

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

63. JAHRGANG NOVEMBER 2010 HEFT 11

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellung

Daniel Hopfer – Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen – Holzschnitte – Zeichnungen – Waffenätzungen

Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München in der Pinakothek der Moderne, München, 5. November 2009 bis 31. Januar 2010. Katalog bearbeitet von Christof Metzger u. a., mit Beiträgen von Achim Riether, Freyda Spira und Tobias Güthner. München, Deutscher Kunstverlag 2009. 568 S., 385 Abb., 18 Farbtaf., ISBN 978-3-422-06931-2

Daniel Hopfer genießt in der Literatur zur altdeutschen Graphik einen eher zweifelhaften Ruf. Nie wird er in einem Atemzug mit seinen großen Altersgenossen Dürer, Cranach, Burgkmair oder Altdorfer genannt. Denn »Weder Daniel noch seine Söhne sind selbständige, in Inhalt und Form aus Eigenem schöpfende Künstler. Über einen handwerklichen Zug wachsen sie nicht hinaus, wenn auch das in der neueren Literatur aufgrund ihrer massenhaften Ausnützung fremder Vorbilder über sie geprägte Beiwort vom »diebischsten Kunstgesindel« etwas zu schroff formuliert sein mag« (Thomas Muchall-Viebrook in: Thieme-Becker

XVII, 1924, S. 474). Einen festen Platz in der Geschichte der Druckgraphik sicherte sich der so Gescholtene allerdings durch seinen Beitrag zur Erfindung der Radierung, einer Bilddrucktechnik, deren zukunftsweisende Bedeutung er selbst kaum erahnen konnte.

Die Staatliche Graphische Sammlung München widmete diesem Stiefkind der altdeutschen Graphik jetzt eine bemerkenswerte Ausstellung. Nicht von ungefähr – denn München besitzt nicht nur eine nahezu vollständige Sammlung der Drucke; als Mitarbeiter dieser Sammlung hatten der zitierte Thomas Muchall-Viebrook sowie Wolfgang Wegner schon

früh zur historischen Würdigung Hopfers beigetragen. Nicht zuletzt weil Reproduktionsgraphik heute – unter den Aspekten der Rezeptions- und Geschmacksgeschichte, auch der Funktionsgeschichte der Druckgraphik – neu zu bewerten ist, erwies sich die neuerliche Beschäftigung mit Daniel Hopfer als ein überaus lohnendes Unterfangen: Im Rahmen eines Forschungsstipendiums konnte sich Christof Metzger – vor allem durch seine Schüfelein-Monographie ausgewiesener Kenner der altdeutschen, speziell der Augsburger Kunst – mit neuen Fragestellungen dem Phänomen der Hopfer nähern und seine Ergebnisse in der Ausstellung und dem Katalog präsentieren. Mit 136 dicht gehängten Blättern zeigte die Ausstellung einen repräsentativen Überblick über das graphische Schaffen des Meisters und seiner Söhne Lambrecht und Hieronymus. Neben den Eisenradierungen aus der Münchner Sammlung veranschaulichten einige wenige Leihgaben aus den Bereichen der Zeichnung, der Buchkunst, der Waffenätzung und des Kunsthandwerks das Tätigkeitsfeld der Hopferwerkstatt.

Was die Ausstellung nur andeuten konnte, vertieft der gewichtige und reich ausgestattete Katalog auf überzeugende Weise. Er enthält nicht nur einen um eine Reihe unbeschriebener Blätter erweiterten, vollständig illustrierten »catalogue raisonné« der Druckgraphik von Daniel Hopfer mit ausführlichen, gründlich recherchierten Katalogeinträgen. Er bringt erstmals auch einen kritischen Katalog aller Zeichnungen, deren künstlerische Eigenart und Funktion Achim Riether in einem eigenen Aufsatz analysiert. Glücklicherweise werden auch die Waffenätzungen, die mit Hopfer in Verbindung gebracht wurden, katalogmäßig erfaßt und in einem Aufsatz von Freyda Spira im Zusammenhang besprochen. Im Anhang des Katalogs sind die Addenda und Corrigenda zu den revisionsbedürftigen Werkverzeichnissen von Bartsch (1808) und Hollstein (1986) mit den entsprechenden Konkordan-

zen abgedruckt. Papiere und Wasserzeichen der verschiedenen Auflagen werden ebenso dokumentiert wie die erhaltenen Druckplatten und künstlerischen Vorlagen. Schließlich sind alle einschlägigen, z. T. unpublizierten archivalischen Quellen im Wortlaut wiedergegeben.

In seinem einleitenden Aufsatz gelingt es Metzger, auf der Basis der verfügbaren Quellen ein von Vorurteilen befreites, lebendiges Bild des Künstlers zu zeichnen und manche Irrtümer zu korrigieren. 1471 (nicht »um 1470«) als Sohn eines Malers in Kaufbeuren geboren, erwirbt Daniel Hopfer 1493 das Augsburger Bürgerrecht und wird als Maler in die Zunft der Schmiede aufgenommen. Im gleichen Jahr präsentiert er Michel Maistetter, den Bruder des Innsbrucker Plattners Hans Maistetter, als Lehrjungen, was darauf schließen läßt, »daß bei Hopfer für einen Waffenschmied Nützlichliches zu erlernen war« (Kat. S. 11). Nach Ausweis der Steuerlisten gelingt ihm mit seiner kleinen, hochspezialisierten Werkstatt, in die später seine Söhne Lambrecht und Hieronymus eintreten (ihnen ist ein eigener Aufsatz von Tobias Güthner gewidmet), ein rascher wirtschaftlicher und sozialer Aufstieg. Im künstlerischen und gesellschaftlichen Ambiente Augsburgs gelangt er zu hohem Ansehen und Wohlstand. 1524 verleiht ihm Karl V. einen Wappenbrief. Er unterhält Kontakte zu Humanistenkreisen und fürstlichen Auftraggebern und übernimmt städtische Ehrenämter. Als Mitglied des großen Rats der Stadt und Parteigänger der Reformation stirbt er 1536.

Nach der Schilderung der Lebensumstände beschäftigt sich Metzger ausführlich mit dem graphischen Werk Hopfers, mit den Themen, der Chronologie und den Vorbildern der Eisenradierungen, sowie mit der Rezeptionsgeschichte von den vier postumen Auflagen bis zu den wichtigsten Sammlern, mit einem besonderen Blick auf die Entstehung der Münchner Sammlung.



Abb. 1
Daniel Hopfer,
Die Schlacht von
Théroüanne
(Kat. Nr. 72)

Besonderes Interesse gilt verständlicherweise der Frage nach der Entstehung der Radier-technik. Alle Versuche, Hopfers Anteil daran präzise zu bestimmen, scheiterten bisher daran, daß eine Chronologie seines Œuvres – zumal des Frühwerks – kaum zu erstellen war. Nur sechs seiner Blätter tragen ein Datum: Das älteste bezieht sich auf die Stiftung des sog. »Adler'schen Altars« (Kat. Nr. 34) im Jahr 1518; die übrigen verteilen sich auf die Jahre 1522-34. Vage chronologische Anhaltspunkte liefern allenfalls noch die biographischen Daten der Porträtierten für die Jahre um 1515-20. So kam es, daß man die Ursprünge der Eisenradierung lange Zeit im 2. Jahrzehnt des 16. Jh.s suchte, als bereits Dürer mit der neuen Technik experimentierte und ihr eigene, von Hopfers Radiertechnik abweichende Wir-

kungen abgewann. Und nur so konnte Urs Graft »Dirne, sich die Füße waschend« (Hollstein 9) mit dem (falschen?) Datum 1513 als früheste Eisenradierung gelten.

In der jüngeren Literatur ging man davon aus, daß Hopfer seine ersten Eisenradierungen bereits um 1500 geschaffen haben muß (vgl. dazu vor allem die Argumentation von Landau/Parshall 1994, S. 323ff.). Es ist Metzgers Verdienst, in dieser Frage mehr Klarheit geschaffen zu haben: In einem Bologneser Klebeband fand er die bisher unbekannte, mit vollem Namen signierte Eisenradierung der Burgunderschlacht von Théroüanne (Guinegate; Abb. 1). In der Ausstellung war das Blatt leider nicht zu sehen. Es befindet sich in einem der drei Klebebände mit altdeutscher Graphik, die sich der Galerie-Intendant Conte Savioli

1780 auf dubiose Weise aus der kurfürstlichen Sammlung Carl Theodors in Mannheim angeeignet hatte, und die aus seinem Nachlaß in die Pinacoteca Nazionale in Bologna gelangten. Es ist zwar undatiert, aber unmittelbar von Israhel van Meckenems Kupferstich »Judith und der Kampf um Bethulia« (Lehrs 8) abhängig. Dies allein wäre noch kein ausreichender Grund für eine Frühdatierung gewesen, fügte sich das Blatt nicht in eine Gruppe von Radierungen, die stilistisch eng an Meckenems Graphik sowie an frühe Gemälde von Hans Holbein d. Ä. anschließt und sich deshalb plausibel dem Frühwerk vor 1500 zuordnen läßt. Der Stilvergleich mit der »Schlacht auf dem Lechfeld« vom 1494 datierten Augsburger Ulrichskreuz untermauert diese Frühdatierung, wenngleich die Zuschreibung dieser Goldschmiedegravierung an Hopfer dem Rezensenten keineswegs zwingend erscheint. Schließlich ist das Reliquiar inschriftlich als Arbeit des Goldschmieds Nikolaus Seld dokumentiert. Metzgers Zuschreibung an Hopfer scheint dem verständlichen Bemühen geschuldet, dessen schmales Frühwerk zu erweitern. Das gilt auch für den Versuch der (Wieder-)Zuschreibung der drei Weißlinienholzschnitte (Kat. Nr. 167 a-b, 168) zu Büchern von Johann Schönsperger, die von Eyssen 1904 für Hopfer in Anspruch genommen, von allen nachfolgenden Autoren aber einhellig abgelehnt wurden. Immerhin gewinnt damit aber die Vermutung an Gewicht, Hopfer habe schon bald nach 1493, dem Jahr seiner Niederlassung in Augsburg, begonnen, von geätzten Eisenplatten zu drucken.

Es galt lange als selbstverständlich, daß Hopfers Eisenradierungen aus den Erfahrungen der Waffenschmiede bzw. »Ätzmalers« mit der Eisenätzung hervorgegangen seien. Schwertklingen mit geätzten Inschriften sind seit dem späten 13. Jh. und italienische Rezeptbücher zur Eisenätzung seit Beginn des 15. Jh.s bekannt. Da Prunkwaffen mit kunstvollem

Ätzdekor in Oberitalien jedoch erst gegen Ende des 15. Jh.s und nördlich der Alpen im 1. Jahrzehnt des 16. Jh.s – gleichzeitig mit der frühen Eisenradierung – in Mode kamen, wurde diese einseitige Abhängigkeit neuerdings in Frage gestellt (Landau/Parshall 1994, S. 323).

Um die Rolle Hopfers zu definieren, untersucht Spira in ihrem Aufsatz zum Münchner Katalog das Verhältnis zwischen Eisenradierung und Waffenätzung. Zwar steht außer Zweifel, daß die Hopferwerkstatt »in Kontakt zur florierenden Augsburger und Innsbrucker Rüstungsindustrie [stand], sowohl unmittelbar als Ätzer wie auch mittelbar als Lieferant radierter Ornamentvorlagen« (Spira, Kat. S. 81). Doch die beiden einzigen signierten Waffenätzungen Hopfers – eine Tartsche in der Armeria Real, Madrid, und die Klinge eines Jagdschwerts im Germanischen Nationalmuseum – stammen aus dem Jahr 1535/36, dem letzten Lebensjahr Daniels. Erfreulicherweise sind im Katalog auch die früher Hopfer zugeschriebenen Ätzdekore der sog. »Hopfer-Gruppe« auf den Arbeiten des Innsbrucker Plattners Konrad Seusenhofer und der Augsburger Kolman und Desiderius Helmschmid aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jh.s behandelt und abgebildet. Dabei wird jedoch eine kleine Inkonsequenz sichtbar, die auf Unsicherheit schließen läßt: Während in den entsprechenden Katalogeinträgen nur von »Ätzdekor in der Art Daniel Hopfers« die Rede ist und eine feste Zuschreibung vorsichtig vermieden wird, erscheint in den Bildunterschriften Hopfers Name ohne jedes Fragezeichen.

Entgegen der älteren Lehrmeinung sind sich die Autoren einig, daß die Eisenradierung nicht als »Abfallprodukt« der Waffenätzung, sondern als eine eigenständige Parallelerscheinung angesprochen werden muß. Um in dieser Frage mehr Sicherheit zu gewinnen, wäre es hilfreich, alle gleichzeitigen Versuche bildhafter Verwendung der Eisenätzung erneut zu untersuchen. So bewahrt das Germanische

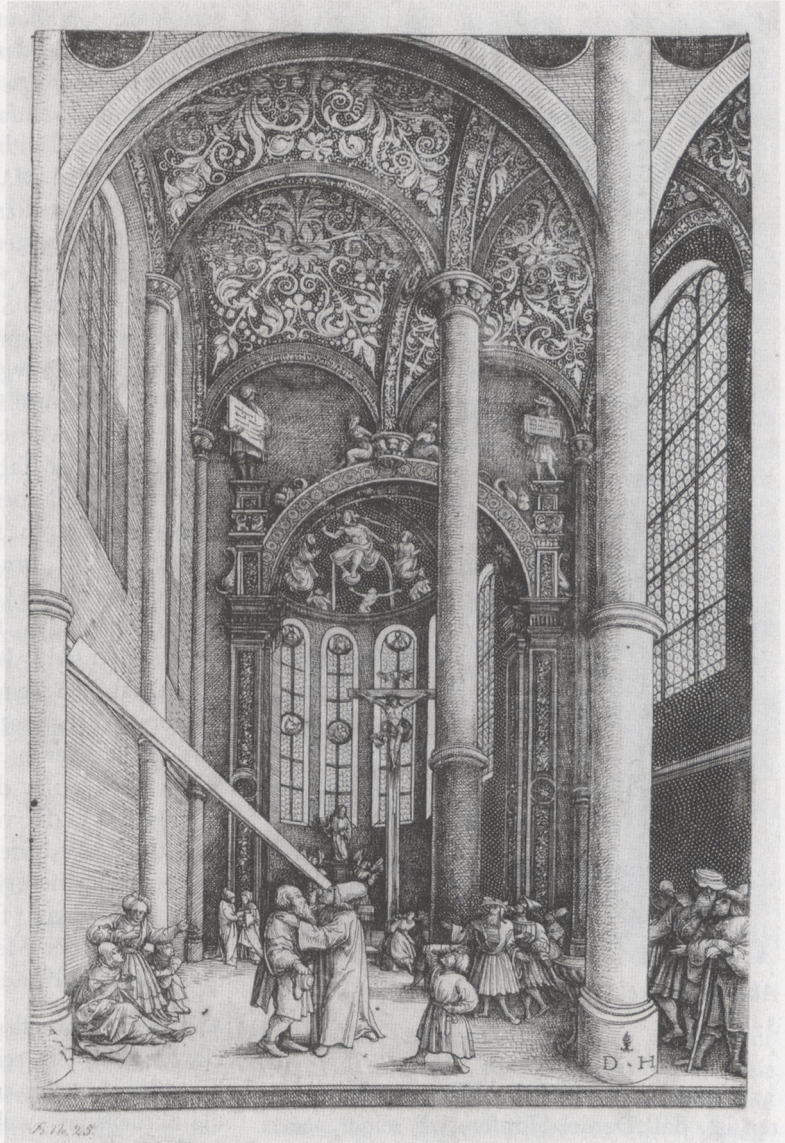


Abb. 2
Daniel Hopper,
Inneres der Augsburger
Dominikanerinnen-
kirche St. Katharina
mit dem Gleichnis
vom Splitter im Auge
des Nächsten und dem
Balken im eigenen Auge
(Kat. Nr. 38)

Nationalmuseum z.B. eine geätzte und mit Goldschmelz (?) bearbeitete Eisenplatte mit der Darstellung des Schmerzensmanns, die möglicherweise als Schmuckplatte für einen Buchdeckel bestimmt war (Inv. Nr. Kg 275). Die Darstellung ist eine wörtliche, seitenrichtige Kopie nach Israhel van Meckenems »Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeu-

gen« (Hollstein 169). Sie dürfte um oder kurz vor 1500 in Augsburg entstanden sein und fügt sich damit in den Kontext der frühesten Hopferschen Radierungen (vgl. Alexander von Reitzenstein in: *RDK IV*, 1958, Sp. 1091, s. v. »Eisenätzung«; Abb. bei Wolfgang Wegner, *Aus der Frühzeit der deutschen Ätzung und Radierung*. In: *Philobiblon* 2, 1958, S.

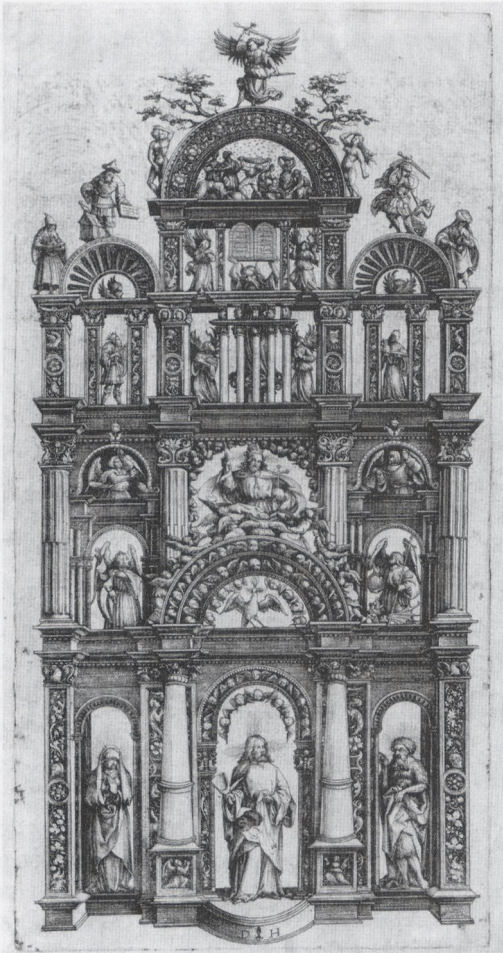


Abb. 3 Daniel Hopfer, *Triumphbogen* (Kat. Nr. 32)

178-190, vgl. S. 178f. und Abb. 2). Unbestritten ist, daß Daniel Hopfer sich seiner neuen Bilddrucktechnik selbstbewußt bediente und ihr – z. B. durch eine zweistufige Ätzung – eigene Wirkungen abgewinnen konnte. Betrachtet man sein umfangreiches graphisches Werk im Licht des Münchner Katalogs, so wird man nicht nur feststellen, daß die reine Reproduktionsgraphik bei weitem in der Minderzahl ist, sondern auch, daß die Hopfer den Graphikmarkt genau beobachteten und mit ihrem Sortiment eine bewußte Marktstrategie

verfolgten. Gerade in Augsburg, wo der Kupferstich nicht praktiziert wurde, mußte es vorteilhaft erscheinen, mit der Eisenradierung eine neue und »einfachere« Methode zur Herstellung von Tiefdruckplatten gefunden zu haben und den Markt mit vermutlich preisgünstigeren Drucken beliefern zu können als etwa die Nürnberger Kupferstecher.

Marktorientierung wird auch in der Breite des ikonographischen Spektrums erkennbar. Die religiösen Bilder spiegeln die religiösen Strömungen der Zeit (vgl. Abb. 2). Sie reichen von Bildern spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit über Marien- und Heiligenbilder in italianisierenden Tabernakeln bis zu den reformatorischen Glaubensbildern mit ihren langen Textkommentaren, für deren Wiedergabe die Radiertechnik prädestiniert war. Antike Mythologie und Geschichte begegnet hier ebenso wie die Porträts zeitgenössischer »uomini illustri«. Bilder von Landsknechten und türkischen Reitern finden sich neben den beliebten Moralsatiren, den Buhlschaften, dem Bauerngenre und dem Hexentreiben. Wenn die Hopfer dabei begierig auf marktgängige Vorbilder von Dürer, Beham, Schön, Burgkmair, Altdorfer oder Swart van Groningen zurückgriffen, waren sie sich stets auch der notwendigen formalen Modifikationen bewußt, die der Medienwechsel – etwa vom Holzschnitt zur Eisenradierung – erforderte.

Als sein spezielles Markenprodukt muß Daniel Hopfer seine Mustervorlagen für Kunsthandwerker angesehen haben, darunter die aktuellsten »welschen« Ornamentformen – Blattranken, Grottesken, Kandelaber, Friese etc. –, häufig nach Vorbildern von Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia u. a. Konnte er sich dabei meist auf italienische Ornamentstiche stützen, die von Augsburger Kaufleuten über die Alpen gebracht wurden, so gibt es doch auch eine ganze Reihe von Adaptionen italienischer Renaissancemotive, die er sich wohl kaum aus zweiter Hand angeeignet haben dürfte. Als monumentale archi-

tektonische Rahmenformen für biblische Historien oder Altartafeln verwendet Hopfer Architektur motive, die eine detaillierte Kenntnis venezianischer Frührenaissancearchitektur der Jahre vor 1500 – Pietro Lombardos *S. Maria dei Miracoli* (Kat. Nr. 15, 147) oder dessen Fassade der *Scuola Grande di S. Marco* (Kat. Nr. 32; *Abb. 3*) – voraussetzen. Hinzu kommen Adaptionen von Gemälden Mantegnas (Kat. Nr. 17) oder Carpaccios (Kat. Nr. 7), die Metzger zu Recht vermuten lassen, Hopfer könne sie am ehesten aus eigener Anschauung bei einem Aufenthalt in Oberitalien kennengelernt haben.

Es hätte keines weiteren Beweises für die gewichtige Rolle Hopfers beim Transfer italienischer Renaissanceformen nach Deutschland bedurft. Doch mit dieser neuen Monographie haben Christof Metzger und seine Mitautoren dem von Vorurteilen verstellten Bild eines Künstlers wieder scharfe Konturen gegeben. Sie haben dabei auch auf eine gerne übersehene Funktion der Druckgraphik um 1500 hingewiesen – nämlich die Lieferung von

Mustervorlagen für Künstlerwerkstätten. In diesem Selbstverständnis erweist sich der Graphiker Hopfer als ein unmittelbarer Nachfolger Israhel van Meckenems, aber auch als Vorläufer der großen Augsburger Graphikverleger späterer Jahrhunderte.

Als kritische Anmerkung sei erwähnt, daß der schwere Katalog dem Rezensenten nach vielem Blättern in zwei gleiche Teile zerbrach. Hinderlich bei der Benutzung war vor allem der Umstand, daß die Abbildungen nicht bei den zugehörigen Katalogtexten stehen und zudem nicht in konsequent numerischer Reihenfolge angeordnet sind. Gleichwohl wird dieser Katalog, der die Kunst der Hopfer erstmals in allen Facetten erfaßt und wesentliche neue Erkenntnisse zutage fördert, in Zukunft als Standardwerk unentbehrlich bleiben. Nicht nur in seiner graphischen Gestalt schließt er an Achim Riethers *Israhel van Meckenen* aus dem Jahr 2006 an und verspricht damit eine Reihe, auf deren Fortsetzung man gespannt sein darf.

Rainer Schoch

Erster Kongress für Schweizerische Kunstgeschichte – Premier Congrès Suisse en Histoire de l'Art

Universität Bern, 2.–4. September 2010

Themenvielfalt, Methodendiversität und nicht zuletzt eine ebenso umfassende wie selbstverständliche Sprachenkompetenz zeichnen die Kunstgeschichte in der Schweiz aus, wie der erste, von der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS) in Bern ausgerichtete Kongress für Schweizerische Kunstgeschichte demonstrierte. Der Vorsitzende der Vereinigung, Peter J. Schneemann, zeigte sich in seiner Eröffnungsrede erfreut über die Resonanz, die diese Premiere eines nicht themenfokussierten Gesamtkongresses insbesondere beim wissenschaftlichen Nachwuchs fand, der nicht nur

unter den Teilnehmern, sondern auch unter den Vortragenden und Sektionsleitern breit vertreten war. Denn Schneemann hält eine »lebendige Kongresskultur« für ein »effizientes Förderungstool« für den in seinen Augen ohnehin mit guten Berufsaussichten gesegneten Nachwuchs in der Schweiz. Das Schweizer Nachwuchskolloquium für Kunstgeschichte, das sich in den letzten 13 Jahren als anregendes Forum etabliert und bewährt hat, pausiert in diesem Jahr zugunsten des Kongresses. Dort wurde im Gegenzug die Sektion 11 zum »Material des Immateriellen« von *articulations* bestritten, dem Schweizer Verein für den