



Reste eines Aushängeschildes, 16. Jahrhundert, H. 36,5 cm, A 2034 (GNM, Foto: Monika Runge).

Marmor, Stein und Eisen ...

Türen und Schmiedeeisen aus der Sammlung Bauteile

BLICKPUNKT APRIL. Die Sammlung Bauteile und historisches Bauwesen am Germanischen Nationalmuseum enthält eine Vielzahl verschiedener Objektgattungen. Gemeinsam haben sie, dass sie ursprünglich aus einem architektonischen Verbund stammen oder zu den immobilien, meist nicht figürlichen Ausstattungsgegenständen eines Hauses oder einer Kirche zählten: Architekturteile (Schlusssteine, Baldachine, Kapitelle, Konsolen, Wappensteine, Säulen und Pfeiler), kunstvoll geschmiedete Tür- und Fensterbeschläge, Gitter, Schlösser, Schlüssel sowie Türen, Wandverkleidungen, Kachelöfen, Ofenplatten, Bodenfliesen, historische Baumodelle und Treppen aus dem deutschen Sprachraum. Schon der zweite Direktor des Museums, der Architekt August von Essenwein (1831–1892), machte sich um den Auf- und Ausbau der Sammlung verdient. Schon 1868 erschien ein erster, vom ihm zusammengestellter Katalog der historischen „Bautheile und Baumaterialien aus älterer Zeit“, der bereits 581 Einzelobjekte umfasste, geordnet nach verschiedenen Kategorien anhand ihrer ursprünglichen Funktion. Bereits zu dieser Zeit konstatierte Essenwein, dass „die fragliche Sammlung jetzt schon einen gewissen Werth und Vollständigkeit habe.“ Erklärtes Ziel seiner Sammelstätigkeit war es, die Entwicklung der Bau- und Zierformen durch die Jahrhunderte anschaulich zu machen.

Beständig und dekorativ

Den großen Umfang vor allem metallener Bauteile aus dem fränkischen Raum verdankt das Germanische Nationalmuseum besonders dem Umstand, dass Nürnberg bis ins 17. Jahrhundert hinein ein Zentrum der Metallverarbeitung im Reich war. Verschiedene, zum Teil hochspezialisierte Gewerke schufen Waffen, Schlosserarbeiten, Uhren und andere Werke aus Eisen und Messing. Diese Blüte des örtlichen Schlosserhandwerks entsprach einer überregionalen technischen und künstlerischen Hochzeit der deutschen Schlosserkunst im 15. bis 18. Jahrhundert. Grundlage dafür war neben der verbesserten Versorgung der Städte mit Rohstoffen durch den florierenden Handel vor allem die zunehmende Leistungsfähigkeit der Walz- und Schmiedewerke, die den Schmieden die schwere Vorarbeit des Eisens abnehmen und gebrauchsfähiges und gut zu verarbeitendes Material liefern konnten.

Frühe Beispiele schmiedeeiserner Gittertüren sind aus dem niedersächsischen Raum um 1400

überliefert: So versperrt eine aus zarten Blüten- und Kreuzornamenten bestehende, zweiflügelige Gittertür aus dieser Zeit noch heute den Eingang zur Krypta im Hildesheimer Dom. Ebenfalls erhalten ist ein zeitgenössisches, knapp 2 m hohes, zweiflügeliges Eisengitter in der ehemaligen Stiftskirche in Neuenheerse (Kreis Hötter). Beide zeigen eine regelmäßige Abfolge hochovaler C-förmiger Eisenbänder, deren Enden verschiedene Ornamente – zeitgenössischen Geweben vergleichbar – ausbilden: Traubenbündel, Kreuze, Blüten und Lilien (Abb. 1). Das Gitter in Neuenheerse war nachweislich zudem einst vielfarbig gefasst, u. a. mit Pflanzenmotiven, die auf das Thema des Paradiesgartens hinwiesen. Als Raumteiler sicherten diese schmuckvollen und zugleich sicheren Gittertüren die dahinterliegenden Räume und trugen zugleich symbolische Bedeutung.

Wurden bis ins 15. Jahrhundert vorwiegend Vierkantstäbe zur Fertigung von Gittern verwendet, nahmen im 16. und

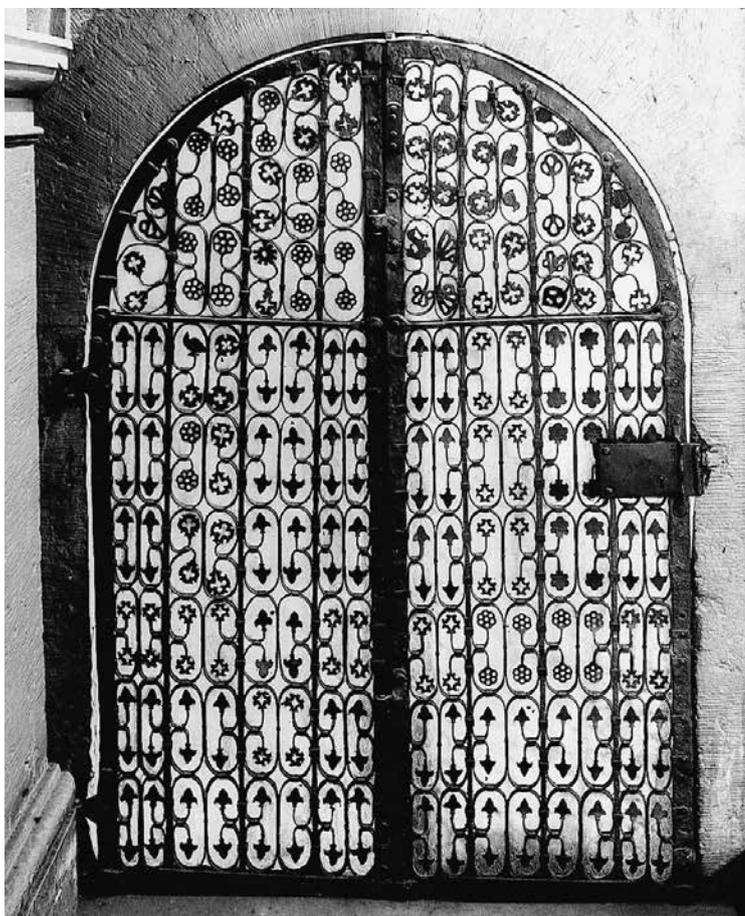


Abb. 1 Gittertür der Hildesheimer Domkrypta, um 1400 (Foto: Dommuseum Hildesheim, Bildarchiv).

17. Jahrhundert Rundstäbe diesen Platz ein. Sie wurden zu Spiralen gewunden, von Bündeln gehalten und zu Flecht- und Schlingensymbolen, meist im Durchsteckverfahren verbunden. Flach ausgeschmiedete Teile und Endungen konnten durch Behauen und Gravieren des Materials eine Binnenzeichnung erhalten. Zeugnis von dieser kunstvollen Verzierung legt ein Gitter unbekannter Herkunft ab (Abb. 2). Es zeigt im Zentrum ein symmetrisches Schlingensymbol aus Rundstäben, welches sich nach außen hin zu dynamischen Spiralen entwickelt. Eingespannt ist das Gitter zwischen zwei Vierkant-

stäben, welche nach oben hin mit vielblättrigen, voluminösen Lilien abschließen. In den beinahe kalligraphischen Schlingen erscheinen ausgestanzte Silhouetten, oben zwei Masken von fantasievollen Vögeln mit Greifenschnäbeln, unten menschliche Gesichter mit schneckenförmigen Kopfbedeckungen, die an Ritterhelme erinnern. Einzelne gravierte Blätter beleben die symmetrische Gitterstruktur, obenauf zieren geflügelte, puttenartige Wesen das kunstvoll geschmiedete Gitter. Einst waren Reste von Gold- und Silberfarbe an dem Gitter zu erkennen. Seine Größe weist



Abb. 2 Gitter aus Rundstäben, Anfang 17. Jh., H. 65 cm, B. 62 cm, A 2902 (Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg) (GNM, Foto: Monika Runge).

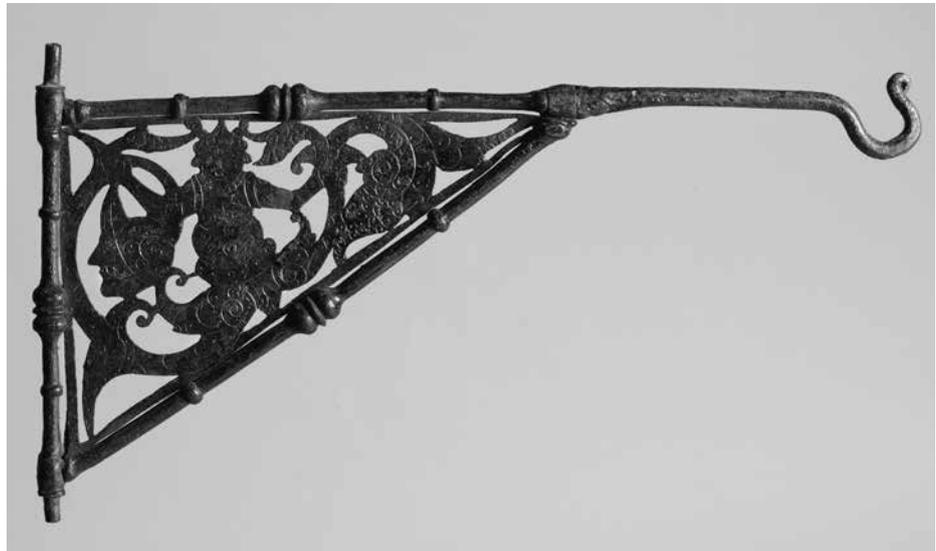


Abb. 3 Laternenarm, 16. Jh., H. 16,7 cm, L. 30,2 cm, HG 9696 (GNM, Foto: Monika Runge).

darauf hin, dass es sich um einen Teil einer Reihe gleichartiger Kompartimente handeln könnte, die – dies lässt sich aus dem Umfang dieser Reihe schließen – vielleicht eine kleinere Brunnenanlage vor verunreinigenden Übergriffen schützten.

Eine ähnliche Zier zeigt ein schmiedeeiserner Ausleger zum Aufhängen einer Öllampe. Der schwenkbare Laternenarm mit zart profilierten Rundstäben stammt aus dem 16. Jahrhundert, ihn schmückt ein mit Ranken durchbrochen gearbeitetes, dreieckiges Feld. In diesem ist ein fülliges

Meerweibchen in Gravur zu erkennen, welches eine Maske in Profilansicht bei sich trägt (Abb. 3). Der Laternenarm stammt vermutlich aus einem Haus oder einem Innenhof und sorgte dort für die sichere Anbringung der Beleuchtung. Die durchbrochenen Verzierungen mit vergleichsweise groben Gravuren, oftmals als Masken oder Fabelwesen, verbunden mit aus Rundstäben geschmiedeten symmetrischen Mustern entsprechen beliebten Motiven im 16. und 17. Jahrhundert. Sie waren u. a. in Nürnberg an zahlreichen Bauten zu finden, beispielsweise im Oberlichtgitter des Töplerhauses in der Unteren Söldnergasse 17 und wohl auch am Schönen Brunnen auf dem Hauptmarkt.

Schmiedeeiserne Werke waren besonders für Orte im Freien gefragt, da sie eine beständige, robuste und wetterfeste Sicherung bzw. Anbringung boten. Beispiel dafür ist eine kleine eiserne Figur eines Mannes, der Rest eines



Abb. 4 Rest eines Aushängeschildes, 16. Jahrhundert, H. 36,5 cm, A 2034 (GNM, Foto: Monika Runge).

Wirtshaus- oder Herbergsschildes aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 4). Der Mann trägt ein wamsartiges Oberkleid und einen Rock auf breitgelappten Blättern, in der Hand hält er einen Lorbeerkranz. Die Figur ist beidseitig gearbeitet, was dafür spricht, dass sie einst – zu beiden Seiten auf die Straße blickend – oberhalb eines an einem Ausleger hängenden Schildes angebracht war.

Unter Verschluss

Zahlreiche Bauteile gelangten bereits in den Jahrzehnten nach der Gründung 1852 in den Bestand des Germanischen Nationalmuseums. Um 1922 bedeutete die Abnahme und Sicherung einiger Architekturteile von Bauten in der Stadt Nürnberg einen bedeutenden Zuwachs der Sammlung. So gelangten sowohl 1883 vier Flügel des Spittler- und des Neuen Tors gemeinsam mit elf Wappensteinen dieser Mauerdurchlässe sowie 1922 rund 100 Einzelobjekte von St. Sebald als Dauerleihgaben der Stadt Nürnberg bzw. der protestantischen Kirchengemeinde ins Museum. Zudem bewahrt die Sammlung ca. 320 kunstvoll gearbeitete Schlüssel und mitunter mechanisch komplexe Schlösser, die von dem Wunsch der begüterten sozialen Schichten zeugen, ihre Räume und Kostbarkeiten sicher und gleichzeitig repräsentativ zu bergen. Daneben finden sich einige Türen unterschiedlicher Zier und Größe in der Sammlung. Ein seltenes Zeugnis mittelalterlichen Platzsparens ist eine großformatige Falttür aus dem 15. Jahrhundert (im sog. Süd-

ostbau, Treppenhaus). Sie besteht aus zwei separat gearbeiteten Türblättern, die mit Hilfe starker, schmiedeeiserner Türbänder mit Angeln an der Rückseite miteinander verbunden sind und durch das einseitig montierte Schloss zu schließen war (Abb. 5). Besonders sorgsam sind die filigranen Beschläge ausgearbeitet, die sich in feinen Ästen über die Türblätter schlängeln und in lilienartigen Blättern enden. Vielleicht war die spätmittelalterliche Bohlentür einst Teil einer repräsentativen, aber dennoch wehrhaften Eingangspforte. Ähnliche Falttüren konnten auch in Innenräumen eingebaut werden, an Stellen, an denen eine platzsparende Öffnung notwendig war. So führte in St. Lorenz bis ins 19. Jahrhundert eine vergleichbare spätgotische Falttür ins Innere der Südsakristei. Falttüren konnten jedoch auch als Schlupftüren in Umwallungsmauern dienen, die neben dem eigentlichen Mauerdurchlass eine Möglichkeit zum „Durchschlüpfen“ für Fußgänger oder kleinere Fahrzeuge bot.

Typisch für den Bestand der Bauteilesammlung ist, dass die Objekte in früheren Zeiten an verschiedenen Stellen im Museum eingebaut waren. So verband die spätgotische Falttür bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts den östlichen Kreuzgangflügel des ehemaligen Kartäuserklosters nach

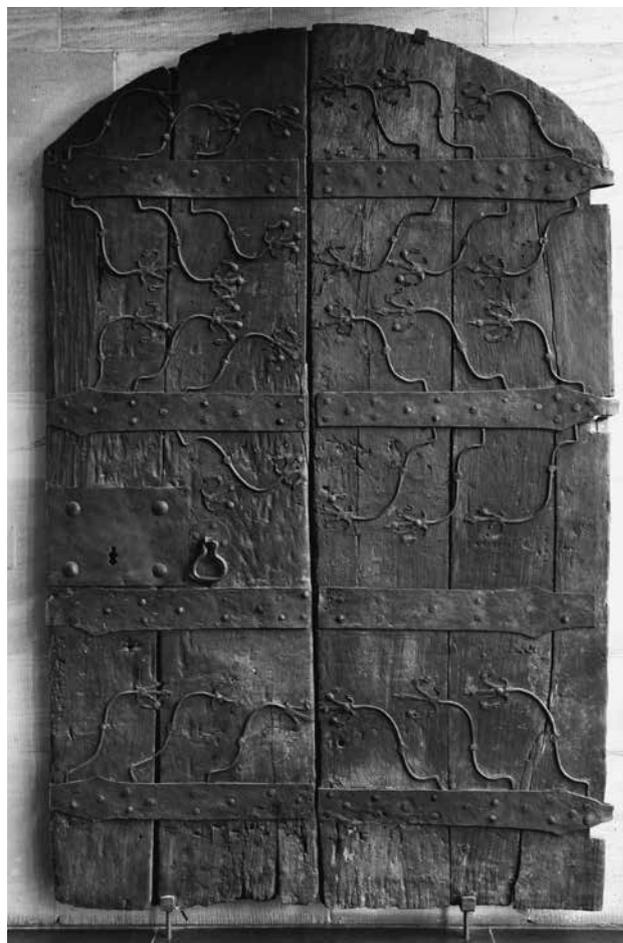


Abb. 5 Falttür, 15. Jahrhundert, H. 266 cm, B. 170 cm, T. 6,5 cm, A 3631 (GNM, Foto: Monika Runge).

Osten hin mit dem angrenzenden Rolandshof (heute Ostbau, Abb. 6). Den sicheren, aber dennoch repräsentativen Türen stehen diejenigen metallenen und oftmals farbig gefassten Türchen nahe, die einst Sakramentshäuser verschlossen und von denen das Germanische Nationalmuseum zwei gut erhaltene spätgotische Exemplare besitzt (A 2806 in Raum 28, A 4109 in Raum 33). Beide bestehen aus einem zierlichen Gitter, dessen Schnittpunkte mit fein gearbeiteten Rosetten aus übereinander gelegten Blattformen verziert sind.

Türbändern kommt bei der Konstruktion von Türen und Toren eine besondere Funktion und

Sorgfalt zu, da sie nicht allein dekorativen Charakter haben, vielmehr tragen sie die Last des Türblattes. Die Werke aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums belegen die über Jahrhunderte annähernd ähnliche Produktion dieser wichtigen Verbundstücke. Zeitlich bzw. stilistisch bedingte Unterschiede finden sich nur in den kleinteiligeren Verzierungen, die sich meist ast-artig von den Bändern über die Tür ausbreiten.

Die genannten Objekte sind Beispiele für die Schmiedekunst des späten Mittelalters, deren Motive und Herstellungsweisen lange erhalten blieben. Im 16. und 17. Jahrhundert erscheinen zunehmend Spiralranken und Flechtwerk in schmiedeeisernen Gittern, im Laufe des 18. Jahrhunderts werden zeitgenössische Stilelemente, u. a. aus Vorlagenbüchern und Ornamentstichfolgen übernommen. Wegweisend für die Schmiedekunst wurde hier die Erfindung der Façonwalze, mit deren Hilfe Profile in Eisenstäbe geschnitten werden konnten. Diese flach gewalzten Bandeisen waren nun in dichter Durchdringung an Gittern zu finden. Erst an der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte eine Verringerung der Motivvielfalt, besonders bei Zweckgittern, ein. Es folgten bis ins 19. Jahrhundert Gitter und andere Schmiedewerke mit streng symmetrischem Aufbau, einziges Schmuckelement blieb lange die Girlande, anstelle von üppigen, teilweise vergoldeten Ranken und Muscheln des Rokoko.



Abb. 6 Falttür, 15. Jahrhundert, eingebaut im östlichen Kreuzgangflügel des ehemaligen Kartäuserklosters zum Rolandshof (heute Ostbau), Aufnahme um 1955/65.

Literatur:

August von Essenwein: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Bautheile und Baumaterialien aus älterer Zeit. Nürnberg 1868. – Hans Küpper: Aachener Schmiedeeisen vom Mittelalter bis zum Jahre 1812. In: Aachener Kunstblätter 27, 1963, S. 23–184. – Eleonore Pichelkastner: Schmiedeeisen. In: Dresdner Kunstblätter 8, 1964, S. 25–28. – Rainer Kahsnitz: Meisterwerke der Nürnberger Schlosserkunst im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1985. – Karl-Dieter Lietzmann: Schmiedeeisen. Geschichte/Kunst/Technik. Leipzig 1992. – G. Ulrich Großmann: Architektur und Museum – Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur (Kulturgeschichtliche Spaziergänge 1). Nürnberg 1997. – Frank Matthias Kammel: Rautenrapporte aus dem Gesenke. Spätmittelalterliche Türen mit Reliefarmatur. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 2006, S. 6–63. – Frank Matthias Kammel: Alltagskultur bis 1700. In: Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2012, S. 85–92. – Marco Popp: Die Lorenzkirche in Nürnberg. Restaurierungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Regensburg 2014, S. 167, 397. – Manfred Welker: Historische Schlüssel und Schlösser im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Nürnberg 2014.

Jugend und Vergänglichkeit

Putti als Repräsentanten der Vanitas

BLICKPUNKT MAI. Putti (lat. Putus = Knabe, Putillus = Bübchen), meist männliche, nackte oder spärlich bekleidete Kindergestalten mit oder ohne Flügel, gehören zu den allseits beliebten Sujets der bildenden Kunst. Seit der italienischen Frührenaissance stellt der auf antiken Vorläufern basierende Figurentyp das Personal unterschiedlichster Szenen und Ensembles dar. Oftmals kommt den Figuren in diesen Zusammenhängen die Funktion gefühlvoll mimen-der oder gestikulierender Kommentatoren zu.

Von ebenso hoher künstlerischer wie emotionaler Qualität geprägte plastische Beispiele im Germanischen Nationalmuseum sind etwa die drei gegen 1615 entstandenen Kinderengel vom Taufstein der Leipziger Thomaskirche von Jürgen Kriebel (um 1580/90–1645), das herzige im selben Raum 133 ausgestellte Puttenpaar des niederbayerischen Bildschnitzers Joseph Deutschmann (1717–1787) sowie die Putti des in (Bad) Landeck (Ladek-Zdrój) tätigen Michael

Klahr (1693–1742) und des in Würzburg beheimateten Johann Peter Wagner (1730–1809), die 1730 bzw. um 1760 als Bozzetti geschaffen wurden (Raum 132).

Namentlich die tönernen Kleinplastik des fast ausschließlich in der Grafschaft Glatz beschäftigten niederschlesischen Bildhauers Klahr zeichnet sich durch eine außerordentlich malerische Komposition aus. Sie wurde wohl im Zusammenhang mit der Ausstattung der Kirchen von Schönfeld (Roztoki) und Neudorf (Nowa Wieś) modelliert; ähnliche Bildfindungen kennt aber auch sein schon um 1725 geschaffener Mariae-Himmelfahrt-Altar in der Pfarrkirche von Glatz (Kłodzko). Üppige Rundungen und mollige Speckfältchen charakterisieren die pralle Vitalität des drolligen Wesens, das sorglos, entspannt sowie in ungezwungener Haltung auf einem Postament lümmelt. Selig in sich ruhend scheint es zu sinnieren. Körperlichkeit, Haltung und Mienenspiel erklären das Knäblein gleichsam zur Chiffre für traumverlorene Zeitlosigkeit, unbeschwertes und grenzenloses Dasein sowie scheinbar unvergängliche Morgenfrische des Lebens.

Gerade dieser Habitus prädestinierte Putti vielfach für die sinnbildhafte Schilderung des genauen Gegenteils dieses von ihrer Erscheinung signalisierten Wesens, für die allegorische Darstellung von Endlichkeit, Vergänglichkeit und Tod. Als Inbegriff von Vitalität kontrastieren sie nicht selten die Anzeichen und Symbole der Flüchtigkeit des Lebens und der Sterblichkeit der Kreatur besonders eindrucksvoll. Sie bilden somit „Ausdrucksverstärker“ und wirken gegebenenfalls als sprechender Hinweis auf den innigen Zusammenhang von irdischer Vergänglichkeit und dem Trachten, das ewige Leben zu gewinnen. Antike Grundlagen besitzt dabei beispielsweise das Motiv des Puttos mit der Seifenblase, das auch unter dem Begriff *Homo bulla* geläufig ist.

Homo bulla

Ein vor wenigen Jahren erworbenes Bildwerk, das um 1630 in der Wasserburger Werkstatt des David Zürn (1598–1666) entstand, stellt es in bemerkenswerter Weise vor Augen. Der Knabe, der mit der Rechten ein Blasrohr an den Mund führt und in der Linken eine Schale hält, sitzt auf einer Konsole und ist ins Erzeugen fragiler Seifenblasen versunken. Die moralisierende Deutung des unscheinbaren Vorgangs gibt die Inschrift der zugehörigen Kartusche: „Ein Wasser blas des Men/schen leben ist, bedenk daß End O frommer Christ.“ Das Bübchen personifiziert also den Menschen schlechthin, der nichts als eine schillernde, rasch vergängliche Luftblase ist und daher sein Sinnen und



Putto, Michael Klahr, Landeck, 1730, Terrakotta, H. 12,5 cm, Inv.-Nr. Pl. O. 2444 (Foto: Monika Runge).



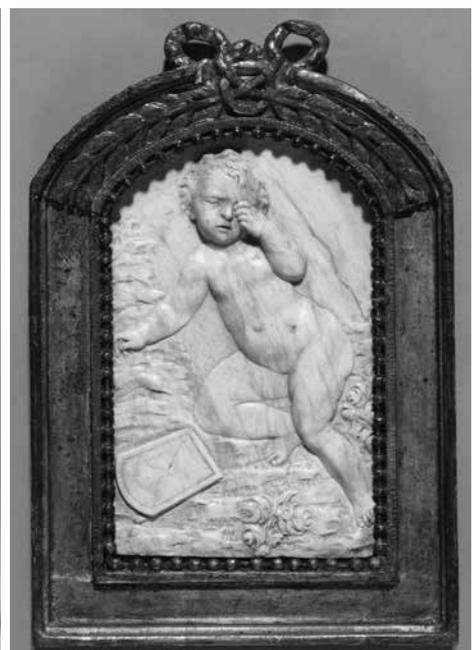
Homo bulla, Werkstatt David Zürn, Wasserburg, um 1630, Lindenholz, polychromiert, H. 36 cm, Inv.-Nr. Pl. O. 3432 (Foto: Sebastian Tolle).

Trachten nicht auf den vergänglichen Schein des Erdenlebens, sondern auf die unvergänglichen Güter des Himmels richten sollte. Bereits in der vom römischen Universalgelehrten Marcus Terentius Varro (116–27 v. Chr.) verfassten Schrift „De re rustica“ als umgangssprachliche Floskel genannt, übernahm Erasmus von Rotterdam (1466–1536) die Sentenz des Homo bulla 1508 in seine „Adagia“, eine kommentierte Sammlung von Sprichwörtern, die wesentlich zur Popularisierung der Maxime als Metapher für die Vergänglichkeit des Lebens und aller irdischen Güter beitragen sollte.

Abgesehen von Medaillen ist die Statuette das älteste bekannte plastische Beispiel des in der deutschen Malerei bereits

seit der Zeit um 1525/30 geläufigen Themas. Der elegante lederne Schnallenschuh mit hohem Absatz, den das scheinbar ins Spiel vertiefte Kind am rechten Fuß trägt, während der linke nackt ist, unterstreicht die mit dem Bildgegenstand attackierte Eitelkeit des Menschen besonders bildhaft. Er dürfte eine Ergänzung des späten 17. Jahrhunderts bzw. der Zeit um 1700 darstellen. Ab 1660 begannen Schnallen die Bänder in der Schuhmode abzulösen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren Schnallenschuhe unverzichtbarer Bestandteil einer noblen Erscheinung. Die rare Kombination von Seifenbläser und Luxusbekleidung bezeugt die besondere Bedeutung dieses Stücks für die Geschichte des Bildmotivs nur einmal mehr.

Die Skulptur könnte ursprünglich Teil eines größeren Monuments, etwa eines Epitaphs, gewesen sein. Aber auch die Möglichkeit, dass sie einen eigenständigen, der privaten Betrachtung zgedachten Gegenstand darstellte, ist nicht auszuschließen. Zwei gegen 1790 entstandene, golden gerahmte Alabastertäfelchen aus der Werkstatt Johann Peter Wagners besaßen diese Aufgabe gewiss (Raum 121). Während das bereits 1958 ins Museum gelangte Relief das Motiv des Homo bulla schildert, ist sein jüngst erst angekauftes Pendant eine Allegorie der Memoria, des ehrenden Gedenkens. Trauermotiv, Tafel und Griffel als Metaphern für die den Tod überdauernde Erinnerung sowie Rosen als Sinnbilder der ewigen Liebe verbinden den Hinweis auf die irdische Konstitution, die Erkenntnis der unabänderlichen Vergänglichkeit des Menschen, mit dem Trost auf das von der Nachwelt gepflegte Andenken an die tugendhafte Persönlichkeit, einen für die Aufklärung charakteristischen Gedanken.



Homo bulla und Allegorie der Memoria, Werkstatt Johann Martin Wagner, Würzburg, um 1790, Alabaster in vergoldeten Holzrahmen, H. 25,3 bzw. 25,5 cm, B. 17,5 cm, Inv.-Nr. Pl. O. 2942 (links)/Pl. O. 3461 (rechts) (Fotos: Monika Runge/Georg Janßen).

Von besonderer Drastik ist das Motiv des seifenblasenden Knaben hier aufgrund des Totenschädels, auf das das Kind sein Bein stellt. Neben dem Skelett ist der beinerne Schädel in der abendländischen Ikonographie das Symbol für Tod und Vergänglichkeit schlechthin.

Der Knabe mit der Fackel

Gegen seiner Meinung nach makabre Darstellungen des Todes, etwa die Sinnbilder des Knochenmanns und des Schädels, sowie Motive, die „alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschließen“, zog Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) zu Felde. In seiner 1769 veröffentlichten Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ versuchte er christliche Todesbilder mittels antiker Vorstellungen vom Tod als dem „Zwillingsbruder des Schlafes“ zu korrigieren. In diesem Zusammenhang schlug er die Darstellung des Jünglings mit der „erlöschenden umgestürzten Fackel“ vor, die ihm vom Prometheus-Sarkophag im Römischen Kapitol geläufig war. Dessen auf der Brust des Toten ausgedrückte Fackel galt dem Dichter als Sinnbild für die mit dem Tode verlöschenden Leidenschaften des Menschen, der Fackelhalter als sublimen und damit akzeptable Personifikation des Todes schlechweg.



Knabe mit umgestürzter Fackel, Oberschwaben, 1. Viertel 17. Jahrhundert, Lindenholz, polychromiert, H. 30,5 cm, Inv.-Nr. Pl. O. 3437 (Foto: Georg Janßen).

Das Motiv selbst war damals allerdings schon längst fester Bestandteil der europäischen Sepulkralkultur. Zahlreiche barocke Grabmäler und Epitaphien weisen es auf, wenn gleich dort nicht die Gestalt des Jünglings, sondern die des Knaben erscheint. Im Museum wird das Sujet seit kurzem von einer anhand von Spendenmitteln der Skulpturensammlung erworbenen Statuette des frühen 17. Jahrhunderts vertreten. Rundliche Wangen und merkliches Doppelkinn, kleine Nase und schmale Augenmandeln verleihen dem Antlitz des mit einem ebenso knappen wie eleganten Schleier bekleideten Kindes eine drollige Note. Die infantile Gestalt des Körpers mit gewölbtem Bäuchlein und an den Gliedmaßen hervortretenden Speckwülsten ist kenntnisreich wiedergegeben.

Vermutlich entstand die Figur in Oberschwaben. Mit dem breiten Gesichtstyp mit kleinen Augen und Mund, geschwungenen Augenbrauen und hoch gewölbter Stirn, mit gezielter Bewegung und puppenhafter Gesamtwirkung steht sie Arbeiten des damals in (Bad) Waldsee und später im niederbayerischen Pfarrkirchen beheimateten Bildschnitzers Jakob Bendl (um 1585 – um 1655/60) nahe, etwa dessen Engelshermen an dem 1611/12 gearbeiteten Chorgestühl der Stiftskirche zu Zeil bei Leutkirch im Allgäu. Die Lokalisierung des Bildwerks ist mit diesem Hinweis zunächst nur grob umrissen und muss künftig noch präzisiert werden. Vollkommen unstrittig ist dagegen seine Bedeutung als aussagekräftiger Vertreter eines wichtigen barocken Bildmotivs der Vanitas. Mit dem rechten Arm umschlingt das Knäblein das untere Ende des Schafts einer Fackel, die umgekehrt auf die fragmentierte Plinthe gestellt ist. Weisend streckt es seine leicht geöffnete Linke – offenbar die Aufmerksamkeit des Betrachters animierend – gen Boden.

Wahrscheinlich war die Statuette also Teil eines Epitaphs, das erhöht in einem Kirchenraum aufgehängt war, und sie besaß in diesem Zusammenhang wohl ein Gegenstück. Entsprechende Pendants bildeten neben Knaben mit dem Totenschädel oder der verlöschenden Kerze oftmals solche mit einer Sanduhr, die mahnend auf die rasch verrinnende Zeit und die kurze Spanne des Lebens verweist. Auch ein Knabe mit der Seifenblase könnte das Gegenüber gebildet haben: An die Flüchtigkeit des irdischen Lebens erinnernd und vor der Gedankenlosigkeit warnend, es mit Eitelkeiten zu verträdeln.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Verwendete Literatur

Erich Meyer: Michael Klahr d. Ä. Sein Leben und Werk. Breslau 1931; Romuald Nowak: Schlesische Barockbozzetti. In: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert. Hrsg. von Konstanty Kalinowski. Posen 1992, S. 130–131; Jonathan Walford: Der verführerische Schuh. Modetrends aus vier Jahrhunderten. London/Heidelberg 2007.

Ein kleiner Faun in den Sammlungen des GNM

Neuzugang für die Design-Abteilung

BLICKPUNKT JUNI. Vor kurzem erhielt die Design-Abteilung des Germanischen Nationalmuseums von einer Malerin und Kunstliebhaberin eine kleine, 11,9 cm hohe Porzellanfigur (Inv. Des 1537) geschenkt, deren Sujet nicht ganz alltäglich ist. Die kleine, überwiegend weiße Figur zeigt einen nackten Jungen, dessen Beine mit grauem Tierfell überzogen und dessen Füße als Hufe geformt sind. Er sitzt auf einem niedrigen runden Postament, das fließend in die ovale Sockelplatte übergeht. Am Kopf des Kleinen fallen die großen spitzen Ohrmuscheln und das krause Haar auf, zwischen dem zwei kleine Hörnchen erkennbar sind. Scheinbar seiner Umgebung entrückt, spielt er auf einer Panflöte. Unschwer läßt sich der Dargestellte als Faun erkennen.



Abb. 1: Porzellanfigur „Faun“. Entwurf: Constantin Holzer-Defanti, 1926/1927. Ausführung: Fa. Hutschenreuther, Selb, zwischen 1927 und 1939. Höhe 11,9 cm, Porzellan, weiß, in Unterglasurfarben bemalt, Inv. Des 1537.

Abgesehen von der goldfarbenen Flöte, dem in Hellgrau gemalten Tierfell an den Beinen sowie den schwarzen Hufen und Haaren verzichtet die Figur auf Farbigkeit und läßt so den rein weißen Porzellanscherben gut zur Geltung kommen. Ein Blick auf die Unterseite zeigt, dass es sich um ein Erzeugnis der Firma Hutschenreuther handelt. Der unterglasurgrüne Stempel verweist auf ein Entstehungsdatum zwischen 1927 und 1939. Ellen Mey, die 2009 die Erzeugnisse der Hutschenreuther-Kunstabteilung in einem beeindruckenden Katalog publiziert hat, konnte den Bildhauer Constantin Holzer-Defanti (1881–1951) als Entwerfer unseres Fauns ermitteln. Holzer-Defanti, 1881 in Wien geboren, war Sohn des aus Tarvisio (Friaul) stammenden Bildhauers Eugen Holzer. Seine Ausbildung

erfuhr er zunächst bei seinem Onkel in Trient, später dann an der Akademie in München bei Wilhelm von Rümmer (1850–1906), dessen Meisterschüler er wurde. Zwischen 1918 und 1927 war er in Selb ansässig und entwarf für die Firmen Hutschenreuther und Rosenthal, kurzzeitig auch für die Porzellanfabrik Fraureuth. Von 1927 bis 1935 arbeitete Holzer-Defanti als freischaffender Bildhauer in München und zeitweise auch in Italien. Eine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule führte ihn 1935 nach Linz, wo er 1951 verstarb.

Seine Entwürfe für die beiden in Selb beheimateten Unternehmen ähneln sich stark und lassen als Hauptmotiv den bewegten weiblichen Körper erkennen, den er in den verschiedensten Posen darzustellen vermochte. Anregungen dazu lieferten ihm Lo Hesse (1889–1983) und Anita Berber (1899–1928). Beide waren in den 1920er-Jahren gefeierte Tänzerinnen. Insbesondere die skandalumwitterte Berber, die entweder nackt oder in exotischen Verkleidungen in Varietés und Tanzbars auftrat, inspirierte ihn zu verschiedenen Figuren. Mit zu den bekanntesten Schöpfungen zählt der „Koreanische Tanz“ von 1919 oder die „Pierrette“ von 1920, beide für Rosenthal entstanden (Niecol, Nr. 3.0504, 3.0508), in ähnlicher Form aber auch für Hutschenreuther entworfen (Mey, Nr. 483, 468/469).

Das Modell für unseren kleinen Faun entstand 1926/1927, also kurz vor Ende Holzer-Defantis Zeit als Entwerfer für Porzellan. Es blieb die einzige Figur aus dem mythologischen Themenbereich, weitaus zahlreicher sind seine Tänzerinnenfiguren. Die einzelnen Körperpartien der Figur sind wohl proportioniert. Die grauen Farbpartien am Fell ste-



Abb. 2: Marke.

hen noch ganz unter dem Einfluss der Unterglasurtechnik, mit der um 1900 skandinavische Manufakturen wie Bing & Grøndahl oder Rörstrand die Farbstaffierung von Porzellan erneuerten. Der Verzicht auf weitere Farben rückt die weiße Porzellanoberfläche in den Vordergrund. Lediglich die goldene Panflöte bildet einen Farbakzent, der zugleich die inhaltliche Bedeutungsebene indiziert, diese jedoch in eine falsche Richtung lenkt. Die aus unterschiedlich langen Schilfrohrstücken gestaltete Flöte ist eigentlich Kennzeichen des griechischen Wald- und Weidegottes Pan. Die Überlagerung mit dem Erd- und Waldgott Faun geht auf das Werk „De rerum natura“ des römischen Dichters und Philosophen Lukrez (99–55 v. Chr.) zurück. Die abendländische Kunst vermochte keine klare Trennung mehr vorzunehmen, sondern erschwerte diese zusätzlich durch die Vermischung mit den als Begleiter von Dionysos gelten-

den Sartyrgestalten. Trotz dieser Unschärfen, die die Gestalt des Faun in der bildenden Kunst seit der Antike erfahren hat, nahmen sich Künstler, Schriftsteller und Komponisten seit dem 17. Jahrhundert ihm und dem mit ihm verbundenen Themenkreis an. In Gemälden des französischen Malers Nicolas Poussin (1594–1665) beispielsweise treten Faune in einer idyllischen Landschaft auf. „Idyllen“ nannte der Zürcher Maler und Dichter Salomon Gessner (1730–1788) denn auch seine kleinen Prosastücke, die 1756 erschienen sind. Eine Episode ist dem Faun gewidmet, der sich darin über die Missachtung einer Nymphe beklagt. Mit Achille-Claude Debussys (1861–1918) im Dezember 1894 uraufgeführter Tondichtung ‚L'Après-midi d'un faune‘, die ein symbolistisches Gedicht des französischen Lyrikers Stéphane Mallarmé (1842–1898) zur Grundlage hat, erlangte der Faun auch ein musikalisches Denkmal.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Georg Wissowa: „Faunus“, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. 1, 2. Leipzig 1890, Sp. 1454–1460.
 – Susanne Fraas: „Wachgeküsst“. Verborgene Schätze der Fraureuther Porzellanfabrik. Hohenberg/Eger 2003, hier bes. S. 148, 160.
 – Emmy Niecol: Rosenthal. Kunst- und Zierporzellan 1897–1945. 5 Bde. Wolnzach 2001–2004. Hier Bd. 2, S. 202–214.
 – Ellen Mey: Porzellan aus Künstlerhand. Die Kunstabteilung Lorenz Hutschenreuther, Selb 1918–1945. Hohenberg/Eger 2009, S. 141–143.

Keramiklinie „Neue Sachlichkeit“ und „Art Déco“ aus ehemaligem Nürnberger Besitz

Objekte der Keramischen Werke Villeroy & Boch, Steingutfabrik Dresden und der Steingutfabrik Grünstadt in der Pfalz

2011 schenkte Ursula Gast dem Museum aus dem Nachlass ihres Nürnberger Großonkels August Böhringer (1892–1959) einen Steingut-Übertopf mit konstruktivistischem Spritzdekor. Als Ergänzung überließ sie dem Haus ein zweites, mit umlaufendem Streifenband versehenes Exemplar, das ihr Onkel wahrscheinlich zusammen mit dem konstruktivistisch dekorierten Anfang der 1930er-Jahre in Nürnberg erworben hat. Beide Übertöpfe sind Produkte der Dresdner Niederlassung der Keramischen Werke Villeroy & Boch und stammen aus deren 1931 mit Spritzdekors modernisiertem Sortiment. Sie sind in der Gefäßform identisch und ähneln sich in ihrem weichen gelb-orange Farbklang, der durch das feine Zerstäuben der Farben beim Auftrag mit der auch als „Luftdruck-Malgerät“ oder „Aerograph“ bezeichneten Spritzpistole schwebend wirkt. Die am Boden beider Gefäße angebrachten Marken wurden bis 1935 verwendet.

Die Übertöpfe ergänzen die vom Museum 1984 erworbene Buddensieg-Sammlung zum Thema Keramik in der Weimarer Republik. Sie führt am Beispiel preisgünstiger industrieller Massenware vor Augen, in welcher weitem Umfang sich bis Anfang der 1930er-Jahre am Bauhaus entwickelte Auffassungen modernen Industriedesigns durchgesetzt hatten und bei einem großen Publikum Anklang fanden.

Zusammen mit dem zweiten Übertopf überließ Ursula Gast dem Museum für diese Sammlung zwei metallgefasste Keramikuntersetzer. Der mit abstraktem Dekor hat am Boden die Traubenmarke der 1801 gegründeten und bis 1980 bestehenden Steingutfabrik Grünstadt. Die Markenform wurde in Grünstadt 1930 bis 1937 verwendet. Wahrscheinlich ist auch der zweite, mit Weintrauben dekorierte Untersetzer ein Produkt des pfälzischen Unternehmens. Es war am 1. Juli 1900 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt worden und die Aktienmehrheit hatte bald darauf die



Abbildungen 1 und 2: Zwei Übertöpfe. Hersteller: Keramische Werke Villeroy & Boch, Steingutfabrik Dresden, vor 1935. Links: Übertopf mit Spritz- und Steifendekor, Steingut mit Spritzglasur in Gelb und Aprikot, mit Pinsel gezogene Dekorstreifen in Dunkelbraun, H. 16, 6 cm, Inv.-Nr. HG 13312. Rechts: Übertopf mit konstruktivistischem Spritzdekor, Steingut, schablonierter Spritzdekor in Gelb und Braun, H. 17 cm, Inv.-Nr. HG 13296. Geschenke von Ursula Gast, Heidelberg, 2011 und 2012.

Nürnberger Firma Friedrich Hanft erworben. Sie versah in Grünstadt produzierte Keramikplatten mit Messing-, Metall- und Holzmontierungen. Im Exportgeschäft bediente das Nürnberger Unternehmen hauptsächlich den vorderen Orient, so die 1985 in Grünstadt erschienene Firmendokumentation. Es hielt die Aktienmehrheit bis 1926, um sie dann an die in Berlin und Mannheim ansässigen Brüder Alfred und Eugen Siegel zu verkaufen.

Grünstadt-Untersetzer als Puppen-Tortenplatten

Ursula Gast, 1941 in Nürnberg geboren und dort aufgewachsen, erwähnte, dass sie die Untersetzer als Kind als Tortenplatten für die Puppenstube benutzt hat. Dafür sind sie hervorragend geeignet. Sie wirken wie Miniaturausgaben in Grünstadt produzierter Tortenplatten, deren Dekors seit den frühen 1920er-Jahren in Spritztechnik aufgetragen wurden. Ebenso wie Glas-, Flaschen-, Kaffee- oder Teekannen-Untersetzer gehörten Tortenplatten zu den Artikeln, die das Produktprofil der Firma mitbestimmten. Familienrunden beim nachmittäglichen Sonntags- oder Geburts-

tagskaffee mit einer die Tischmitte krönenden Torte und dem Duft von Bohnenkaffee wurden mit der Zunahme bürgerlichen Wohlstands zu einem in Deutschland sehr gepflegten Ritual und feine Tortenplatten unerlässliche Requisiten des Tischgeräts. Die Buddensieg-Sammlung enthält eine ganze Reihe Tortenplatten und Untersetzer aus der Grünstädter Steingutproduktion.

Spritzpistole und Schablonen

Das innovationsfreudige Unternehmen besaß bereits 1922 eine Aerographenanlage, mit der Dekors mittels Spritzpistole unter Verwendung von Schablonen aufgetragen wurden. Sie ist auch bei dem Untersetzer mit dem Weintraubendekor angewandt. Stilisierte Frucht-motive kommen bereits in der Grünstädter Jugendstilproduktion vor. Bei der Umsetzung mit dem Aerographen erhalten sie jene moderne „Klarheit der Maschinenschrift“ industrieller Fertigung, die Künstler des Bauhauses und junge Industriedesigner oder Fachschullehrer wie etwa der Maler und Keramiker Artur Hennig (1880–1959) anstrebten.

Wie Rüdiger Joppien im Katalog der Sammlung Buddensieg anmerkte, dürfte das Spritzen von Dekoren schon um 1895 in der Keramikindustrie genutzt worden sein. Auch sei bereits 1910 auf die Verwendung von Schablonen im Spritzverfahren hingewiesen worden, wobei es sich zu dem Zeitpunkt noch um „Probelaufe“ gehandelt haben dürfte. Eine eigenständige künstlerische Anwendung habe das Verfahren erst im Verlauf der 1920er-Jahre gefunden. Künstler des Bauhauses und fortschrittlicher keramischer Fachschulen experimentierten systematisch mit gespritzten Dekors. Sie strebten eine der seriellen industriellen Produktion adäquate Formgebung an und distanzieren sich von Auffassungen, die sich an alten Traditionen handwerklich-exklusiver Formgebung orientierten und diese mit industrieller Technik imitierten. Die

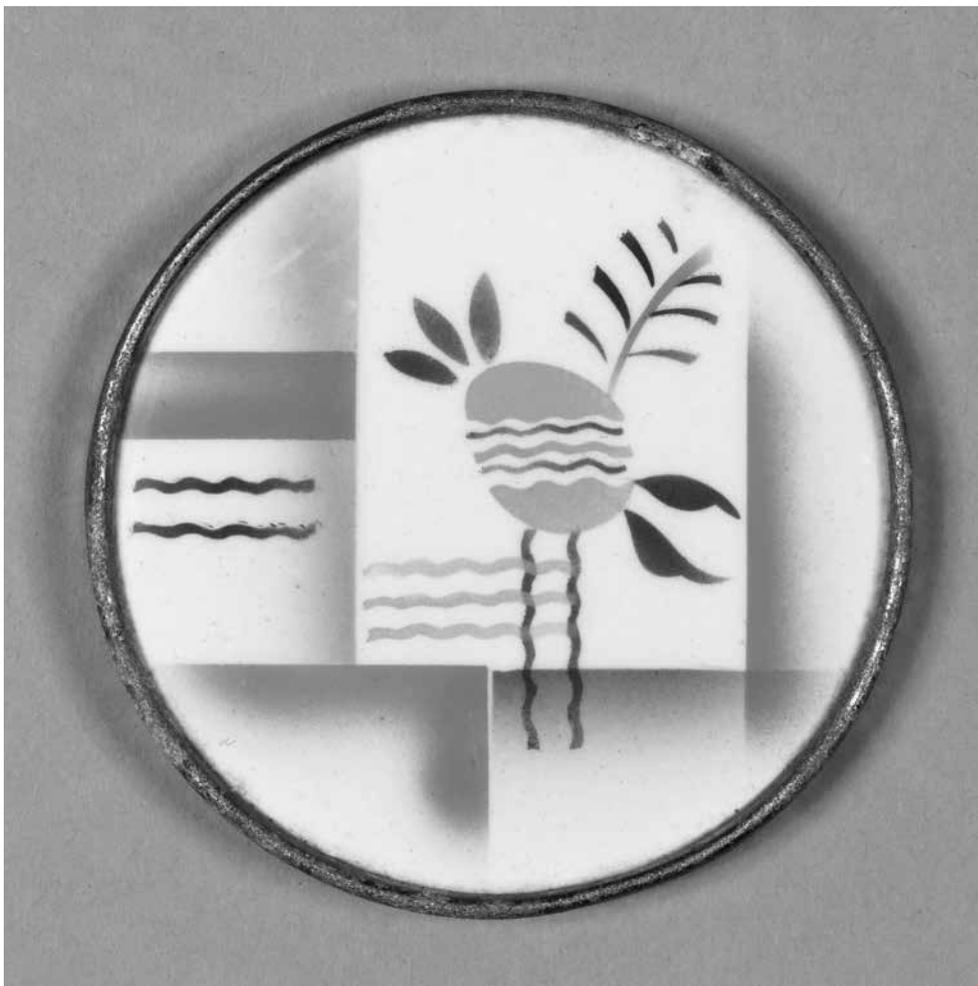


Abb. 3: Untersetzer mit konstruktivistischem Spritzdekor, ab 1930. Hersteller: Steingutfabrik Grünstadt, Aktiengesellschaft, Grünstadt/Pfalz. Am Boden in Unterglasurgrün Traubenmarke, Steingut, schablonierter Spritzdekor, Metallfassung, Dm. 8 cm. Inv.-Nr. Ke 5635. Geschenk von Ursula Gast, Heidelberg, 2012.



Abb. 4: Untersetzer mit Weintrauben in Spritzdekor, 1920/30er-Jahre. Hersteller: wohl Steingutfabrik Grünstadt, Akt. Ges. Grünstadt/Pfalz. Steingut, schablonierter Spritzdekor, Metallfassung mit angelöteten Metallgriffen, Dm. 8 cm, Inv.-Nr. Ke 5636. Geschenk von Ursula Gast, Heidelberg, 2012.

Formökonomie des Bauhauses zielte darauf ab, das Potential moderner Technik im Hinblick auf die moderne Massengesellschaft und ihre egalitären Ansprüche zur Entfaltung zu bringen und formschöne Produkte und modernen Komfort jedermann zugänglich zu machen.

Durch das Bauhaus inspirierte abstrakt-geometrische Dekortypen findet man in Grünstadt schon vor Mitte der 1920er-Jahre. Mit ihnen setzt nach Historismus und Jugendstil die Dekorlinie „Neue Sachlichkeit“ des Unternehmens ein. Aber auch klassische Motive, etwa das der Weintrauben, erhalten als schabloniertes Spritzdekor durch dessen flächig durchkonstruierte Formgebung die Wirkung „Neuer Sachlichkeit“. In der Umsetzung des Weintraubenmotivs klingt der das Kunstgewerbe der 1920er bis 1940er international prägende Art Déco-Stil an, der traditionelle und moderne sowie überhaupt Stilelemente unterschiedlichster Herkunft zusammenbringt, sie nicht selten zwanglos mit Merkmalen industrieller Fertigung und Technikbegeisterung paart und so traditionell vertrauten Motiven modernen Pfiff verleiht. Zu Impulsgebenden Zentren des Art Déco entwickelten sich schon kurz vor dem Ersten Weltkrieg die Wiener Werkstätte und

vor allem Paris, wo 1925 als eines seiner Fanale die Ausstellung „Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ durchgeführt wurde. Das sich der Geschichte der pfälzischen Steinzeugfabrik widmende Heimatmuseum in Grünstadt zeigt eine große Privatsammlung mit Art Déco-Geschirr des Unternehmens aus den 1920er-Jahren.

Moderne Formgebung, solide Qualität und günstiger Preis

Die Gründung der Steinzeugfabrik geht auf Nepomuk van Recum (1753–1801) zurück und führt in die Umbruchszeit der Epoche der Französischen Revolution. Der Vater des Firmengründers war der Tuchfabrikant Peter van Recum (1716–1783), der 1736 aus Brabant in die Pfalz eingewandert war, und sein Bruder Andreas (1765–1828) ein hoher pfälzbayerischer, französischer und bayerischer Beamter. Nepomuk übernahm 1795 die seit vierzig Jahren existierende und bis dahin unter kurfürstlich-pfälzischer Verwaltung stehende Porzellanmanufaktur in Frankenthal, die nach der Besetzung des Ortes durch französische Revolutionstruppen unter General François-Joseph Lefèvre (1755–1820) von der französischen Zivilverwaltung

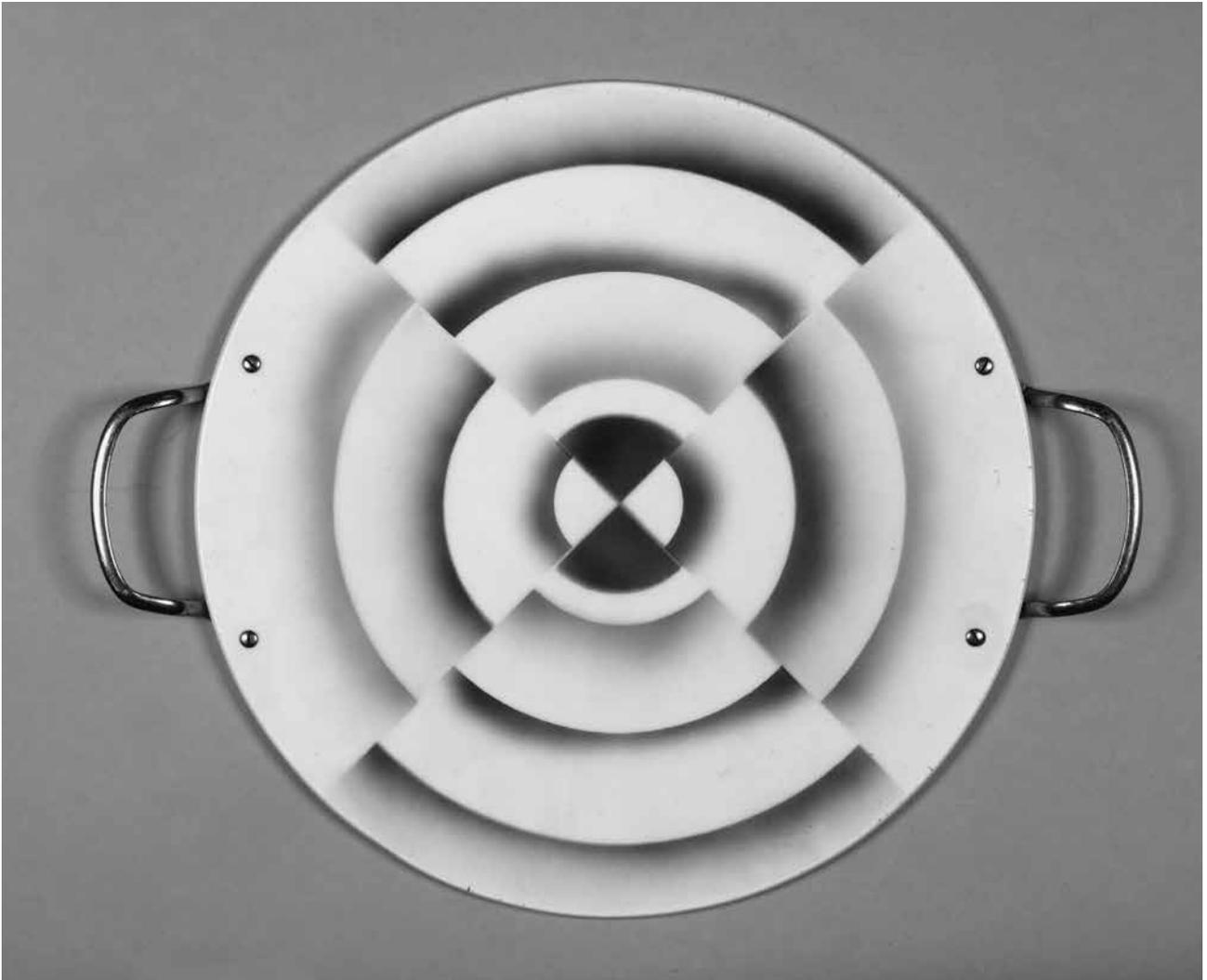


Abb. 5: Tortenplatte mit Metallgriffen, um 1930. Hersteller: Steingutfabrik Grünstadt, Akt. Ges. Grünstadt/Pfalz. Steingut, schablonierter Spritzdekor, Dm. 28 cm. Inv.-Nr. Ke 4390. Erworben 1984.

beschlagmamt worden war. Nach vielfältigen Turbulenzen im Zuge der kriegerischen Ereignisse gab van Recum das Frankenthaler Porzellanprojekt 1799 schließlich aufgrund von Rohstoffmangel auf. Er siedelte mit einigen Mitarbeitern, Geräten und Hohlformen in seinen Geburtsort Grünstadt über und gründete dort im März 1801 eine Fayencefabrik. Sie wurde nach seinem Tod im Oktober selbigen Jahres bis 1812 von seinen Erben weitergeführt. Danach war sie im Besitz von Bernhard (1776–1840) und Wilhelm (1779–1822) Bordollo. Ihr Vater Lorenz, ein Handelsmann, war aus Italien nach Grünstadt gekommen. Die Brüder stellten das Fabrikprogramm 1818/19 ganz auf Steingutware mit Zier- und Gebrauchsgeschirr des täglichen Bedarfs um.

Nachfolger der Bordollo-Erben wurde Kuno Faist. Er kaufte das Unternehmen 1895, fünf Jahre vor dessen Umwandlung in eine Aktiengesellschaft. Der aus dem badischen

Schramberg stammende Keramiker begann 1899 neben der Produktion von Tafel-, Kaffee-, Tee- und Waschgeschirren mit der Herstellung von Montierungsplatten in allen Formen und Dekors für Metall- und Holzwarenfabriken wie etwa der Nürnberger Firma Hanft.

Die pfälzische Steingutfabrik lieferte zu günstigen Preisen Ware in solider Qualität und modernem Zeitgeschmack. In den 1920er-Jahren führte sie bei der Dekorgestaltung direkte Befragungen des Käufergeschmacks ein. Milli Merkel, seinerzeit junge Chefsekretärin des Unternehmens, berichtete Tilmann Buddensieg zu den Spritzdekors der Tortenplatten, dass die von den Entwerfern vorgelegten Vorschläge „bei Vertreterversammlungen, Meisterbesprechungen und zum Schluss tatsächlich durch die Putzfrauen, die ja den Käufergeschmack dokumentierten, ausgewählt“ wurden. Die Fülle der in der neuen Linie produzierten Dekors lässt darauf schließen, dass man sich in



Abb. 6: Tortenplatte mit Metallfassung, um 1930. Hersteller: Steingutfabrik Grünstadt, Akt. Ges. Grünstadt/Pfalz. Steingut, schablonierter Spritzdekor, Dm. 30 cm. Inv.-Nr. Ke 4391. Erworben 1984.

allen Schichten an ihr erfreute. Die Firma ging auch auf Modernisierungen im Haushalt ein. 1930 bot sie in der Palette neu entwickelter Produkte unter anderem Külschrankplatten an. Das Unternehmen beschäftigte damals 170 Arbeiter.

► URSULA PETERS

Literatur:

Unveröffentlicht - Weiterführend 180 Jahre Steingutfabrik Grünstadt (1801-1980). Hrsg. Altertumsverein Grünstadt-Leiningerland. Grünstadt 1985, S. 25, 30 zur Firma Hanft,

S. 12, 29, 30, 32 zur Linie „Art Déco“ und „Neue Sachlichkeit“, S. 66 Abb. Traubenmarke. - Weiterführend Keramik in der Weimarer Republik. 1919 bis 1933. Die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1985, zur Steingutfabrik Grünstadt S. 10, 12, 165-166, Abb. der Traubenmarke S. 178; Milli Merkel zit. S. 10; vgl. ebenda Rüdiger Joppien: Vom „Braungeschirr“ zum Spritzdekor. Buzlauer Keramik des 20. Jahrhunderts im Wandel, S. 37-43; S. 54 Artur Hennig: Das Spritzverfahren als Dekorationsmittel in der Keramik (1929). - Wolfgang Schivelbusch: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel. (München/Wien 1980) Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1983, S. 82-90 Kapitel Deutsche Kaffee-Ideologie. - Ute Kiefer: Kuchen und Kaffeeklatsch. Ein deutsches Ritual. <http://ute-kiefer.suite101.de/kuchen-und-kaffeeklatsch-ein-deutsches-ritual-a93873> (14. 3. 2012).

Inhalt II. Quartal 2015

Marmor, Stein und Eisen ...

von Anna Pawlik Seite 2

Jugend und Vergänglichkeit

von Frank Matthias Kammel Seite 6

Ein kleiner Faun in den Sammlungen des GNM

von Silvia Glaser Seite 9

Keramiklinie „Neue Sachlichkeit“ und „Art Déco“ aus ehemaligem Nürnberger Besitz

von Ursula Peters Seite 11

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Noch bis
12. 4. 2015

**Die älteste Taschenuhr
der Welt?
Der Henlein-Uhrenstreit**

7. 5. 2015
bis 6. 9. 2015

**Monster.
Fantastische Bilderwelten zwischen
Grauen und Komik**

21. 5. 2015
bis 22. 5. 2016

**Zwischen Venus und Luther:
Cranachs Medien der Verführung**
Studioausstellung

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. G. Ulrich Großmann

Redaktion: Dr. Tobias Springer

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 3600 Stück

**Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr
abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331110.**