Das Milliardening – zur Geschichte der Postsparkasse (18. 2. – 12. 4. 1993)

Lasset die Kindlein – zur Geschichte und Problematik des Religionsunterrichts (25. 2. – 12. 5. 1993)

Sonntags- und Abendführungen:

- 1. 4. 1993, 19 Uhr · *Dr. Ursula Timann:* „Kunsthandwerk des Manierismus: Goldschmiedekunst und Keramik“
- 4. 4. 1993, 11 Uhr · *Ursula Gölzen:* „Die Passionsgeschichte · Bildbericht auf gotischen Flügelaltären“
- 8. 4. 1993, 19 Uhr · *Ursula Gölzen:* „Die Passionsgeschichte · Bildbericht auf gotischen Flügelaltären“
- 11. 4. 1993, 11 Uhr · *Dr. Gesine Stalling:* „Graphik von Max Liebermann und Lovis Corinth · Frühes 20. Jahrhundert“
- 15. 4. 1993, 19 Uhr · *Dr. Gesine Stalling:* „Graphik von Max Liebermann und Lovis Corinth · Frühes 20. Jahrhundert“
- 18. 4. 1993, 11 Uhr · *Dr. Klaus Pechstein:* „Kunstwerke der Renaissance“
- 22. 4. 1993, 19 Uhr · *Dr. Klaus Pechstein:* „Kunstwerke der Renaissance“
- 25. 4. 1993, 11 Uhr · *Dr. Wolfgang Pülhorn:* „Antike Motive in der Graphik der Renaissance und des Barock“
- 29. 4. 1993, 19 Uhr · *Dr. Wolfgang Pülhorn:* „Antike Motive in der Graphik der Renaissance und des Barock“

3. 4. 1993, 14 Uhr · *Günter Braunsberg M.A.*

21. 4. 1993, 18 Uhr · *Günter Braunsberg M.A.*
Kunstgespräche:
28. 4. 1993, 18 Uhr · *Dr. Christine Hopfengart:* Digitalisierte Heiligenlegenden, Computergrafiken von Manfred Stumpf

Feuerbachsaal der IHK, Winklerstr.
19. 4. 1993, 19.30 Uhr
Zauberabend mit Wittus Witt

Siehe Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg

Suzanne Baumann – Kleines Welttheater (2. 4. – 21. 5. 1993)

Schmuck der Nomaden – die finanzielle Rücklage der Wandervölker (30. 10. 1992 – 25. 4. 1993)

Nach Vereinbarung

5 Räume – Installationen und Objekte von Joachim Fleischer, Hermann Maier Neustadt, Jürgen Paas, Horst Sennert, Horst Wichnewski (25. 3 – 9. 5. 1993)

Günter Wagner, Udo Kaller (1. 4. – 1. 5. 1993)

Nürnberg unterm Hakenkreuz – eine Rauminstallation (ab 2. 4. 1993)
Aus der Sammlung des Centrum Industriekultur (23. 4. – 30. 5. 1993)

Hörstation, Vorträge, Stadtführungen sind der Tagespresse zu entnehmen

Führungen zum Kennenlernen des Museums Di – Sa 10.30 u. 15 Uhr, So 15 Uhr

Guided Tours in English

General Tour
4 April 1993, 2 p.m. · *Jo Ann Bates*

Special Talk
18 April 1993, 2 p.m. · *Christine Schneider:* "The Art of the Craftsman"

Führungen/Kurse für Kinder und ihre Eltern (Unkostenbeteiligung DM 2,-/pro Kind)

4. 4. 1993, 10.30 Uhr · *Doris Lautenbacher:* „Ein kunterbuntes Farbenspiel.“ Wir betrachten Naturfarben in den Sammlungen und färben Ostereier. (2 Stunden)

18. 4. 1993, 10.30 Uhr · *Barbara Rothe:* „Aus dem Bauhaus-Mappenwerk: Ein Mädchenportrait von Paul Klee.“ Wir suchen nach einem Titel für eine Graphik aus dem frühen 20. Jh. (Für Kinder ab 5 Jahren)

25. 4. 1993, 10.30 Uhr · *Doris Lautenbacher:* „Ein Tag in Schloß Neunhof.“ Wir besuchen das Patrizierschloßchen Neunhof im Knoblauchsland. (Treffpunkt: Eingangsstadel zum Schloßpark)

Kindermaistunde

(Unkostenbeteiligung DM 2,- pro Kind)
4. 4. 1993, 10–11.30 Uhr (Für Kinder ab 4 Jahren)

Lehrerfortbildung

22. 4. 1993, 16.30 – 18 Uhr · KpZ I:
„Funktionen der bildenden Kunst“ – vorbereitende Seminarreihe für Lehrer zur Ausstellung „Ludwigslust“ (19. 6. – 10. 10. 1993)

Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum

KpZ I Abt. Schulen, Jugendliche:
Unterricht für Schulklassen, Jugendgruppen, Seminare (Lehrerbildung u. -fortbildung)
Anmeldung Tel. 0911 / 1331-241

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 Germanische Nationalmuseum, die Kunsthalle und deren Sonderausstellungen nach Vereinbarung
Anmeldung Tel.: 0911 / 1331-238/107

Diavorträge im Naturhistorischen Museum

1. 4. 1993, 19.30 Uhr · *John P. Zeitler, M.A.:* „Barocker Stil oder Orientalische Hellenismen?“

7. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Dr. Friedrich Steinbauer:* „Aus der Traum – sozialer Wandel im Pazifik“

14. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein:* „Zwischen Palmen und ewigem Schnee“

21. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Franz Schopper, M.A.:* „Siedlungs- und Grabfunde der Urnenfelderkultur im südöstlichen Gäuboden“

22. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein:* „Unterwegs im Alpenvorland“

26. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Fritz Hirschmann:* „Parasitische Pilze“

28. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Jürgen Zangenberger, M.A.:* „Das endzeitliche Gottesvolk aus der Wüste: Die Jüdische Gemeinschaft von Khirbet Qumran am Toten Meer“

29. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Reinhard Völker:* „Der Sulfatkarst im Südharz“

Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg im Luitpoldhaus, Gewerbemuseumsplatz 4

6. 4. 1993, 19.30 Uhr · *Sonja Jaser, M.A.:* „Formen des Arbeitskampfes in der ersten Industrialisierungsphase – Protest in Nürnberg im 19. Jahrhundert.“

23./24. 4. 1993 · Symposium im Studienzentrum Heilig-Geist: „500 Jahre Schedel'sche Weltchronik“, (gemeinsame Veranstaltung mit der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft Nürnberg)





Hans Thoma: Porträt Anna Spier, 1890, Öl auf Malkarton, Gm 1953

die damit die Patina des Bewährten suggerieren wollten, spöttelte man bei Thoma über die satte Tiefe der Farben und nannte das »Thomasalat«.

Den heutigen Betrachter vermag das Porträt Anna Spiers gerade durch seine Farbigkeit zu faszinieren. Thoma präsentiert sie vor einem tiefblauen Himmel, zu dem das kräftige Orange-Rot ihres seidig schimmernden Kleides einen komplementären Kontrast bildet. Es wird in der tiefroten Farbe der Blätter aufgegriffen, die hinter dem Kopf Anna Spiers über eine Mauer ranken. Das Blattwerk durchbricht organisch die gerade Linie der Mauerkante und korrespondiert mit der leger zum Betrachter gewandten Haltung des Kopfes der Dargestellten. Ihr Gesicht rahmen dunkle Locken und der schwarze Kragen ihres Kleides, an den eine aufwendig in Gold gefaßte Gemme gesteckt ist. Das warme Orange-Rot des Kleides steigert

zudem ein schwarz gestickter Gürtel sowie das Schwarz der Handschuhe, über denen Anna Spier nonchalant ihren Armschmuck trägt.

Ihre elegante Aufmachung dient weniger traditionell-vornehmer Selbstdarstellung sondern wirkt eher als charmante Aufmerksamkeit gegenüber dem Betrachter. Anders als bei gefeierten Gesell-



Hans Thoma: Exlibris für Anna Spier, Radierung, SuD 6684

schaftsporträtisten der damaligen Zeit, wie etwa bei Lenbach, der seine weibliche Klientel nahezu durchgängig in bedeutungsvoll-inhaltenden Gebärden posieren läßt – (»... die Gebärde gehört seit alters her zu den beliebtesten Formen, mit denen sich die vornehme Gesellschaft untereinander verständigt«, R. Hamann/J. Hermand) – wendet sich die Dargestellte bei Thoma freundlich und unprätentiös dem Betrachter zu. Sie läßt sich als Person anschauen statt ihre gesellschaftliche Stellung zu repräsentieren. Bezeichnend ist, daß Thoma das Porträt statt mit einem großbürgerlichen Interieur oder einem neutral-distanzierenden Hintergrund mit einer natürlichen landschaftlichen Umgebung verbindet.

Anna Spier, geborene Kaufmann (1852 in Frankenthal), hatte zwei Kinder, Oskar Benedikt und Else Karoline. Beide wurden 1875 und 1876 in Segnitz bei Kitzingen geboren. Die Familie Spier lebte seit Juni 1882 in Frankfurt am Main. 1909, einige Jahre nach dem Tode ihres Mannes Samuel (Alsfeld 1838 – 1903 Frankfurt), ging Anna Spier nach München.

Thoma, der neben seiner Malerei ein phantasievoller Vignettengestalter war, schuf für Anna Spier ein Exlibris, das mit ihrem Porträt ins Germanische Nationalmuseum gelangt ist. Es zeigt in spiegelbildlicher Verdopplung den Glück bringenden Bewohner des Meeres, den Delphin, auf dessen elegant gebogenem Leib ein Storch balanciert. Am Horizont erstrahlt über spielerischem Wellengekräusel die Sonne.

Das dekorative Linienspiel dieser kleinen Gelegenheitsarbeit erinnert an den Jugendstil. Überhaupt kam Thoma dem Stilempfinden des ausklingenden Jahrhunderts entgegen. Er hatte sich an der durch Formprägnanz charakterisierten Auffassungsweise Courbets geschult; impressionistische, die Form auflösende Tendenzen lagen ihm fern. Stattdessen läßt sich bei dem Porträt Anna Spiers beobachten, wie Thoma den Umriß der Formen linear akzentuiert und durch Hervorhebung linearer Strukturen die Gesamtkomposition gewichtet. Im Gegensatz zum malerisch Verwobenen impressionistischen Sehens setzt er die Farben klar voneinander ab und steigert in der Gegenüberstellung ihre Ausdrucksqualitäten. Bei Thoma findet man bestimmte »dekorative« Kompositionsprinzipien des Jugendstils vorformuliert, was die neuerworbenen Arbeiten vergegenwärtigen.

Ursula Peters

Der Pferde- und Schlachtenmaler Albrecht Adam (Nördlingen 1786 – 1862 München) gehört künstlerisch der Nachfolgeneration Wilhelm von Kobells an, dessen nüchterne Wirklichkeitsauffassung und Streben nach gegenständlicher »Wahrhaftigkeit« in München vorbildlich für die Maler der Biedermeierzeit wurde.

Adam war einer der gesuchtesten Vertreter seines Faches. Als Schlachtenmaler begleitete er große Feldzüge. So folgte er während der napoleonischen Kriege den Truppen bis nach Moskau. Für seine Darstellungen erhielt er hohe Ordensauszeichnungen und in seiner offiziellen Funktion als Bildchronist der kriegerischen Ereignisse wurde ihm sogar der Offiziersrang verliehen. Als Pferdemaler war er eine gesuchte Kapazität. Seine Aufträge führten ihn in hochherrschaftliche Stallungen. Die berühmtesten Pferde seiner Zeit wurden von ihm porträtiert. In München ließ er 1824 eigens für seine behuften Modelle ein ebenerdiges Atelier bauen, in das man sie bequem hineinführen konnte. Auch qualifizierte er sich auf dem Gebiet des pferdekundlichen Fachbuches. Die für den Herzog von Schleswig-Holstein ausgeführten Zeichnungen in dessen Gestüt auf Alsen erschienen 1838 in dem Werk »Die Pferdezucht auf Alsen«.

Eines seiner Spezialthemen im Bereich der Pferdema­lerie waren seine Stallbilder, die bereits 1825 in einem Artikel des von Ludwig Schorn herausgegebenen Kunstblattes erwähnt werden. Besonders lobend wird hier die »Unmittelbarkeit« seiner Auffassungsweise hervorgehoben, die auch das bislang unveröffentlichte Stallbild kennzeichnet, das jetzt als Leihgabe in das Germanische Nationalmuseum gekommen ist.

Bis in die kleinste Einzelheit schildert Adam das Stallinnere mit minutiöser Sorgfalt – die halb leer gefressene Futterkrippe, das wärmende Stroh, das in den Boxen der Tiere über den Ziegelfußboden gestreut ist, selbst die Spinnweben unter der Decke sind nicht vergessen. Durch die Tür kommt gerade ein Pfleger. Über der Schulter trägt er einen Hafersack, unter dem Arm einen flachen Korb zum Abmessen der für seine Schützlinge bestimmten Portionen. Über die Kappe seiner Schirmmütze hat er noch eine Pelzkappe gezogen, was darauf verweist, daß Adam seine Studien in dem Stall in einer kühlen Jahreszeit betrieb. Da es sich um einen großen Stall handelt – durch die Türöffnung blickt man in einen weiteren durch Holzverschlänge unterteilten Stall-

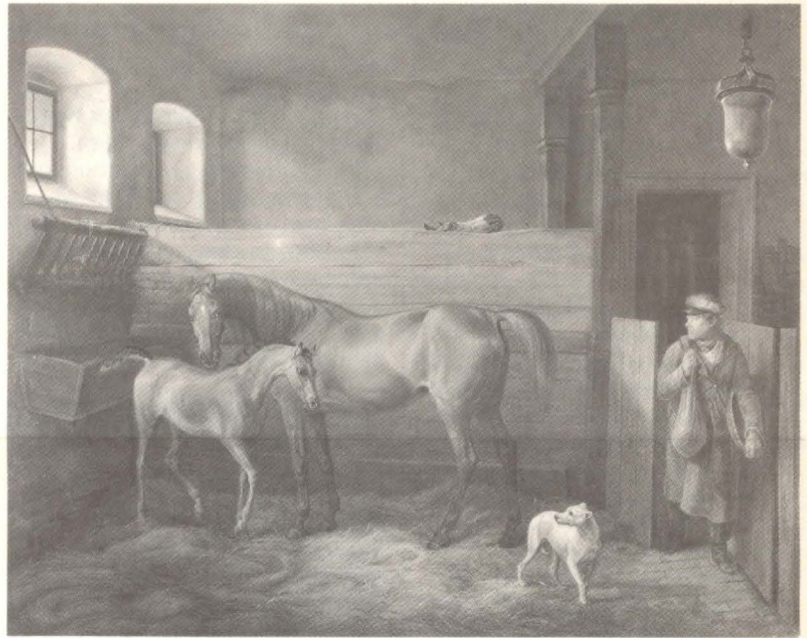
Albrecht Adam: Im Stall

Ein Pferdebild des bürgerlichen Zeitalters

raum – ist nicht nur ein Pfleger beschäftigt. Dies läßt der »Dienstplan« ablesen, der rechts neben der Tür hängt: eine Tafel, die durch eine Holzleiste in der Mitte in zwei Felder unterteilt ist. Links sind untereinander die Wochentage geschrieben, rechts daneben haben die Pfleger ihre Namen eingetragen und man entziffert »Michel« und »Schulz«.

angewohnheit erinnert, an ihren Holzumzäunungen rumzuknabbern, sondern auch an Adams intensive Beobachtung selbst kleinster Details aus dem »Pferdeleben« und deren Vergegenwärtigung im Bild.

Darstellungen edler Pferde verweisen traditionsgemäß auf die Domäne der Aristokratie. Für sie war das »Reiterbildnis« ein bevor-



Albrecht Adam: Im Pferdestall, um 1830/40 · Öl auf Holz, 43 × 54,6 cm
Gm 1973 · Leihgabe aus Privatbesitz

Entsprechend der biedermeierlichen Vorliebe für erzählerisch umkleidete Alltagsdarstellungen sind die Tiere wie bei einem gelungenen Schnappschuß in einem spannungsreichen Moment festgehalten, der in der Phantasie des Betrachters einen Handlungsverlauf assoziiert. So ist mit dem Pfleger ein kleiner Hund in den Stall gekommen, auf den vorsichtig und zögernd aber zugleich mit zielstrebigem Neugier im Blick ein Fohlen zusteuert. Die braune Stute paßt aufmerksam auf, daß bei dieser Begegnung kein Tumult entsteht, immerhin hat es den Anschein, als würde der Hund schon ein bißchen knurren. Über den Holzverschlag hinter der Stute mit ihrem Fohlen reckt mit gespitzten Ohren ein angloarabischer Schimmel seinen Kopf, um zu gucken, was da vor sich geht. Unterhalb seines Kopfes ist die Trennwand ange­bissen, was nicht nur an die Pferde-

zugter Typus offizieller Repräsentation, an dessen Höhepunkt im Barock die Pferde in bisweilen pathetischer Überformung etwas vom himmelstürmenden Charakter eines Pegasus tragen. Das ideale Bild der Einheit von Roß und Reiter als Urbild des Heroischen wurde durch den bürgerlichen Realismus gebrochen. Durch seine analytische Sichtweise wurden alte Hoheitsformen in ihre objektiven Bestandteile zergliedert, wofür die Transformation des traditionellen Reiterbildnisses geradezu beispielhaft ist. Seit dem 19. Jahrhundert wurde es zunehmend zum Gegenstand von »Fachmalern« mit den exakten Kenntnissen von Hippologen. Herausgenommen aus dem Zusammenhang sinnbildhafter Repräsentation begegnet man dem Rassepferd in der Malerei der Biedermeierzeit in konkreten Situationen, zum Beispiel bei Paraden, sportlichen Aus-

ritten oder eleganten Kutschenfahrten, bei Kriegs- und Jagdabenteuern – eben in all den Situationen, in denen es von seinen hochgestellten Besitzern eingesetzt wurde. Von Adams Stallbildern läßt sich in gewisser Weise eine gedankliche Verbindung zu biedermeierlichen Familienbildnissen knüpfen, in denen die materiellen Details der häuslichen Umgebung ebenso sorgfältig abgebildet werden wie die Bewohner, »dingfeste«

Aussage ihrer bürgerlichen Gediegenheit sind, ähnlich wie die Stallbilder eine griffige Aussage über gesellschaftlichen Status und Tradition ihrer Auftraggeber sind.

Die Darstellung des Tatsächlichen sollte sich als künstlerische Aussage etablieren, wofür sich Maler wie Adam mit Vehemenz einsetzten. Aufgrund ihres dokumentarischen Charakters zählte die von ihm betriebene Tier- und Schlachtenmalerei zu der als

Handwerk niedrig eingestuftem »Fachmalerei«. Adam forderte die Abschaffung der akademischen Gattungshierarchie und die Gleichsetzung sämtlicher Zweige der Kunst. Die allmähliche Aufhebung traditioneller akademischer Normen läßt sich daran ablesen, daß er schon 1826 im Register des Kunstblattes nicht mehr als »Tiermaler« sondern als »Maler« bezeichnet wurde.

Ursula Peters

Ein Becher mit Ansichten von Bad Pyrmont

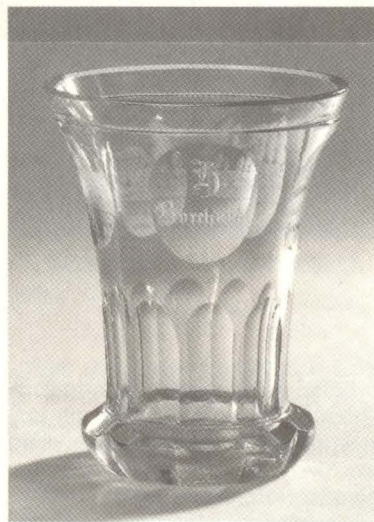
Aus dem Nachlaß von Franziska Bilek

Aus dem Nachlaß der Münchner Grafikerin und Illustratorin Franziska Bilek († 1991) gelangte vor kurzem ein becherförmiges Glas in die Sammlung des Gewerbemuseums der LGA im Germanischen Nationalmuseum, das in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdient. Der vorspringende, wulstige Fuß dieses schweren, außen honiggelb lasierten Glases weist senkrechte Einkerbungen auf, der untere Wandungsteil ist zehnfach geschält. Fünf Medaillons sind im oberen Wandungsteil eingeschliffen und zeigen – durch Inschriften jeweils genau bezeichnet – Ansichten des niedersächsischen Badeorts Pyrmont (Kreis Hameln): Zu erkennen ist die Hauptallee, das Badehaus an der Saline, der Brunnenplatz und Altenau, sowie ein in Fraktur geschnittener Name „H Borchard“ im letzten Medaillon.

Bereits seit dem Mittelalter kannte man die Heilquellen dieses Bades. Fürst Georg Friedrich von Waldeck, dessen Familie bereits seit 1494 im Besitz der ursprünglichen Burg, späteren Wasserburg Pyrmont (von Petri mons) war, ließ im Jahre 1668 über der Hauptquelle ein Brunnenhaus errichten. Das Bad mit seinen eisensäuerlingen- und kohlesäurereichen Solquellen, deren Heilkraft vor allem für Trink- und Badekuren bei rheumatischen und entzündlichen organischen Leiden (Magen- und Darmerkrankungen) nachgewiesen war, erfreute sich seit dem 18. Jahrhundert großer Beliebtheit u.a. auch bei den Mitgliedern der Hannoverschen Herzogsfamilie. Henrich Matthias Marcard († 1793), der zwischen 1776 und 1816 in Pyrmont als Brunnenarzt wirkte, publizierte 1784 in zwei Bänden ein umfassendes Werk über dieses Bad und seine heilenden Quellen, die seiner Auffassung

nach auch als »Diätetik der Seele« sicherlich ihre Wirkung taten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm das Kur- und Badewesen allgemein einen enormen Aufschwung. In den jeweiligen Orten trafen sich die Badegäste nicht ausschließlich nur zur Kur, sondern vor allem, um am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.



Becher mit Ansichten von
Bad Pyrmont · Inv.Nr. 49
Wohl Böhmen, um 1830/40.
H 12,6 cm, Dm (Mün) 9,6 cm
Erw. 1992 aus dem Nachlaß Bilek

Für den täglichen Genuß der Trinkkur bestimmt und vor allem nach Kurende als Erinnerung konnten die Gäste in vielen Badeorten Souvenirs, Gläser, Teller und Tassen kaufen, auf denen einzelne Bauwerke oder Ansichten des Kurortes abgebildet waren. Um ein solches Souvenirglas dürfte es sich auch im vorliegenden Fall handeln. Häufig wurden derartige Gläser von ortsansässigen Glasschneidern in den jeweiligen Badeorten

bezogen und hier nur noch mit den ortstypischen Ansichten und Bauwerken versehen. Hauptbezugsquelle für solche »gestrichene« Gläser, wie man die nicht in der Masse gefärbten, sondern mit einer Lasur (Beize) oder Imprägnierung (z.T. aus Metallsalzen hergestellt) überzogenen Gläser nannte, war Böhmen. Durch die im Unterschied zum Überfangglas oder in der Masse gefärbten Gläser niedrigeren Brenntemperaturen, die für diese Form des Farbglases ausreichten, waren während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch kleine Werkstätten in der Lage, Gläser für eine Dekoration in der hier gezeigten Form herzustellen. Als einer der Hauptmeister und wohl auch Erfinder dieser Technik der „gestrichenen“ Gläser gilt Friedrich Egermann (1777–1864). Als gelernter Glasmaler und zeitweiliger Mitarbeiter in der Meißener Porzellanmanufaktur besaß er um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen Betrieb mit annähernd 200 Mitarbeitern (Lasurer und Glasschneider) und verarbeitete ca. 2500 Doppelzentner Rohglas pro Jahr (R. Rückert). Die Rohware, d.h. das Glas, bezog Egermann meist aus Neuwelt und aus den Hütten des Grafen Buquoy in Südböhmen.

Der Becher erweist sich als ein typisches Erzeugnis des Biedermeier. Er rezipiert nicht nur rein formal eine der häufigsten Gläserformen, den Ranftbecher mit seinem vorspringenden wulstigen Rand und der sich leicht zum Rand hin weitenden Wandung, vielmehr ergibt sich durch die Namensinschrift in einem der Medaillons auch ein ganz persönlicher Bezug zum Auftraggeber oder Adressaten, der für die Geisteshaltung des Biedermeier kennzeichnend ist.

Silvia Glaser