

Renaissance Barock

Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Aufklärung

herausgegeben von
Daniel Hess und Dagmar Hirschfelder

Inhaltsverzeichnis

- 6 Vorwort
G. ULRICH GROSSMANN · DANIEL HESS
- 8 Die neue Schausammlung: Geschichte und Neukonzeption
DANIEL HESS · DAGMAR HIRSCHFELDER · JANA STOLZENBERGER
- Kontinuität und Neubeginn**
- 32 Weltbild in Bewegung: Zwei Globen und ein Silberschiff
THOMAS ESER
- 46 Zwischen Hochkonjunktur und Krise: Malerei und Glasmalerei von 1500 bis 1550
DANIEL HESS
- 60 Skulptur der Dürerzeit: Traditionelle Motive und neue Formen
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 74 Albrecht Dürer und die Kunst der Renaissance in Nürnberg
DANIEL HESS
- 88 **Fokus 1** Von der Macht der Frauen und der List der Weiber
SABINE LATA
- Bild und Glaube**
- 100 Lutherbilder: Vom Augustinermönch zum Reformator
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 112 Zwischen Gesetz und Gnade: Bilder des alten und neuen Glaubens
CAROLINE REAL
- 124 Sinnlichkeit und Reglement: Kunst nach den Reformen der katholischen Kirche
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 138 **Fokus 2** Bildpropaganda und Satire zur Zeit der Reformation
HERMANN MAUÉ
- Die Kultur der Erscheinung**
- 150 Zeichen der Distinktion: Kleidung und Schmuck
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 166 Pilgerfahrt und Prestige: Reisen nach Jerusalem und Santiago de Compostela
JUTTA ZANDER-SEIDEL
- 178 Bilder und Zeichen ständischer Repräsentation
RALF SCHÜRER
- 190 Wohnkultur der Renaissance
JOHANNES HAMM
- 204 Repräsentation und Memoria: Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 220 **Fokus 3** Bauern, Hirten, Ziegenböcke: Der Traum vom Leben im Einklang mit der Natur
DANIEL HESS

Neue Kunst und neues Sammeln

- 232 Natur und Antike: Pole einer erneuerten Kunst
FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 244 Handwerk und Wissenschaft: Zum Künstlerverständnis in der Frühen Neuzeit
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 256 Die Kunst- und Wunderkammer
RALF SCHÜRER
- 270 Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600
JANA STOLZENBERGER
- 284 Kunst für den Markt: Innovation und Spezialisierung im 17. Jahrhundert
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 296 **Fokus 4** Zwischen Renaissance und Barock: Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen
DANIEL HESS · FRANK MATTHIAS KAMMEL

Inszenierung und Reflexion

- 310 Kunst im Dienst des Glaubens: Die katholische Kirche als Auftraggeber
JOHANNES HAMM
- 322 Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert
FRANK P. BÄR · FRANK MATTHIAS KAMMEL · PETRA KRUTISCH · JANA STOLZENBERGER
- 336 Die Ästhetik des Unfertigen: Bozzetti und Ölskizzen
DANIEL HESS · FRANK MATTHIAS KAMMEL
- 350 So ein Theater! Schäfer, Götter und Exoten in der Welt des Rokoko
JANA STOLZENBERGER
- 362 Bildnis und Individuum im Zeitalter der Aufklärung
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 374 **Fokus 5** Charakterköpfe: Das neue Interesse an der Physiognomie
FRANK MATTHIAS KAMMEL

Anhang

- 387 Katalog der ausgestellten Objekte
- 485 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur
- 536 Konkordanz der Inventar- und Katalognummern
- 543 Personenregister
- 559 Ortsregister
- 563 Bildnachweis
- 564 Impressum

Die neue Schausammlung: Geschichte und Neukonzeption

Die Errichtung des Galeriebaus von 1916 bis 1921 legte die Grundlage für eine Neuorientierung des Germanischen Nationalmuseums, das sich neben der Ausrichtung als kulturgeschichtliches Museum fortan auch als Kunstmuseum zu profilieren suchte. Gleichzeitig brach der Galeriebau in seiner zurückhaltend einfachen und klaren Form mit dem Konzept der Ära Essenweins, der seit 1873 den historisierenden Ausbau des Museums zu einem Gesamtkunstwerk verfolgt hatte. Dieses Konzept war im frühen 20. Jahrhundert zusehends in die Kritik geraten: Das stimmungsvoll malerische Ambiente und Arrangement, die »überlebte Scheingotik« und die »düstere, winkelige Romantik« sowie das »wunderlich, verwirrende Sammelsurium« des späten 19. Jahrhunderts hatten ausgedient¹. Die Überfüllung der Räume, die schlechten Lichtverhältnisse und mangelhaften konservatorischen Bedingungen hatten sich sehr nachteilig auf die Präsentation der Exponate ausgewirkt, die »in den Dunkelkammern des alten Baues jahrzehntelang ein freudloses Dasein fristeten«². Viele Abteilungen waren über den ursprünglich geplanten Umfang hinausgewachsen und hatten den gemeinsamen kulturgeschichtlichen Rahmen gesprengt³. Ein Neubau wurde aus Platzmangel und aus ästhetischen wie konservatorischen Gründen unausweichlich.

Der Galeriebau und die neue Konzeption des Museums 1916 bis 1934

Mit dem Neubau verfolgten Museumsdirektor Gustav Bezold und der Nürnberger Architekt German Bestelmeyer das Ziel einer Erweiterung des zu klein gewordenen Museums und der Schaffung dringend benötigter neuer Depoträume⁴. Die bis dahin unzulänglich ausgestellten Gemälde und Skulpturen sowie das Kunsthandwerk sollten einen würdigen und konservatorisch geeigneten Rahmen erhalten. Um die »hohe Kunst« wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, wurde für das Obergeschoss der klassische Typus des Galeriebaus mit einer Enfilade von zentralen großen Oberlichtsälen und flankierenden Seitenkabinetten gewählt (Abb. II). Die Verwirklichung des Neubaus wäre ohne das unverhoffte Vermächtnis des Münchners Anton Bürkel in Höhe von 1,2 Millionen Mark nicht möglich geworden, verursachte aber im Jahr 1919 durch steigende Baukosten dennoch

II Galeriebau, Obergeschoss,
Mittelspange (Raum 114),
um 1921/35



Schulden in Höhe von einer Million Mark⁵. Im Vorfeld des Neubaus war eine Kommission einberufen worden, die sich konzeptionell mit der Neuausrichtung des Germanischen Nationalmuseums und der Darbietung der Sammlungen befassen sollte. Neben dem Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen in Berlin und zugleich Mitbegründer des modernen Museumswesens, Wilhelm Bode, gehörten dem Gremium auch der Direktor der Kunsthalle Hamburg, Alfred Lichtwark sowie der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Hans Stegmann, an⁶. Alle drei waren Kunsthistoriker und erteilten der traditionellen Museumsarchitektur eine radikale Absage, indem sie neutrale Räume mit bestmöglicher Ausleuchtung der Objekte und möglichst großen Wandflächen anstrebten. Ferner erhob sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die allgemeine Forderung nach kunsthistorischen Maßstäben bei Auswahl und Präsentation der Werke, was dazu führte, dass sich auch kulturgeschichtliche Institutionen wie das Germanische Nationalmuseum diesem Anspruch unterwarfen⁷.

Die große Erweiterung des Museums schien ebenso unausweichlich notwendig wie die durch die Empfehlung der Kommission und den Zeitgeschmack bedingte Scheidung von hoher und angewandter Kunst, womit Bezold, der seit 1894 amtierende Direktor, auf fachliche wie öffentliche Kritik stieß⁸. Nach seinem verbitterten Ausscheiden kurz vor Vollendung des wegweisenden Neubaus wurde sein Konzept durch den Nachfolger Ernst Heinrich Zimmermann konsequent weiterverfolgt. Der Neffe Wilhelm Bodes achtete auf »eine strenge Auslese der allerbesten künstlerischen Qualitäten für den Neubau, dessen immerhin beschränkte Räume eine Art Cimelien-Sammlung enthalten sollten«, während die künstlerisch weniger bedeutenden Objekte in den sanierten und neukonzipierten kulturhistorischen Sammlungen zugänglich blieben⁹. In der intensiv diskutierten Kernfrage »Fachsammlung oder kulturgeschichtlicher Querschnitt« suchte man die Lösung nicht in theoretischen Grundsätzen, sondern in Teilentscheidungen, die Saal für Saal aus der Praxis erwachsen sollten, wobei das Prinzip der Fachsammlung immer wieder gezielt durchbrochen wurde¹⁰.

Im Erdgeschoss des Neubaus fand das Kunsthandwerk Aufstellung, während das Obergeschoss der gemeinsamen Präsentation von Malerei und Skulptur vom späten 14. bis zum 18. Jahrhundert in chronologischer und geographischer Ordnung diente. Die räumliche Ausstattung war zurückhaltend, um die Kunstwerke selbst in den Mittelpunkt zu stellen: Die Gestaltung beschränkte sich auf verputzte, in gedämpften blaugrauen und grünen Farben gestrichene Wände, niedrige hölzerne Sockelzonen in dunklerem Grau, profilierte Durchgangsrahmungen und Gesimse sowie Klostergewölbe mit Oberlichtdächern im Scheitel, um ein möglichst gleichmäßiges Licht ohne Blendung der Besucher zu erzielen. Belüftet wurden die Museumsräume über ein Kanalsystem oberhalb der Gewölbe.

Der zurückhaltend moderne und funktionale Duktus prägte auch die Erweiterungsbauten von 1925 und 1933, die das ursprüngliche Konzept des Neubaus bereits

wenige Jahre nach seiner Vollendung veränderten. 1925/26 wurde der Verbindungsflügel zwischen Galeriebau und Verwaltungsgebäude in Angriff genommen, um die damals von den Nürnberger Kirchen als Leihgabe an das Museum abgegebenen Bildteppiche angemessen präsentieren zu können¹¹. Der Keller dieses Flügelbaus diente als Studienraum für Ofenkacheln und Bodenfliesen, im Erdgeschoss stellte man die Tapisserien des 16. und 17. Jahrhunderts sowie die großformatige Barockplastik aus. Im Obergeschoss wurden die Bildteppiche vom 14. bis 16. Jahrhundert zusammen mit einer Auswahl signifikanter Bildwerke gezeigt (Abb. III). Für die sachgerechte Konservierung waren die Teppiche auf Rahmenkonstruktionen montiert, und zur Regulierung des einfallenden Tageslichts diente eine motorbetriebene Lichtsteuerung mit verfahrbaren Stoffbahnen.



III Galeriebau, Obergeschoss, Teppichsaal (Raum 124), um 1926/35

Trotz angespannter finanzieller Verhältnisse wurde die Galerie in den Jahren 1933/34 nochmals vergrößert, um die Barocksammlung aufzunehmen. Nach der Ausweitung des Sammelspektrums 1894 auf die Zeit von 1650 bis zum frühen 19. Jahrhundert hatte Zimmermann diese hochbedeutende Kollektion binnen kurzem systematisch zusammengetragen¹². Für ihre angemessene Präsentation wurde die Galerie um einen großen Oberlichtsaal und zwei angrenzende Kabinette nach Osten erweitert (Abb. IV)¹³. Das Erdgeschoss nahm die Gartenplastik, das Obergeschoss die großformatigen Barockgemälde auf. Durch eine Wandbespannung aus grünem Damast erhielt dieser jüngste Bauteil endgültig den Charakter einer reinen Gemäldegalerie und setzte sich deutlich von den getünchten Wänden des ersten Bauabschnitts ab. Mit der einreihigen Hängung der Gemälde auf Unterkante orientierte man sich an modernen musealen Präsentationsprinzipien des frühen



IV Galeriebau, Obergeschoss, Barocksaal (Raum 129), 1935

20. Jahrhunderts. In den Seitenkabinetten waren die barocken Ölskizzen sowie die Kabinettmalerei bis zum frühen 19. Jahrhundert zu sehen. Zur Eröffnung der neuen Räume im August 1934 erschienen ein Bestandskatalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie ein begleitender Bildband.¹⁴

Der Zweite Weltkrieg und die Modernisierung des Galeriebaus durch Sep Ruf

Nach ersten schweren Zerstörungen im August 1943 trafen am 21. Februar 1945 zwei Sprengbomben den Westteil des bis dahin im Mauerbestand intakt gebliebenen Galeriebaus und durchschlugen die Südseite bis in das Kellerdepot (*Abb. V–VI*). Eine dritte Bombe riss die Fundamente des Gartensaals auf. Dank der von Bestelmeyer aus Brandschutzgründen verlegten Solnhofener Plattenböden richteten die verheerenden Brandbomben-Angriffe im März 1945 am Galeriebau keine weiteren größeren Schäden an.

Da der Bau inklusive der Dachkonstruktion im Vergleich zu anderen Museumsgebäuden gut erhalten war, wurde sein Hauptdach noch im Herbst 1945 notgedeckt¹⁵. Erhebliche Probleme bereitete indes die nach Ostern 1946 begonnene Reparatur der durch die drei Sprengbomben hervorgerufenen Zerstörungen. Der südliche Unterzugbalken, auf dem die Seitenwände der Oberlichtsäle aufliegen, musste in seiner gesamten Länge erneuert werden. Für die hohen Kosten standen das Hochbauamt und die Stadt Nürnberg ein. Ein Wiederaufbau der im Westteil partiell stark beschädigten Gewölbe war auf Grund des akuten Mangels an Gips nicht zu realisieren. 1947 erfolgte die Erneuerung der Dächer und die Instandsetzung von Heizung und Lüftung. Die westlichen Oberlichtsäle der Mittelspange erhielten mit flachen Staubdecken eine neue Gestalt und nach damaliger Überzeugung auch ein besseres, gleichmäßigeres Licht (*Abb. VII*). Die Türfassungen wurden hell gestrichen, die Sockelverkleidungen entfernt. 1950 waren die Arbeiten abgeschlossen, und das Museum konnte den Galeriebau am 7. Oktober 1950 rechtzeitig zur 900-Jahr-Feier der Stadt Nürnberg wiedereröffnen.

V–VI Galeriebau, Südseite mit Kriegsschäden, 1945



Drei Jahre später entwickelten Generaldirektor Ludwig Grote und Sep Ruf, einer der führenden deutschen Architekten der Nachkriegszeit, einen Generalbebauungsplan für den Wiederaufbau des Museums. Durch Sep Ruf erhielten Architektur, Ausstattung und Ausstellungskonzept eine völlig neue Prägung. Maximen des ambitionierten Konzepts waren Offenheit und Vielseitigkeit, Klarheit und Transparenz. Mit dem 1958 fertiggestellten Theodor-Heuss-Bau machte Ruf die bewusste Abkehr von der Architektur der überkommenen historischen Bauten deutlich. Der Einsatz neuer Konstruktionstechniken und die Verwendung von Glas und Stahl zielten auf die Verwirklichung der Bauhaus-Ideale¹⁶. Dass bei den weiteren Sanierungsmaßnahmen auch Verluste der alten Substanz in Kauf genommen wurden, macht der Abbruch des großen Gewölbes über dem 1925/26 zur Präsentation der Bildteppiche errichteten Saal im Jahr 1968 deutlich (*Abb. VIII*). Da das im Zweiten Weltkrieg kaum beschädigte Dach die Silhouette des Theodor-Heuss-Traktes beeinträchtigte, baute man an seiner Stelle ein Grabendach ein, mit dem das Tageslicht direkt auf die Wände des Galeriesaales gelenkt werden sollte. Auch das Dach über dem Westteil des Galeriebaus wurde abgesenkt, nachdem man auf die Rekonstruktion der zerstörten Gewölbe verzichtet hatte. An die Lösung von 1947 anknüpfend erhielten die westlichen Säle flache, direkt über der alten Gesimszone ansetzende Lichtdecken mit einer Thermolux-Verglasung, um für möglichst viel Tageslicht in den Ausstellungsräumen zu sorgen. Die alte Dachkonstruktion ersetzte ein tieferliegendes Satteldach.



VII Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), nach 1950

VIII Galeriebau, Abbruch des Gewölbes über dem Teppichsaal (Raum 124), 1968

Die Bestelmeyersche Raumaufteilung in zentrale Oberlichtsäle mit seitlich angeordneten Kabinetten wurde aus statischen wie denkmalpflegerischen Gründen beibehalten. Doch brachte man die Räume im Westteil im Vorfeld der großen Dürer-Ausstellung von 1971 durch den Einbau einer Klimaanlage auf den neuesten konservatorischen Stand. Dies erforderte die Installation eines Kanalsystems auf den Innenmauern und die Verschalung der Wände in den Mittelsälen und Kabinetten. Die vorgeblendeten Wände, die die Kabinette noch zusätzlich beengten, wurden zunächst bespannt und später mit einer gestrichenen Industrie-Fasertapete versehen. Der klaren nüchternen Formensprache fielen nicht nur die Sockelleisten und Tür-einfassungen, sondern auch der geometrisch gemusterte Plattenboden zum Opfer. Hatte man im Heuss-Bau noch bewusst auf eine zusätzliche künstliche Beleuchtung verzichtet, erhielten die westlichen Galerieräume nun abgehängte, mit Leuchtstoffröhren bestückte Lichtschienen. Die neue Ästhetik war dem Vorbild der *documenta 1* in Kassel von 1955 verpflichtet, die in der Nachkriegszeit international neue Maß-



IX documenta 1, Großer Malereisaal, Kassel, 1955

X Rembrandt-Saal im Hessischen Landesmuseum, Kassel, 1956

XI Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), Ausstellung Albrecht Dürer, 1971



stäbe gesetzt und sich ein Jahr später auch auf die Neuhängung der Alten Meister im Hessischen Landesmuseum Kassel ausgewirkt hatte. Die documenta-Präsentation war zum Manifest der Moderne im Umgang mit historischer Kunst geworden (Abb. IX–X)¹⁷. Auch in Nürnberg sollten sich die Gemälde hinsichtlich Rahmung, Hängung und Beleuchtung der puristisch gestalteten, auf weiße Wandanstriche reduzierten Umgebung einfügen, was bei einigen Werken zum Ersatz der alten historistischen Rahmen durch einfache farbige Rechteckleisten führte. Der mit dem Galeriebau während des Ersten Weltkriegs behutsam eingeführte Duktus der Moderne erreichte seinen Höhepunkt in der äußerst nüchternen Gestaltung der Dürer-Ausstellung von 1971 (Abb. XI). Darauf folgte die Sonderausstellung »Malerei und Graphik der Dürerzeit«, bis ab Juli 1972 die Dauerausstellung »Malerei, Kunsthandwerk und Plastik von der Renaissance bis zum Barock« ihren Platz in der Galerie fand (Abb. XII–XIII).

Die Sanierung 2004 bis 2010

Die 2004 in baulicher, technischer wie konservatorischer Hinsicht notwendig gewordene Sanierung und damit einhergehende Neukonzeption des Galeriebaus zielt auf die Bewahrung und Optimierung des Baubestands in seinem historisch gewachsenen und seit 1921 mehrfach veränderten Zustand. Von einer Rekonstruktion der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kuppeln über den Hauptsälen im Westteil der Galerie nahm man Abstand, um die Rufsche Handschrift mit der flachen Lichtdecke und der daraus resultierenden Beleuchtung beizubehalten. Der Rückbau der für die Lüftungs- und Klimatechnik 1968 vorgeblendeten Leichtbauwände trug wesentlich zur Klärung der architektonischen Struktur und zur Vergrößerung der Kabinette

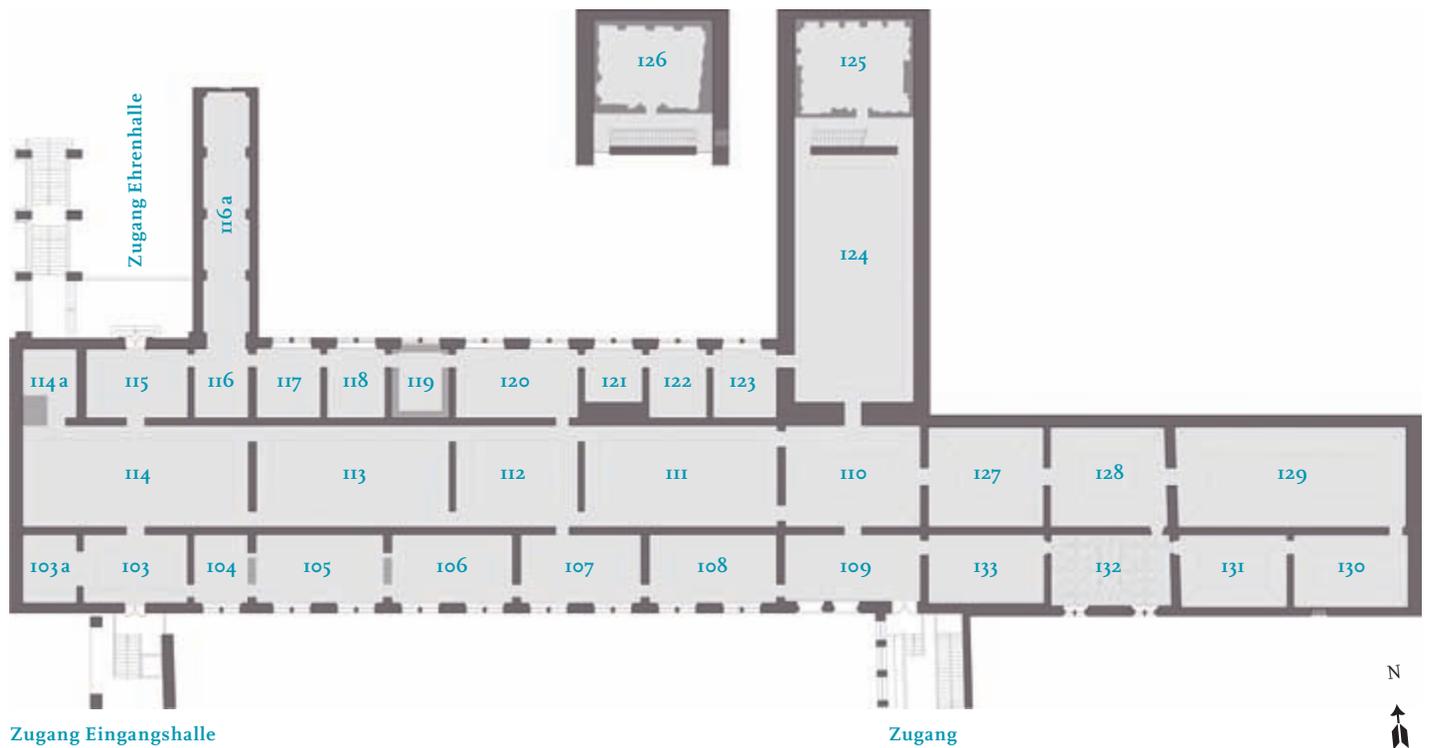


bei. Mit dem Ziel einer besseren Bespielung und Ausleuchtung der Ausstellungswände wurden die Durchgänge zwischen den Hauptsäulen des Westteils in Anlehnung an das Erdgeschoss aus der Raumachse an beide Seiten verlegt und die vier Räume damit zusammengebunden (Abb. I, XIV). Die so erreichte räumliche Transparenz setzt sich in den Kabinetten durch die Vereinheitlichung der Türfluchten fort (Abb. XXIII).

Die von Bestelmeyer aus statischen Gründen ohne Verbindung zu den Hauptsäulen errichteten Seitenkabinette wurden erstmals mittels zweier zusätzlicher Durchgänge mit der Mittelspange verknüpft, um sie inhaltlich stärker zu integrieren. Die räumliche Wirkung der Kabinette hat durch die Veränderung der bislang vollständig verbauten Fensterwände sowie durch neue Lichtschutzbehänge eine deutliche Verbesserung erfahren. Die übersichtlichere, bauphysikalisch wie raumklimatisch optimierte Architektur erleichtert nicht nur die Orientierung, sondern erlaubt auch eine flexiblere Auswahl von Exponaten.

Die zurückhaltende Gestaltung der Ausstellungseinrichtung greift den Grundgedanken von 1920 ebenso auf wie die auf den heterogenen Sammlungsbestand abgestimmte Farbigekeit der Putzoberflächen in entsättigten Blautönen. Der denkmalpflegerischen Konzeption folgt auch die Ausbesserung und Ergänzung der bestehenden Bodenbeläge aus Juramarmor und Solnhofener Platten sowie die entsprechende Erneuerung im Manieristensaal, der als einziger Raum mit Teppichboden ausgestattet war. Besondere Sorgfalt galt der gleichmäßigen Beleuchtung der räumlichen wie inhaltlichen Sequenzen, die unterschiedlichste Ansprüche erfüllen musste. In den Oberlichtsäulen herrscht Tageslicht vor, während sich die Beleuchtung in den Kabinetten aus Kunst- und Tageslicht zusammensetzt. Die von Sep Ruf verfolgte Idee eines quasi gläsernen, lichtdurchfluteten Museums ist unter heutigen konservatorischen Gesichtspunkten zwar nicht aufrecht zu erhalten, dennoch soll das natürliche Licht in den Räumen optimal genutzt werden. Als innovative Lösung zur Tageslichtregelung kommt im Dach eine Isolierverglasung mit verstellbaren Lamellen im Scheibenzwischenraum zum Einsatz. Damit übertrifft sie Lösungen, bei denen motorbetriebene, verfahrbare Gewebekonstruktionen harter mechanischer Beanspruchung ausgesetzt sind.

XII–XIII
Galeriebau, Obergeschoss, Mittelspange (Raum 114), 1971–2004 (Aufnahmen 2004)



XIV Galeriebau, Obergeschoss, Grundriss, 2010

Raum 103
Neue Welten, neue Zeiten

Raum 103a
Martin Behaim und der älteste Globus der Welt

Raum 104
Pilgerfahrt und Prestige

Raum 105
Die Kultur der Erscheinung

Raum 106
Öffentliche Repräsentation

Raum 107
Das Bildnis im 16. Jahrhundert

Raum 108
Künstler und Künstlerausbildung

Raum 109
Das Bildnis im 17. Jahrhundert

Raum 110
Vielfalt der Formen

Raum 111
Der frühe Manierismus und die Macht der Schönheit

Raum 112
Meister und Werke der »Donauschule«

Raum 113
Malerei und Skulptur in Schwaben und Augsburg

Raum 114
Dürer und die Nürnberger Kunst der Frühen Neuzeit

Raum 114a
Von der Verehrung Dürers zu seiner Nachahmung

Raum 115
Meister um Dürer – Dürer als Entwerfer

Raum 116
Vorreformatorsche Bilder

Raum 116a
Wechselausstellungen Zeichnungen, Druckgraphik und Buch

Raum 117
Martin Luther – Person und Werk

Raum 118
Alte und neue Lehre

Raum 119
Die Kunst- und Wunderkammer

Raum 120
Natur und Antike

Raum 121
Natur und Sinnbild

Raum 122
Historienbild und Genreszene

Raum 123
Das Goldene Zeitalter in Holland

Raum 124
Europäische Kunst und höfisches Sammeln um 1600

Raum 125
Wohnkultur der Frühen Neuzeit (I)

Raum 126
Wohnkultur der Frühen Neuzeit (II)

Raum 127
Katholische Reform und Kunst

Raum 128
Kirchliche Kunst im Barock

Raum 129
Die fürstliche Barockgalerie

Raum 130
Der Mensch und sein Bildnis im 18. Jahrhundert

Raum 131
Rokoko und Schäferspiel im 18. Jahrhundert

Raum 132
Pracht für den Gottesdienst

Raum 133
Barocke Bozzetti

Das neue Ausstellungskonzept

In den 33 sanierten Räumen sind auf einer Fläche von 1800 m² rund tausend Objekte aus nahezu allen Abteilungen des Museums zu sehen. Wie bei der 2006 eröffneten Mittelalter-Sammlung greift die Ausstellungskonzeption durch thematische Sequenzen über die chronologische Grundordnung hinaus, um auf der Basis aktueller Forschung kulturhistorische Fragestellungen zu erschließen. In den großen Oberlichtsälen des Westtraktes trägt die Neuaufstellung der ursprünglichen Bestimmung des Galeriebaus zur Präsentation von Malerei und Skulptur Rechnung. In den übrigen Räumen werden weitere Sammlungsbereiche vom Kunsthandwerk über Textilien, Schmuck, Münzen und Medaillen bis hin zu Möbeln und Musikinstrumenten unter Berücksichtigung der architektonischen und konservatorischen Anforderungen in die Präsentation einbezogen. Der westliche Verbindungsflügel zwischen Galerie- und Heussbau dient wie nach der Wiedereröffnung der Galerie im Jahr 1948 als Raum für Wechselausstellungen der Sammlungen Graphik und Buch, die aus konservatorischen Gründen nicht dauerhaft gezeigt werden können.

Der Bogen der gattungsübergreifenden Präsentation spannt sich von der Zeit der Entdeckung der Neuen Welt um 1500 bis zu Rokoko und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Als Auftakt veranschaulicht der südliche Eingangsraum mit dem Schlüsselfelder Schiff sowie den zwei Globen von Martin Behaim und Johannes Schöner exemplarisch den Aufbruch in die neue Zeit (*Kat. 1–4, Abb. 1–5, 7, 10–12*). Der Behaim-Globus wird in seiner singulären Bedeutung als ältester erhaltener Globus der Welt durch die zentrale Aufstellung in einem eigenen Teilraum hervorgehoben; diese Separierung ermöglicht gleichzeitig die zum Schutz des Objekts auf 50 Lux reduzierte Beleuchtung.

Die Neukonzeption bietet nicht nur einen kulturgeschichtlichen Gang durch drei Jahrhunderte, sondern gewährt auch Einblick in die sich wandelnden Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens: Als Leitthemen und roter Faden liegen dem Konzept das »Sammeln« und das »Repräsentieren« zugrunde. Die Geschichte des Sammelns und damit die Geschichte des modernen Museums wird in mehreren Etappen nachvollzogen, deren Gestaltung auf die frühneuzeitliche Sammelpraxis rekurriert. Ein eigener Raum ist den enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts gewidmet, die als älteste fürstliche wie bürgerliche Kollektionen gelten und in denen Kunstwerke, Naturalien, wissenschaftliche Instrumente und exotische Raritäten erstmals zu veritablen Sammelgegenständen wurden (*Abb. XV*). Die damals übliche Anhäufung einer Vielzahl verschiedener Objekte, aufbewahrt in Schränken und Schubladen, spiegelt sich in der auf mehrere Vitrinen verteilten Präsentation kleinformatiger Werke diverser Gattungen und Materialien. Drei weitere Kabinette in der Nordspange thematisieren das Aufblühen der profanen Bildgattungen im 17. Jahrhundert. Die entsprechenden Werke fanden weite Verbreitung auf dem freien Markt und erfreuten sich insbesondere bei bürgerlichen Käufern großer Beliebtheit. Im Manieristensaal führt Bretschneiders Darstellung

einer idealen Kunstgalerie von 1702 fürstliche Sammel- und Präsentationspraxis in programmatischer Weise vor Augen (*Kat.* 598, *Abb.* 287, *XX*). Die Sequenz zur Geschichte des Sammelns gipfelt im großen Barocksaal, der den Reichtum fürstlicher Galerien und höfischer Kultur des 18. Jahrhunderts lebendig werden lässt (*Abb.* XVI). Gemälde und Möbel sind in Anlehnung an die in dieser Zeit übliche Ausstattung der Residenzen nach dekorativen, auf Symmetrie angelegten Maßstäben gehängt beziehungsweise aufgestellt und vermitteln auf diese Weise eine Vorstellung historischer Einrichtungsprinzipien. Der Gang durch die Räume spricht damit nicht nur das Verständnis des Besuchers an, sondern wird auch zu einem sinnlichen Erlebnis.

Das zweite Leitthema behandelt Formen und Funktionen bürgerlichen, höfischen und kirchlichen sowie privaten und öffentlichen Repräsentierens. So machen die einzigartige Praunsche Pilgerausstattung von 1571 und thematisch verwandte Objekte die Bedeutung der Pilgerfahrt und ihrer materiellen Zeichen für die Selbstdarstellung der Oberschichten greifbar¹⁸. Die Rolle von Kleidung und Schmuck als Ausweis von Rang und Ansehen wird auch im folgenden Raum anschaulich und leitet über zum Repräsentationsanspruch der Bildnisse des 16. bis 18. Jahrhunderts, die einen Schwerpunkt der Sammlung bilden (*Abb.* XVI, *XIX*). Im Bereich der religiösen Kunst verdeutlichen Stiftungen wie wertvolles liturgisches Gerät, Skulpturen und Gemälde den gesellschaftlichen Status und Anspruch der Auftraggeber.

Die Räume der Mittelspange des Westtraktes der Galerie sind der herausragenden Sammlung der Malerei und Skulptur des 16. Jahrhunderts von Albrecht Dürer über den frühen Manierismus bis zu den vielfältigen Strömungen der Kunst um 1600



XV Galeriebau, Obergeschoss, Kunst- und Wunderkammer (Raum 119), 2010

gewidmet. Als Schlüsselfigur der deutschen Renaissance eröffnet Dürer diese Raumfolge im Kontext der Künstler seines unmittelbaren Umkreises (*Abb. I, XVII*). Der Fokus liegt dabei nicht nur auf seiner Bedeutung als Maler, sondern auch auf der Entwurfstätigkeit für viele andere Kunstgattungen. Dürers früh einsetzender Ruhm hatte schon um 1600 zur Veräußerung seiner bedeutendsten Gemälde geführt und empfindliche Lücken in die Nürnberger Überlieferung gerissen, was bereits bei der Neueinrichtung des Galeriebaus 1920 beklagt worden ist¹⁹. Ein an den Dürer-Saal angrenzendes Kabinett thematisiert deshalb in der Dauerausstellung auch die Verehrung und Nachahmung des Meisters im Zuge der so genannten Dürer-Renaissance. Weitere Themen, die in den Seitenkabinetten der Mittelspange behandelt werden, sind die visuelle Propagierung der reformatorischen Lehre, die Bedeutung von Naturnachahmung und Antikenrezeption in der Renaissance sowie das Künstlerverständnis der Frühen Neuzeit.



XVI Galeriebau, Obergeschoss, Vitrine mit Spitzen und Fadengläsern (Raum 105), 2010

Am Ende der Mittelspange öffnet sich nach Norden der Blick in den Manieristen-saal (*Abb. XX*). Er dient der Präsentation großformatiger Werke und behandelt fürstliche Sammelkultur sowie die Internationalisierung der Kunst im 17. Jahrhundert. Glasgemälde am Ende des Raumes schaffen den Übergang zu zwei historischen Zimmern, in denen die große Sammlung von Kabinettscheiben zum ersten Mal in diesem Umfang und im Kontext einer originalen Raumausstattung ausgestellt wird (*Abb. 152, 153*). Kunsthistorisches Neuland betritt das Germanische Nationalmuseum mit der Zusammenführung unterschiedlichster künstlerischer Ausdrucksformen an der Schwelle von der Renaissance zum Barock im Kuppelraum, der zum östlichen Galerietrakt überleitet: Das jüngst restaurierte monumentale Rosenkranzretabel aus Welschtirol wird mit einem Bildteppich aus Wismar sowie Raumvertäfelungen und verschiedenen Altarwerken aus der Zeit um 1600 konfrontiert²⁰. Dabei kommt die irritierende Vielgestaltigkeit gleichzeitiger künstlerischer Darstellungsweisen zum Ausdruck, die in der Kunstgeschichte Niederschlag in Begriffen wie Spätrenaissance, Manierismus und Frühbarock gefunden hat.

Der Ostteil des Galeriebaus, der im Wesentlichen im Zustand von 1921 und 1934 erhalten ist, nimmt die bisher wenig beachtete Sammlung zur deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts auf und stellt sie in neues Licht. Entstehungskontext und Funktionsweise der Werke im Rahmen kirchlicher und höfischer Repräsentation werden ebenso deutlich wie die intimere, private Seite künstlerischen Schaffens in Rokoko und Aufklärungszeit. Drei Räume des Osttraktes veranschaulichen die Rolle der Kunst als Instrument konfessioneller Propaganda und Glaubensvermittlung sowie die Bedeutung von Kirche und Kloster als Auftraggeber. Exemplarisch berücksichtigen Ausstellungsarchitektur und Präsentationsweise auch hier die ursprüngliche Konzeption der Werke: So vermittelt etwa die Montage von fünf lebensgroßen Skulpturen des



XVII Galeriebau, Obergeschoss, Dürersaal (Raum 114), Richtung Westen, 2010

bedeutenden Barockbildhauers Ehrgott Bendl auf erhöhten Stelen eine Vorstellung von der ehemaligen Anbringung der Figuren im Kirchenraum (Abb. XXI). Auf die kontinuierliche Nutzung und Neuausstattung älterer kirchlicher Bauten verweist die seit 1920 in der Galerie eingebaute Kapelle aus dem späten 15. Jahrhundert (Abb. XXIV, S. 374).

Der Prachtentfaltung in Kirche und Kloster stehen die im Barocksaal nachempfundene Inszenierung fürstlicher Macht in den reich ausgestatteten Residenzen sowie die in einem der angrenzenden Kabinette gezeigte Welt des Thea-

ters und Schäferspiels gegenüber. Ideen der Aufklärung, insbesondere das gewandelte Verständnis vom Individuum, spiegeln sich in der Sammlung bürgerlicher Bildnisse und expressiver Charakterstudien. Ein eigener Raum ist schließlich den Ölskizzen und Bozzetti des Barock und Rokoko gewidmet (Abb. XVIII). Über die Funktion von Entwurf, Studie oder Präsentationsmuster hinaus entwickelten sich diese Werke im 18. Jahrhundert zu Kunstwerken und Sammlerstücken eigenen Rechts, deren Skizzenhaftigkeit als Zeichen der Unmittelbarkeit und Authentizität beurteilt und als neue ästhetische Kategorie geschätzt wurde.

Konservierung und Restaurierung

Die Erschließung der Objekte nach neuen kunst- und kulturhistorischen Fragestellungen und Zusammenhängen stößt mit Blick auf die räumlichen Gegebenheiten und konservatorischen Anforderungen unweigerlich an Grenzen. Die konservatorischen Rahmenbedingungen hatten im Laufe des 20. Jahrhunderts eine nach Materialgruppen getrennte und gattungsspezifisch ausgerichtete Ausstellungspraxis zementiert. Die angestrebte inhaltliche Zusammenführung verschiedenster Objektgruppen aus unterschiedlichsten Werkstoffen setzt daher ebenso solide wie flexible Präventionsmaßnahmen voraus. Hierzu gehören die Stabilisierung des Klimas durch die systematische Verbesserung der Bauphysik, die Inbetriebnahme einer neuen Klimaanlage sowie die eigens nach den Vorgaben des Museums entwickelten Spezialvitriolen. Eine zentrale Rolle spielen außerdem das auf empfindliche Exponate abgestimmte Beleuchtungskonzept und die konsequente Schadstoffvermeidung in allen Bereichen der Ausstellung.

Die Sanierung des Galeriebaus erfolgte nach ökologisch-ökonomischen Prinzipien, wobei die Optimierung des Gebäudes und der apparativen Infrastruktur entscheidend zur hohen Qualität der konservatorischen Bedingungen beitrug. Auf der Grundlage bauphysikalischer Untersuchungen wurde der Energiebedarf durch die Verbesserung der wärmetechnischen Eigenschaften von Raumschale, Dachflächen und Teilbereichen der Fassade verringert. Der Einbau einer partiellen Wandtemperierung, die Erneuerung von Dachdämmung, Dachdeckung und Dachverglasung sowie der Einbau neuer Lichtdeckenverglasungen und Fenster reduzieren den Auf-

wand für Heizung und Kühlung. Die interne Wärmelast wurde außerdem durch den Einbau eines automatisch regulierten Sonnenschutzes im Glasdach und den Einsatz spezieller Leuchtmittel vermindert. Zur Stabilisierung des Raumklimas findet ein neues, im Germanischen Nationalmuseum entwickeltes Steuerungsverfahren für Klimaanlage Anwendung, bei dem die einzelnen Anlagenteile sequenziell geschaltet werden, um einen Sollwert einzuhalten. Diese Programmierung verringert die objektschädigenden Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen herkömmlicher, zwischen zwei Grenzwerten alternierender Systeme deutlich und ist ebenfalls energiesparend.

Auch der Luftqualität kommt eine hohe Bedeutung für den Erhalt des Kulturerbes zu. Insbesondere Säuren, Formaldehyde und andere flüchtige organische Verbindungen wirken sich negativ auf die Exponate aus und sind daher in den für die Ausstellungsarchitektur verwendeten Werkstoffen zu vermeiden. Zur Verminderung des Schadenspotentials hat das Museum für sämtliche Materialien in Zusammenarbeit mit einem zertifizierten Umweltlabor ein standardisiertes Beprobungsverfahren entwickelt, in dem alle Werkstoffe nach festgelegten Kriterien zur Verwendung empfohlen oder ausgeschlossen wurden.

Wegen ihres geringen Luftvolumens und aufgrund der Abdichtung neigen Vitrinen naturgemäß zu erhöhten Schadstoffkonzentrationen. Grund hierfür sind neben ungeeigneten baulichen Werkstoffen auch Schadstoffe, welche die Exponate selbst ausdünsten. Die Vitrinen werden deshalb in eigens dafür vorgesehenen Fächern mit Materialien wie Aktivkohle oder Zinkoxid bestückt, um die unvermeidbaren Schadstoffe zu binden. Erst die durch Ventilatoren erzeugte Zirkulation der Luft garantiert allerdings die erforderliche Adsorption der Schadstoffe. Zur passiven Konditionierung der Luftfeuchtigkeit innerhalb der Vitrinen dienen außerdem Klimapuffer wie etwa Silicagele und Salzlösungen.

Eine wichtige Voraussetzung für die Neuaufstellung bildeten schließlich die kunsthistorische wie kunsttechnologische Untersuchung und die Restaurierung einer Reihe bedeutender Werke. Die Auswahl fiel zum einen auf Objekte, die aufgrund ihrer hohen Qualität und Bedeutung eine Schlüsselstellung innerhalb der Sammlung einnehmen. Zum anderen wurden Werke, die aufgrund ihres unbefriedigenden Erhaltungszustands jahrzehntelang im Depot lagerten, erst durch die aktuellen Maßnahmen wieder präsentationsfähig. Die großzügige Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, ermöglichte umfangreiche Untersuchungen und Arbeiten an einundzwanzig besonders herausragenden Objekten wie beispielsweise dem monumentalen Rosenkranzretabel aus Welschtirol (*Kat. 247, Abb. 273*) oder Albrecht Altdorfers koloristisch einzigartigen Tafeln der Florianslegende (*Kat. 277, Abb. 13, 438, 439*)²¹.

XVIII Galeriebau, Obergeschoss, Ölskizzen und Bozzetti (Raum 133), 2010



Mit der Sanierung und Neukonzeption des Galeriebaus konzentrierte sich das Germanische Nationalmuseum auf einen Kernbereich seiner Sammel- und Forschungstätigkeit. Im Mittelpunkt steht dabei immer das originale Artefakt, das nicht bloß der Illustration geschichtlicher oder gesellschaftlicher Entwicklungen und Phänomene dient, sondern zusammen mit anderen Objekten kulturhistorisch erschlossen wird²². Ziel ist nicht eine auf Vollständigkeit angelegte, handbuchartige Darstellung der Zeit von 1500 bis 1800, sondern die Vermittlung von Erkenntnissen, die vom Objekt und seinem Kontext ausgehen. Das einzelne Werk erhält und entwickelt seine Aussage und Bedeutung im Zusammenwirken mit anderen Objekten und durch sein Bezugssystem im Raum. Das Museum stellt sich damit bewusst gegen die Marginalisierung und Banalisierung historischer Zeugnisse und den Trend zur Popularisierung von Museen, gegen die Verwischung der Grenzen zwischen Original und Replik sowie die Überspielung von Lücken der historischen Überlieferung. In einer Zeit, in der zunehmend das Virtuelle und Künstliche im Vordergrund steht und die Einschätzung der Realität unsicher geworden ist, bleibt das Germanische Nationalmuseum ein verlässlicher Ort der Originale. Diese bestechen durch ihre Anmutung, lösen visuelle Reize, Interesse, Faszination oder Irritation aus und vermitteln lebendige und facettenreiche Einblicke in die vielschichtige Kultur der Frühen Neuzeit von der Renaissance bis zur Aufklärung.

ANMERKUNGEN: – 1 Die Zitate bei Wilm: Neuordnung 1922, S. 328. – Oldenbourg 1919, S. 131. – 2 Wilm: Neuordnung 1922, S. 311, 326. – 3 Bezold 1920, S. 1–2. – 4 Bezold 1920. – Hampe 1920. – Schulz 1920. – Fries 1921, S. 153–190. – Bezold 1926. – Schulz 1927, S. 7–79. – Bahns 1978. – 5 Rothenfelder 1934/1935. – Jahresbericht GNM 1915, Bd. 62, S. 1. – Jahresbericht GNM 1919, Bd. 66, S. 7. – 6 Ludwig Veit: Chronik des Germanischen Nationalmuseums. In: Deneke/Kahnsitz 1978, S. 56. – 7 Strieder: Wandlungen 1964, S. 72. – 8 Bezold 1920, S. 3–7. – 9 Fries 1921, S. 155. – 10 Fries 1921, S. 155. – 11 Schulz 1927, S. 88–90, 92–94. – 12 Bezold 1926, S. 320. – Jahresbericht GNM 1932, Bd. 81, S. 2. – 13 Zur Geschichte der Gemäldesammlung Peter Strieder in: Deneke/Kahnsitz 1978, bes. S. 600–603. – 14 Lutze: Katalog und Bildband 1934. – 15 Jahresbericht GNM 1946, Bd. 91, S. 11–25. – Jahresbericht GNM 1947, Bd. 92, S. 7–38. – Jahresbericht GNM 1948, Bd. 93, S. 58–76. – Jahresbericht GNM 1950, Bd. 95, S. 92–94, 123–124. – 16 Grote 1959. – Trier 1959. – Lothar Hennig: Die Neubauten nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Deneke/Kahnsitz 1978, S. 489–518. – Niederwöhrmeier 2008, S. 33–35. – 17 Vgl. etwa Kimpel 2000. – Grasskamp 2003, bes. S. 58–63. – Zu den Experimenten Grotes bei der Hängung von Dürer-Gemälden vgl. Trier 1959, S. 74. – 18 Siehe Kap. »Pilgerfahrt und Prestige« in diesem Band. – 19 Wilm: Neuordnung 1922, S. 316. – Pfisterer 1934. – 20 Siehe Kap. »Zwischen Renaissance und Barock« in diesem Band. – 21 Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008. – 22 Hess: Kulturgeschichte 2010, bes. S. 116.

XIX Galeriebau,
Obergeschoss, *Die Kultur
der Erscheinung*
(Raum 105), 2010

XX Galeriebau,
Obergeschoss, *Manieristen-
saal* (Raum 124), 2010

XXI Galeriebau,
Obergeschoss, *Skulpturen
Ehrgott Bernhard Bendls*
(Raum 127), 2010

XXII Galeriebau,
Obergeschoss, *Barocksaal*
(Raum 129), 2010

XXIII Galeriebau, Ober-
geschoss, *südliche Seiten-
kabinette, Räume zu
Aufklärung und Rokoko*
(Räume 130, 131), 2010