

Zwei Passions-Reliefs von der Sebalduskirche

Zeugnisse der Nürnberger Steinskulptur des 15. Jahrhunderts



Kreuzigung Christi. Nürnberg, um 1450. Sandstein, H. 113 cm, Br. 113 cm. Inv.Nr. Pl.O. 2286. Depositum St. Sebald

BLICKPUNKT APRIL. Am 22. September dieses Jahres wird sich die Wiedereinweihung der nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs rekonstruierten und restaurierten Nürnberger Pfarrkirche St. Sebaldus zum 50. Mal jähren. Die imposante Basilika mit romanischem West- und gotischem Hallenchor im Osten ist nicht zuletzt Hort zahlreicher Kunstschätze,

deren Krönung ohne Zweifel der grandiose Reliquienhort des Patrons, das Sebaldusgrab aus der berühmten Vischer-Werkstatt, darstellt. Weit geringere Beachtung als alle bildkünstlerischen Ausstattungsstücke im Innenraum finden gemeinhin die an den Außenmauern angebrachten Reliefs und Figuren, die den einst das Gotteshaus umgebenden Friedhof vielfältig

bezeugen. Eine Anzahl dieser Bildwerke ist schon während der umfassenden unter Georg Hauberisser und Joseph Schmitz 1888 bis 1906 durchgeführten Restaurierung durch Kopien ersetzt worden. Den Grund dafür, die damals bereits fortgeschrittene Zerstörung durch Witterungseinfluss, dokumentieren zwei ins Germanische Nationalmuseum gelangte Reliefs augenscheinlich.

Epitaph mit der Kreuzigung Christi

An einem Relief mit der Kreuzigung sind Christusleib sowie Gesichter und Rumpfe der zur Linken des Kreuzifixus positionierten Militärs in großen Teilen leidlich erhalten, während die rechts gruppierten Marien samt Johannes aus den wenigen skulpturalen Resten imaginiert werden müssen. Offenbar haben sowohl von oben auf die erhabenen Relieftteile treffendes Regenwasser als auch von unten aufsteigende Feuchtigkeit die enormen Zerstörungen an dem ursprünglich eingemauerten Bildwerk bewirkt.

Es stammt vom westlichen Pfeiler des nördlichen Seitenschiffs der Kirche und wird dort heute von einer Kopie vertreten. Das stark fragmentierte Original der schmalen darüber angebrachten Inschriftentafel gelangte ebenfalls ins Museum, ging hier aber im Zweiten Weltkrieg zugrunde. Mit einer knienden Frau sowie den Wappen der Familien Semler und Tetzel ausgestattet teilte es mit: „Anno Mccclxiii jar an sant Barbara tag verschied Burckhard Semler dem got genedig sey“. Freilich kann vom Todesdatum des in den Ratslisten 1419 und 1447 als Genannter verzeichneten Nürnbergers, dem 4. Dezember 1463, allein nicht definitiv auf den Zeitpunkt der Anfertigung der Kreuzigung geschlossen werden. Möglicherweise hatte die separate Inschrift nämlich das vorausschauend schon früher geschaffene Bildrelief zu aktualisieren bzw. konkret als Gedächtnis- oder Grabstein auszuweisen. Betrachtet man seine Formen unter stilgeschichtlichen Aspekten, liegt eine Datierung um 1450 nahe. Gedrungene Proportionen der Söldnergestalten, die markanten, parallelgefalteten Röcke, aber auch Ausbildung des gekreuzigten Körpers und Lententuchdrapierung lassen einen für die Jahrhundertmitte typischen Formenkanon erkennen. Faltenduktus, Stilisierung von Haaren, statische Modellierung von Körpern und expressive Überzeichnung der Typen sind von Werken wie der fast

lebensgroßen Grablegung Christi in der Wolfgangskapelle der Nürnberger St.-Egidien-Kirche, die 1446 entstand, oder dem bis 1945 an der Südwand der inzwischen verschwundenen Moritzkapelle angebrachten Epitaph des Hans Graser und seiner Gattin Anna Volckamer, das wohl 1451/52 geschaffen wurde, geläufig.

Von der Hand des Meisters der Kreuzigung stammt jedenfalls ein weiteres Werk an der Südseite des südlichen Turmes von St. Sebald. Ein von Rosetten besetzter Rahmen birgt eine Darstellung Christi am Ölberg über einer Abbildung der Heiligen Dreifaltigkeit samt den Aposteln Philippus und Simon. Kleine kniende Stiftergestalten sowie Wappen der Familien Fütterer und Haller an beiden Darstellungen, der Derrer, Eglofstein und Grundherr allein unten zeichnen es als Gedenkstein für Familien aus den erstgenannten Geschlechtern aus. Das Bildwerk ist um 1450 entstanden; die seit F. W. Hoffmann in der Literatur übliche Datierung um 1430 ist entschieden zu früh.

Einzug Christi in Jerusalem

Das Kreuzigungsrelief wurde nach Ausbau zunächst in der Kirche deponiert und kam 1921 gemeinsam mit zahlreichen anderen Bauskulpturen, die heute in der Kartäuserkirche als Figurenkonsolen dienen bzw. in der Schausammlung zum Mittelalter (Raum 16) gezeigt werden, ins Museum. Die Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem war dagegen vorher bereits als Geschenk hierher gelangt.

Das Zentrum der Szene nimmt der Gottessohn auf dem Reittier ein. Bis auf Kinnpartie und Oberkörper Christi, Mähne und Kruppe der Eselin sowie Teile des mit einem Steinmetzzeichen versehenen und einem Fallgitter bewehrten Stadttors ist die erhaltene skulpturale Substanz schwer beschädigt oder oberflächlich gänzlich verloren. Während sich so die Figur des zügelhaltenden und segnenden Reiters noch weitestgehend lesen lässt, setzt die Deutung der plastischen Strukturen vor und hinter dem Lasttier als willkommenheiße Bewohner bzw. Apostelgruppe trainierte Vorstellungskraft voraus. Besonders oben und unten weist dieses Palmsonntagsbild enorme Fehlstellen auf. Da die Kopie am Kirchengebäude dort einen Baum mit einer Zweige schneidenden Gestalt bzw. ausgebreitete Kleider zeigt, ist zu vermuten, dass der Kopist noch Kenntnis vom ursprünglichen Aussehen des Stückes besaß oder aber vieles mehr oder weniger erfand.

Das Bildwerk gehört zu einer Reihe von Passionsdarstellungen an den Pfeilern des Ostchors der Kirche. Im Uhrzeigersinn schildern die zehn in die schlanken Bauglieder zwischen nördlicher und südlicher Sakristei eingelassenen Flachreliefs die Leidensgeschichte Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuzigung; von der Auferstehungsszene wird die Folge beschlossen. Wappen verschiedener Nürnberger Geschlechter kennzeichnen die Stücke als Stiftungen; Christi Ritt haben die Welser bezahlt.

Erstaunlicherweise nahm die Forschung das Relief, das die Leidensgeschichte einleitet, bisher kaum zur Kenntnis. Zwar wurde es mit Behandlung der anderen neun Szenen aufgezählt, doch unterblieb der Hinweis, dass es nicht wie diese unmittelbar bei Erbauung des Ostchors zwischen 1372 und

Inhalt II. Quartal 2007

Zwei Passions-Reliefs von der Sebalduskirche von Frank Matthias Kammel	Seite 1
Ein Fayenceschwegel aus der Manufaktur Künersberg von 1758 von Silvia Glaser	Seite 4
Georg von Kovats und Gisela Schmidt-Reuther von Ursula Peters	Seite 6
Albrecht Dürers Stoßsäge von 1514 von Friedrich Karl Azzola	Seite 9
Schreibmaschinen hämmern alte Musik von Ralf Ketterer	Seite 12
„Osterholz-Bali“ von Ursula Peters	Seite 14
Aktuelle Ausstellungen	Seite 16

1379 entstand. Hoffmann verzeichnete es in der Monographie zur Sebalduskirche 1912 nur als Ergänzung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Höhn wiederholte diese Angabe ein Jahrzehnt später in seinem Buch zur Nürnberger Plastik der Gotik. Vermutlich entstand die noch heute am westlichen Pfeiler auf der Nordseite des Ostchors angebrachte Kopie tatsächlich vor der 1888 begonnenen Restaurierungskampagne. Warum Hoffmann und Höhn die gegenüber den übrigen Bildwerken der Reihe spätere Entstehung nicht notierten, ist nicht zu ergründen. Möglicherweise kannten sie das im Museum befindliche Original gar nicht und vermieden es, von der Kopie aus Schlüsse zu ziehen.

Auf jeden Fall legen die trotz des Erhaltungszustandes noch gut lesbaren stilistischen Mittel eine Datierung um 1470 nahe. Die spannungsvolle Konstruktion des Mantels Christi aus schwungvoll angelegten Stegen, die teilweise mit leichten, stumpfwinkligen Brüchen versehen sind, weisen deutlich in jene Zeit. Als anschauliches Dokument sei das Epitaph des 1462 verstorbenen Peter Rieter aus der Nürnberger Franziskanerkirche genannt. Die Gewandfiguren dieses seit 1866 im Germanischen Nationalmuseum (zwischen Großem Kreuzgang und Kartäuserkirche) ausgestellten Reliefs mit der Messe des hl. Gregor führen eine frühe Entwicklungsstufe jenes Faltenstils anschaulich vor Augen.

Bedeutung und Fragen

Schließlich drängt sich die Frage auf, warum eines der Passions-Reliefs an den Pfeilern des Ostchors, die G. Weilandt kürzlich als Markierung eines Prozessionsweges deutete, jüngeren Datums ist. Hatte man in den 1370er-Jahren mangels Stifter auf die Einzugsszene verzichtet? Oder bildete die um 1470 angefertigte Skulptur den Ersatz für ein damals schon zerstörtes Bild aus der Erbauungszeit? Selbst wenn dieses Problem derzeit nicht gelöst werden kann, macht es die Bedeutung des Objektes auf sinnfällige Weise deutlich. Aufgrund starker Verwitterung sowie Fragmentierung und demzufolge geringen Schauwerts ist es üblicherweise deponiert und ein typischer Vertreter jener Spezies, von der die Nürnberger Bildzeitung in ihrer Ausgabe vom 11. Oktober 1995 reißerisch titelte: „Geheim: Millionen-Schätze unter der Erde. Nürnberger durften sie noch nie sehen“. Wenngleich es richtig sein dürfte, dass der Nürnberger an sich nicht jedes Objekt des Museums kennt, hat der Interessierte vielfältige Gelegenheit, lange Zeit in Depots gehütete Bestände zu betrachten: In neu gestalteten Schausammlungen wie in Sonderausstellungen und nicht zuletzt im „Blickpunkt“, der monatlich wechselnden Präsentation meist nicht permanent gezeigter Werke.

Die Reliefs von der Sebalduskirche gehören folglich zu jenem Museumsgut, das aufgrund sei-

nes historischen wie kunsthistorischen Zeugniswertes nachfolgenden Generationen bewahrt und in bestimmten inhaltlichen Zusammenhängen zeitweilig auch präsentiert wird. Daneben ist es wesentlicher Gegenstand von Forschung. Denn nur Originale provozieren bestimmte Fragen, und nur angesichts von Originalen lassen sich entsprechende Ansätze und Methoden für Antworten entwickeln: Der Frage nach dem Grund für die Einfügung eines um 1470 geschaffenen Reliefs in einen damals fast einhundert Jahre alten Zyklus geht die Forschung weiterhin nach.

► FRANK MATTHIAS KAMMEL

Erwähnte Literatur: F. W. Hoffmann: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912, S. 146; H. Höhn: Nürnberger gotische Plastik. Nürnberg 1922, S. 29; Th. Klieemann: Plastische Andachtsepitaphien in Nürnberg. In: Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. St. Nbg. 76/1989, S. 205 f. G. Weilandt: Der Blick durch die Wand. In: Adam Kraft. Hrsg. v. F. M. Kammel. Nürnberg 2002, S. 282.



Einzug Christi in Jerusalem. Nürnberg, um 1470. Sandstein, H. 119 cm, Br. 91 cm. Inv.Nr. Pl.O. 1846

Ein Fayenceschwegel aus der Manufaktur Künersberg von 1758

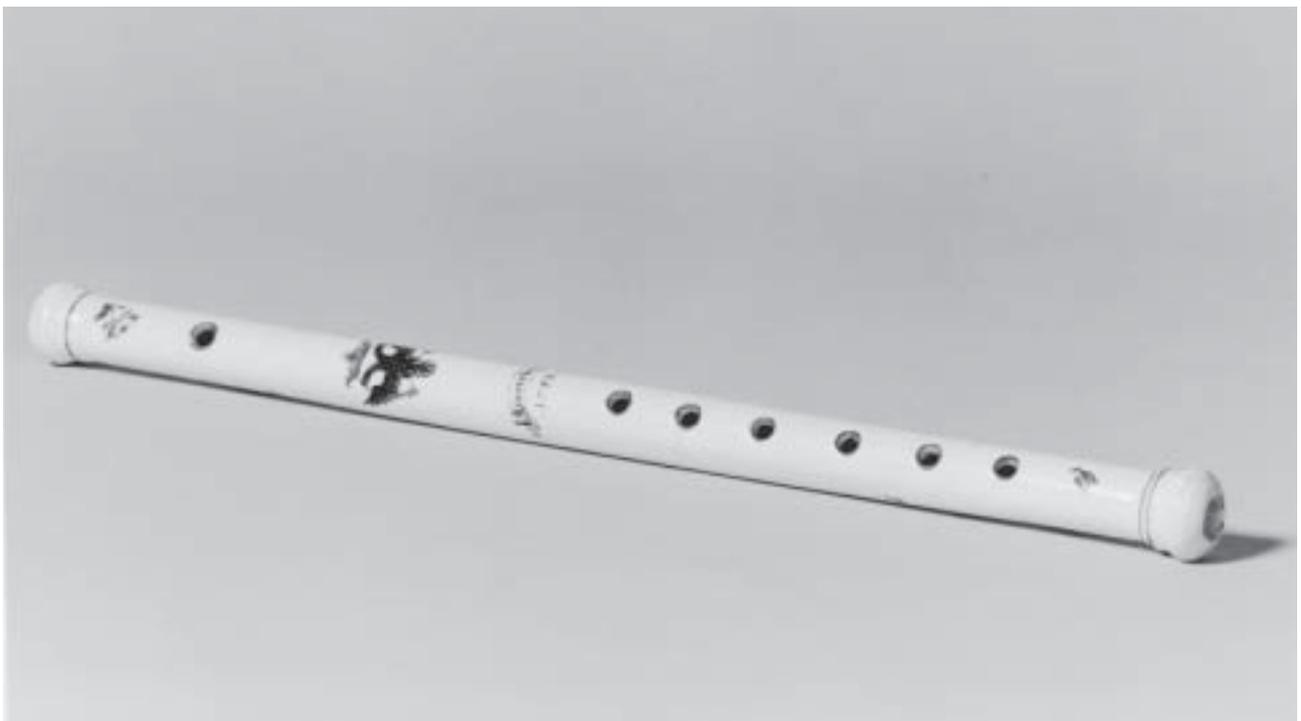
Musikinstrument in Fayencetechnik

BLICKPUNKT MAI. In der Sammlung des Nürnberger Gewerbemuseums befindet sich ein Musikinstrument besonderer Art. Das röhrenförmige Blasinstrument mit der Inventarnummer LGA 3345 kam 1875 aus dem Münchner Antiquitätenhandel in die Bestände des 1869 neu gegründeten Museums. Es hat eine Länge von 41,8 cm und einen Innendurchmesser von 1,4 cm. Die beiden Enden des ansonsten gleichmäßig geformten Rohres sind leicht verdickt und durch Profilringe betont. Dicht unterhalb des oberen Randes befindet sich ein Anblasloch. Die übrigen sechs Grifflöcher sind zum unteren Rand hin angeordnet. Zwischen dem Anblasloch und den übrigen ist in Schwarz der doppelköpfige Reichsadler mit Krone sowie Szepter und Schwert in den Fängen aufgemalt. Etwas darunter liest man auf einem Schriftband „Künersberg“ (in Fraktur) und die Jahreszahl 1758. Der milchigweiße Glasurgrund ist von vereinzelt Blütenzweigen abgesehen unbemalt. Die Grifflöcher sind wie die Profilringe purpurrot gefasst. Zwei kleine Spuren einer Brennhilfe auf der Unterseite lassen Rückschlüsse zu, wie das Instrument im Brennofen gargebrannt wurde. Durch einen Bruch in der Mitte wurde

das Instrument – wohl im Zusammenhang mit den Kriegsauslagerungen (1943) – beschädigt, konnte aber 1990 restauriert werden. Musikinstrumente dieser Art in Fayencetechnik sind sehr selten. Bislang kennt man vor allem Geigen, Hörner und Glocken, ein Blasinstrument dieses Ausmaßes ist jedoch nicht darunter.

Die Manufaktur Künersberg

Der Kaufmann und Bankier Jakob von Küner (1697 – 1759) errichtete ab 1745 auf seinem Landgut Künersberg nahe der damaligen Reichsstadt Memmingen eine Fayencemanufaktur. Obwohl zu diesem Zeitpunkt bereits etliche Fabriken im Reichsgebiet tätig waren, erhoffte sich Küner gute Absatzchancen für seine Ware. Insbesondere wollte er den Straßburger Fayencen, die im Allgäuer Raum in großen Stückzahlen gehandelt wurden, Konkurrenz bieten. Der Rat der Stadt Memmingen erteilte Küner ein Privileg auf die Dauer von zehn Jahren für den Alleinverkauf seiner Fayencen; gleichzeitig erhielt er aufgrund seiner guten Beziehungen zum Wiener Hof die Erlaub-



Querflöte
Manufaktur Künersberg (bei Memmingen), dat. 1758
Fayence
LGA 3345
Erw. 1875

nis, seine Ware auch außerhalb des reichsstädtischen Territoriums zu veräußern. Obwohl Küner gleich zu Beginn seiner Produktion häufig über die immensen Kosten klagte, die ihm der Fayencebetrieb verursachte, unterhielt er ihn bis 1751. Vor allem in die angrenzenden Länder, Schweiz und Österreich, konnte Küner seine Ware verkaufen; und selbst, als der Fürstbischof von Augsburg 1748 im unweit gelegenen Göggingen eine Fayencefabrik errichten ließ, hatte der Memminger noch Erfolg, da die Künersberger Fayencen die Gögginger Produkte an Schönheit und Qualität bei weitem übertrafen. Bis 1751 betrieb der Bankier die Fayencefabrik, ehe er sie – zeitgleich mit Rückschlägen in seinen Bankgeschäften – an seinen Sohn Johann Jakob (geb. 1731) übergab. Küner senior zog sich nach Wien zurück, während Küner junior die Manufaktur noch bis in die 60er-Jahre des 18. Jahrhunderts erfolgreich weiterführte. Die Fayencen aus dieser Periode gehören mit zu den qualitativsten Erzeugnissen, die im Reichsgebiet hervorgebracht worden sind. Wie sich aus der Jahreszahl „1758“ auf der Fayenceflöte erkennen lässt, stammt sie aus der Zeit, während Johann Jakob Küner die Manufaktur betrieb. Sie gehört zu den frühesten, mit Muffeldekoration bemalten und datierten Objekten.

Querflöten und Querpfeifen

Im Unterschied zu Fayenceexemplaren sind Blasinstrumente aus Silber, Elfenbein und vor allem Holz weitaus häufiger. Neben der großen Gruppe der Blockflöten entstand nach 1500 eine Familie von Querflöten, die sich rein äußerlich

kaum, jedoch umso mehr hinsichtlich Bohrung, Klang und Gebrauchszusammenhang unterschieden: die militärische Querpfeife und die für alle anderen Zwecke gebräuchliche Querflöte. Das Zusammenspiel von Querpfeife und Trommel war das Kennzeichen der Schweizer Söldner, was dazu führte, dass die Querpfeife auch Schweizerpfeife genannt wurde. Als Freiluftinstrument war es relativ hochstimmig. Mit der Verbreitung der Militärmusik gewannen Querpfeifen große Bedeutung, indem sie zusammen mit Trommeln als Erkennungsmusik und Anfeuerungsinstrument für die Infanterie eingesetzt wurden, während Pauken und Trompeten für die Kavallerie den Ton angaben. Im Laufe des 19. Jahrhunderts drangen Trommeln und Querpfeifen auch immer stärker in die Volksmusik ein. Kirchweihen, Feste und Umzüge waren ohne Musikkapellen und Spielmannszüge mit Pfeifern kaum denkbar. Auch in der volkstümlichen Tanzmusik spielte neben Zither, Geige, Hackbrett, Gitarre und Bassgeige die Querpfeife bzw. der sogenannte Schwegel (vom got. *swiglja* = Pfeifer, althochdt. *swegala* = Rohr, Flöte) eine wichtige Rolle. Ein Zentrum der Schwegelmusik entstand in Tirol. In der Regel stehen die alpenländischen Schwegel in D, manchmal auch in G und C. Im Rahmen der Jahrhundertfeier der Tiroler Freiheitsbewegung im Jahr 1909 erhielt beispielsweise auch die Schwegelmusik neue Impulse und ist seither aus dem volkstümlichen Musikleben im Alpenraum nicht mehr wegzudenken.

► SILVIA GLASER

* Für freundliche Hinweise danke ich meinem Kollegen, Dr. Frank P. Bär.



Drei Querpfeifen:

MI 143. Johann Andreas Löhner, Nürnberg, um 1800

Buchsholz, MIR 259, Lorenz Walch, Berchtesgaden, 2. H. 18. Jh., Obstholz

MIR 260. Berchtesgaden, Ende 18. Jahrhundert

Ahorn, gebeizt

Georg von Kovats und Gisela Schmidt-Reuther

Zwei Bildhauer um 1945

BLICKPUNKT JUNI. Gisela Schmidt-Reuther und der in der österreichisch-ungarischen Monarchie geborene Georg von Kovats, von dem in der Sammlung 20. Jahrhundert eine kleine Werkgruppe ausgestellt ist, waren in der Zeit des Zweiten Weltkrieges Studienkollegen an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Die Klasse des gemeinsamen Lehrers Richard Scheibe bot ihnen eine Nische, in der sie vom propagandistischen Auftrag der Staatskunst weitgehend abgeschirmt arbeiten konnten. Kovats hatte 1931 in Bratislava Abitur gemacht, anschließend an der Wiener Werkkunstschule und der Kunstakademie in Budapest studiert, woran sich 1935 ein längerer Studienaufenthalt in Florenz anschloss. Er wollte Bildhauer werden und folgte den neoklassizistischen Strömungen, für die um 1900 Künstler wie Aristide Maillol, Charles Despiau oder der „Deutsch-Römer“ Adolf von Hildebrand mit ihrer schlichten, am Vorbild der Antike orientierten Formensprache wegweisend gewesen waren. 1936 ging Kovats an die Dresdner Kunstakademie, um seine Ausbildung in der Klasse von Karl Albiker fortzusetzen; er war 1899 in Paris Schüler von Rodin gewesen, 1908 der Berliner Sezession beigetreten und lehrte seit 1919 in Dresden. Albiker hatte wie Georg Kolbe, Wilhelm

Lehmbruck oder Richard Scheibe nach 1900 im Anschluss an moderne Entwicklungen die Skulptur vom Historismus befreit, in seinen Werken Bewegung und Tänzerisches zu einem Thema gemacht und zählte zu den bekannten Erneuerern der Bildhauerkunst. Kovats reiste während seiner Dresdner Jahre wie vordem sein Lehrer nach Paris und Rom, um Werke der französischen Moderne sowie der klassischen griechischen und italienischen Kunst zu studieren.

In der Elbmetropole fand der gebürtige Ungar privates Glück, das ihn an Deutschland binden sollte: die Berliner Dorothea Schacht, die in Dresden Gesang und Ausdruckstanz studierte und seine Frau wurde. Ihrer Familie gehörte die „Polnische Apotheke“ an der Friedrichstraße in Berlin; Mitte des 19. Jahrhunderts hatte hier der Schriftsteller und Pharmazeut Theodor Fontane bei ihrem Großvater gearbeitet. Das Paar zog 1938 nach Berlin, wo Kovats Meisterschüler von Richard Scheibe wurde, der 1934 nach Konflikten mit Anhängern des NS-Regimes in Frankfurt am Main vom Städtischen Kunstinstitut an die Hochschule der Bildenden Künste in Berlin-Wilmersdorf übergewechselt war. Auch er war ein ehemaliges Mitglied der Berliner Sezession und hatte sich wie Albiker an moderner



Georg von Kovats
(Klausenburg, Siebenbürgen 1912 – 1997 Gauting b. München)
Portrait der Bildhauerin und Keramikerin Gisela Schmidt-Reuther, Modell 1942
Bronze, Sockel grün-schwarzer Granit, 28,5 x 26 x 32 cm (ohne Sockel)
Inv. Nr. Pl.O. 3390. Geschenk von Gisela Schmidt-Reuther 2005



Georg von Kovats
(Klausenburg, Siebenbürgen 1912 – 1997 Gauting b. München)
Frauenfigur, um 1940
Gebrannter Ziegelton, 47 x 20 x 13,5 cm.
Inv. Nr. Pl.O. 3394. Leihgabe aus dem Nachlass des Künstlers seit 2006

französischer Skulptur sowie klassischen Bildwerken in Italien geschult. Kovats modellierte 1942 in der Klasse Scheibes das Portrait seiner Mitstudentin Gisela Schmidt-Reuther. Den Realismus der Portraitwiedergabe hat er mit Einfachheit und Überschaubarkeit der plastischen Formen verbunden. Die Arbeit spiegelt die Empfehlung Scheibes, hinter der alltäglichen physiognomischen oder körperlichen Erscheinung das Wesenhafte ihrer plastischen Gestalt erkennbar zu machen und in sich ruhend zur Geltung zu bringen.

Kovats schloss sich in Berlin jenem bekannten Freundeskreis im Künstlerhaus in der Klosterstraße an, dem Hermann Blumenthal, Werner Gilles, Ludwig Kasper, Käthe Kollwitz und Gerhard Marcks angehörten, die außerhalb der NS-Kulturpolitik standen, als klassisch und gegenständlich arbeitende Künstler jedoch geduldet waren. Kovats blieb in diesem Umfeld bis gegen Ende des Krieges in Berlin. Im Februar 1945 verließ er mit seiner Familie die zerbombte Stadt und ließ sich in Gauting bei München nieder, das seine Frau seit den zwanziger Jahren kannte. Sie hatte damals in München Gesangsunterricht genommen und sich mit ihrem ebenfalls in München studierenden Bruder in Gauting eine Wohnung geteilt. In dieser Zeit lernte sie den Münchner Arzt Johannes Ludwig Schmitt kennen, der neue Heilungswege suchte und eine Atem-Therapie entwickelte, in der sie sich bei ihm ausbilden ließ. Schmitt wurde in der Zeit des Nationalsozialismus verhaftet, überlebte und führte nach dem Krieg sein Werk weiter. Dorothea von Kovats, seine ehemalige Schülerin, wurde seine Assistentin und trug mit Atem- und Yoga-kursen zum Unterhalt ihrer Familie bei. Zu ihren Kunden zählten Filmstars wie Lil Dagover.

Georg von Kovats war 1949 an der ersten großen Nachkriegsausstellung deutscher Kunst im Ausland beteiligt. Sie fand in Zürich statt und hatte den Titel „Kunst in Deutschland 1930 – 1949“. Im selben Jahr waren seine Werke in der Ausstellung „Kunstschaffen in Deutschland“ im Central Art Collecting Point in München zu sehen und im Jahr darauf in der von der Neuen Darmstädter Sezession veranstalteten Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“; beide zählen heute zu den wichtigen Ausstellungen im Nachkriegsdeutschland. Ein Stipendium der französischen Hochkommission hatte ihm 1948 einen längeren Aufenthalt in Paris ermöglicht. Er kam in Kontakt mit Künstlern der École de Paris, die im Krieg ein Auffangbecken für viele zur Emigration gezwungene Künstler gewesen war und nach 1945 ganz im Zeichen der Abstraktion stand. Ausgehend von den abstrahierenden Ansätzen des Neuklassizismus wandte sich Kovats der abstrakten Skulptur zu. Er reiste häufig nach Frankreich, hatte Verbindung zu Hans Arp und wurde in den fünfziger Jahren Mitglied des Künstlerkreises Montrouge. In Darmstadt, wo er von 1956 bis kurz vor seinem Tod lebte, schloss er sich der Neuen Darmstädter Sezession an.

Die künstlerische Entwicklung Gisela Schmidt-Reuthers, die dem Museum ihr von Kovats geschaffenes Portrait zusammen mit ihrem schriftlichen Nachlass übergab, weist enge Parallelen zu der ihres drei Jahre älteren Bildhauerkollegen auf. Nach der Abiturprüfung, die sie 1934 bestand, hatte sie bis 1936 an der Staatlichen Werkkunstschule für Keramik in Höhr-Grenz-



Georg von Kovats
(Klausenburg, Siebenbürgen 1912 – 1997 Gauting b. München)
Kleine Liegende, um 1950
Gips, schwarz gefasst, 7,5 x 48 x 13 cm
Inv. Nr. Pl.O. 3392. Leihgabe aus dem Nachlass des Künstlers seit 2006



Georg von Kovats
(Klausenburg, Siebenbürgen 1912 – 1997 Gauting b. München)
Abstrakte Figur (Frühe Form), 1950/51
Laubholz, schwarz gefasst, 81 x 30 x 30 cm
Inv. Nr. Pl.O. 3393. Leihgabe aus dem Nachlass des Künstlers seit 2006

hausen studiert und sich anschließend an der Städelschule in Frankfurt am Main mit Bildhauerei befasst. 1937 nahm sie eine Stelle in der Karlsruher Majolikamanufaktur an, wo sie bis 1940 im Atelier für keramische Garten- und Kleinplastik arbeitete und sich daneben als Gaststudentin der Karlsruher Kunstakademie künstlerisch weiterschulte. Es gelang ihr, ein Staatsstipendium zu erhalten, mit dem sie ihr Bildhauerstudium bei Richard Scheibe fortsetzte. Georg von Kovats berichtete nach dem Krieg über seine Begegnung mit der Kunststudentin an der Berliner Akademie. Sie „war im Schatten des Krieges von eigentümlicher Prägekraft. Dominierend in der Vorstellungswelt dieser Künstlerin waren zwei polare Bereiche: Die Vision des Todes als ständig sichtbares Grenzmaß, und die Vision des Lebens als schöpferischer Urgrund. Sichtbarer Ausdruck ihrer keramischen Arbeit ist ein stetiger Kampf gegen jede Erstarrung.“

In ihren keramischen Plastiken hat die Künstlerin nach 1945 die an den ruhigen Formen und der klaren Tektonik antiker griechischer Bildwerke orientierte Auffassung des Neoklassizismus weiterentwickelt und ist dabei wie Kovats zu abstrakten Kompositionen gelangt. Einige ihrer Figurenentwürfe um 1945 erinnern an Gestalten mediterraner oder afrikanischer Mythen, womit sie ähnlich wie der mit Kovats vordem in der Klosterstraße befreundete Maler Werner Gilles eine Antwort auf den „nordischen Mythos“ des NS-Zeit gegeben hat.

Gisela Schmidt-Reuther, die sich als „Bildhauerin und Plastikerin“ versteht, zählt zu den renommierten Keramik Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg und ist seit 1969 Mitglied der internationalen Akademie für Keramik in Genf. Ihr Atelier in Rengsdorf im Westerwald, wo sie seit 1957 lebt, hat sie bis ins hohe Alter betrieben.

► URSULA PETERS



Gisela Schmidt-Reuther
(geb. 1915 in Sobernheim a. d. Nahe, lebt in Rengsdorf, Westerwald)
Freundinnen, 1944
Roter Ton, frei modelliert, Zinnglasur mit Kupferoxyd-Spuren
Abb. aus: Gisela Schmidt-Reuther. Keramische Plastik. Ausst.-Kat. Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen 1986



Gisela Schmidt-Reuther
(geb. 1915 in Sobernheim a. d. Nahe, lebt in Rengsdorf, Westerwald)
Kleine Sitzgruppe, 1948
Roter Schamotte-Ton, vollscherbig aufgebaut, resedagrüne Zinnglasur
Abb. aus: Gisela Schmidt-Reuther. Keramische Plastik. Ausst.-Kat. Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen 1986

Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (Abb. 1) entstand im Jahr 1514 und zeichnet sich durch die Wiedergabe einiger Werkzeuge aus. Links neben dem großen, steinernen Polyeder liegt ein Hammer mit einer gespaltenen Finne, womit man Nägel aus Holz herausziehen kann. Solche Hämmer gibt es noch heute. Unter dem langen Kleid des geflügelten Genius liegen die beiden Backen einer Beißzange hervor. Vorn liegen ein Hobel, eine Stoßsäge, ein Richtscheit und vier handgeschmiedete Nägel (Abb. 2). Hobel, Richtscheit und Nägel sind noch heute vertraut, doch nicht die Stoßsäge, zumal es zu ihr nur eine begrenzte ikonographische Überlieferung gibt.

Nicht bekannt ist, ob die Bezeichnung Stoßsäge altüberkommen oder eine Sprachschöpfung jüngerer Tage ist. Nachweisbar ist der Begriff spätestens seit dem 18. Jahrhundert: Der Nürnberger Wörterbuchautor Matthias Kramer übersetzt die Werkzeugbezeichnung „Stoßsäge“ 1702 in seinem deutsch-italienischen Wörterbuch als „sega senza arco“ oder „sega franca“. 1742 findet sie im Artikel „Säge“ des Zedlerschen Universallexikons Erwähnung, wonach „in Holz arbeitende Handwerker [...] Klob-, Loch-, Ort- und Stoßsägen“ verwenden würden. Ein knappes Jahrhundert später widmet ihr die Krünitz'sche Enzyklopädie einen eigenen Artikel: „Stoßsäge, eine Säge, etwas gleichsam mit einem oder wenig Stößen abzusägen. Eine solche Säge ist die Beinsäge der Wundärzte. – Auch die Stichsäge führt den Namen der Stoßsäge, weil man gleichsam damit stößt, oder stoßend hinabfährt, wenn man sägt“.

Das Blatt der Stoßsäge wird gleich dem heutigen Fuchsschwanz nicht durch einen Bügel oder durch einen Rahmen gespannt und somit gehalten, sondern es ist frei. Damit man mit einer solchen Säge dennoch erfolgreich arbeiten und einen geraden Schnitt ausführen kann, muss das Blatt eine Mindeststärke aufweisen, auf dass es „steht“. Diese Mindeststärke dürfte bei der vorgegebenen Länge der Dürerschen Stoßsäge von ungefähr 50 cm bei 3–4 mm liegen. Berücksichtigt man dazu noch einen beiderseitigen Schrank der Zähne von 0,75 mm, so betrug die Schnittfuge bei der Arbeit mit einer Stoßsä-

ge etwa 5 mm, eine Breite, die der heutigen Schnittfugenbreite einer Kettensäge nahe kommt. Mit einer Kettensäge wird Holz abgelängt, d. h. quer zur Faser geschnitten. Sieht man von den modernen, teuren Holz-Erntemaschinen ab, so wird noch heute im Wald mit der Kettensäge abgelängt; bis in die Zeit nach dem letzten Krieg geschah dies mit der altüberkommenen Schrotsäge. Hingegen diente dem spätmittelalterlichen Zimmermann auf seinem Zimmerplatz zum Ablängen von Brettern, Bohlen, Kanthölzern und Balken die Stoßsäge.

Sägen zum Schneiden quer zur Faser sind mit besonderen, zum Schnitt quer zur Faser geeigneten Zähnen ausgestattet. Die Brustwinkel solcher Sägezähne betragen nur wenige Winkelgrade, wodurch diese Zähne zugleich einen großen Keilwinkel aufweisen, was den besonderen, hohen Anforderungen an jeden einzelnen Zahn einer Säge beim Schnitt quer zur Faser eher entspricht, als die etwas kleineren Keilwinkel der Zähne von Sägen für den Schnitt von Holz in Faserlängsrichtung. Demnach kommt es beim Schnitt quer zur Faser weit mehr als beim Schnitt von Holz in Faserlängsrichtung auf die Geometrie der Zahnform der Säge an. Betrachtet man die Zähne eines heutigen Fuchsschwanzes genau, so erkennt man, dass sie nicht als symmetrische, gleichschenklige Dreiecke ausgeführt sind. Wäre dies der Fall, so würde sowohl beim Schub als auch beim Zug im Schnittgrund Holz zerspannt und gleichzeitig die vom Schnittgrund abgehobenen Sägespäne abtransportiert werden. Bei einem guten heutigen Fuchsschwanz sind im Gegensatz dazu die Zähne etwas nach vorn, zur Spitze der Säge hin, ausgerichtet. Mit einem solchen Fuchsschwanz arbeitet man vorzugsweise auf Schub und nicht auf Zug. Dies entspricht der Erfahrung, dass man beim Sägen mit einem Fuchsschwanz beim Schub zugleich einen leichten Druck ausüben sollte, um erfolgreich Späne vom Schnittgrund abzuheben, während beim Zug die Späne ausgeräumt werden.

Die beschriebene Ausrichtung der Zähne eines heutigen, guten Fuchsschwanzes nach vorn, zur Spitze hin, folgt einer jahrhundertealten Überlieferung. Auch die Zähne der Albrecht

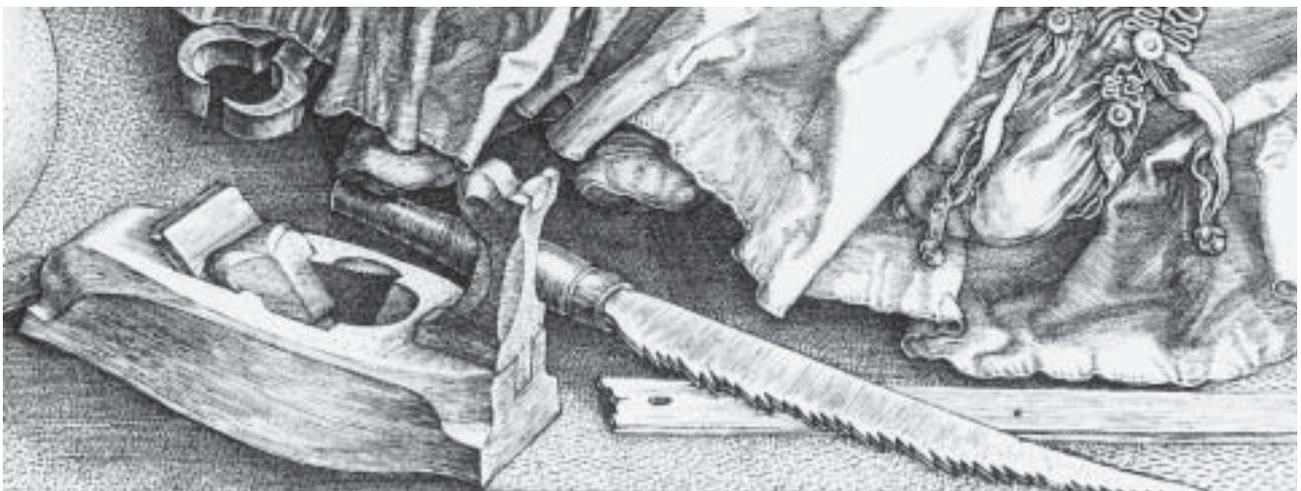


Abb. 2: Ein Hobel, eine Stoßsäge und ein Richtscheit. Detail aus Albrecht Dürers „Melancholie“. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Graphische Sammlung, StN 2126.



Abb. 3: Robert Campin: Joseph, der Zimmermann, Detail aus dem rechten Seitenflügel des sog. „Merode-Altars“, um 1425/1430. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, Inv. 56.70. Zu Füßen Josephs sind ein spätmittelalterliches Beil und eine Stoßsäge dargestellt. Die Stoßsäge weist nicht nur ihre exakt gleichmäßig zur Spitze hin ausgerichteten Zähne, sondern auch noch eine Schmiedemarke auf.

Dürerschen Stoßsäge von 1514 (Abb. 1 und 2) sind alle nach vorn gerichtet. Allerdings nahm sich Albrecht Dürer die Freiheit, den Verlauf der Zähne und die Abfolge der Zahnspitzen großzügig zu stechen, sodass seine Stoßsäge von einem Benutzer als in einem miserablen Zustand befindlich zu beschreiben wäre. Mit einer solchen Stoßsäge kann man keine ordentliche Arbeit bei zugleich möglichst geringem Kraftaufwand leisten.

Anders steht es um die Stoßsäge, die auf einem um 1425/30 entstandenen Tafelbild vor Joseph, dem Zimmermann, auf dem Boden liegt (Abb. 3). Robert Campin (um 1375 – 1444), der Maler dieses sogenannten Merode-Altars, wusste wohl aus eigener Erfahrung, wie die Zahnung einer vorzüglich instandgehaltenen Stoßsäge auszusehen hat. Campin malte eine Stoßsäge mit einer exakt gleichartigen Zahnung! Auch sind alle Zähne gleichermaßen nach vorn, zur Spitze der Säge hin, gerichtet. Mit dieser kann man nur auf Schub und nicht auf Zug arbeiten. Darüber hinaus hat der Maler seine Stoßsäge noch mit einer Schmiedemarke versehen.

Dem Zeichner einer jüngst erschienenen Publikation waren diese Zusammenhänge unbekannt, sodass er seine Stoßsäge wohl unabhängig von seiner Vorlage mit Zähnen in der Art symmetrischer, gleichschenkliger Dreiecke ausstattete (Abb. 4). Leider steht dem Verfasser keine geeignete Reproduktion seiner Vorlage aus der Zeit um 1450/60 zur Verfügung, anhand derer man die Ausrichtung der Zähne überprüfen könnte, doch man wird davon ausgehen dürfen, dass auch bei dieser Stoßsäge die Zähne nach vorn ausgerichtet waren. Zur Stoßsäge liegen dem Verfasser nur die hier zitierten ikonographischen Belege vor. Für das Werkzeug selbst sind bislang keinerlei erhaltene Beispiele bekannt. Sollte es in einem Museum beispielsweise als Bodenfund erhalten sein, so wäre der Verfasser für einen entsprechenden Hinweis dankbar.

► FRIEDRICH KARL AZZOLA

Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art, New York (3). – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (1, 2, 4).

- ¹ Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. Bearb. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München – London – New York 2001, Nr. 71.
- ² Günther Binding (Hrsg.): Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössischen Darstellungen, unter Mitarbeit von Monika Barbknecht, Norbert Nußbaum, Angelika Steinmetz und Susanne Stolz. Köln 1987. Unter dem Stichwort „Stoß-, Loch- und Stichsäge“ werden auf der Seite 567 neun Belege genannt.
- ³ Matthias Kramer: Teutsch-Italiänisches Dictionarium, 1702, zitiert nach Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 10, dritte Abt., bearb. v. Bruno Crome. Leipzig 1957, Sp. 565 (Artikel „Stoszsäge“). – Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste etc. Verlegt Johann Heinrich Zedler, Bd. 33. Leipzig – Halle 1742, Artikel „Säge“, Sp. 457-458. – Dr. Johann Georg Krünitz's ökonomisch-technologische Encyclopädie, Bd. 174, Berlin 1840, S. 680-681.
- ⁴ Die Schrotsäge ist das Attribut des hl. Simon. Eine Darstellung des Heiligen aus der Zeit um 1490 findet sich in Die Kupferstecher der Renaissance. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Stiche, Radierungen und Holzschnitte. London 2003, Nr. 15, S. 36-37, Anm. 1. Bemerkenswert ist die modern anmutende M-Zahnung der Schrotsäge um 1490.
- ⁵ Alessandro Cesati: Civilisation and its Tools. In: Antique Tools and Instruments from the Nessi Collection. Mailand 2004, S. 133-159, insb. Abb. 60, S. 141.
- ⁶ Jörg Finkbeiner: Der salische Dombau zu Speyer. Speyer 2005, S. 35, Abb. oben.
- ⁷ Binding (Anm. 2), S. 119, Nr. 103.

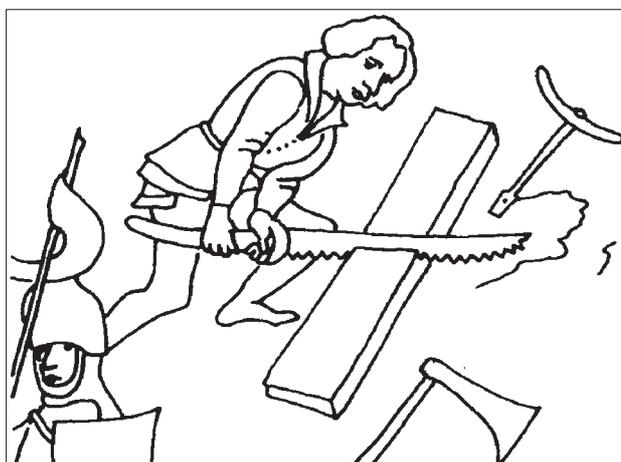


Abb. 4: Umzeichnung einer um 1450/60 entstandenen Vorlage aus Brüssel. Anlässlich der Umzeichnung wurde die Zahnung der Stoßsäge wohl unzutreffend wiedergegeben.

Schreibmaschinen hämmern alte Musik

Die Korrespondenz im Nachlass Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück

Im Germanischen Nationalmuseum befindet sich heute eine der weltweit größten und bedeutendsten Sammlungen historischer Musikinstrumente. Schon seit den Anfangsjahren des Museums gehörten Instrumente der europäischen Kunstmusik zum Kanon der Sammlungen. Doch erst mit der Übernahme der Sammlung Rück im Jahr 1962 konnte sich das GNM hier international profilieren. Nicht nur dass rund 1500 Objekte den Bestand deutlich aufstockten; im Übernahmevertrag verpflichtete Ulrich Rück das Museum auch, einen Konservator und einen Restaurator für historische Musikinstrumente dauerhaft anzustellen, um die Sammlung in Forschung, Konzertleben und Ausstellungsbetrieb präsent zu halten. Neben europäischen und außereuropäischen Musikinstrumenten kam eine Fachbibliothek und ein schriftlicher Nachlass, das sogenannte „Archiv Rück“, ins Museum. In einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in ihren Programmen zur Förderung der wissenschaftlichen Literaturversorgungs- und Informationssysteme unterstützten Projekt wird nun im Archiv des GNM die Korrespondenz im Nachlass Rück formal und sachlich erschlossen. Vor allem Musikwissenschaftlern, Historikern,

Restauratoren und Instrumentenbauern soll damit ein komfortabler Zugang und eine schnelle Recherche auch via Internet ermöglicht werden.

Ulrich Rück erblickte am 18. 10. 1882 in Nürnberg das Licht der Welt. Etwa zu diesem Zeitpunkt begann sein Vater Wilhelm (1849 - 1912), Organist und Musiklehrer, Musikinstrumente zu sammeln. Nach dem Tod Wilhelm Rück ruhte die Verantwortung für die Sammlung und das 1892 gegründete Pianohaus Rück auf Ulrich, dem älteren Bruder Hans (1876 - 1940) sowie der Mutter Margarethe (geb. Rudelsberger, 1854 - 1926). Die Sammlung umfasste zu diesem Zeitpunkt rund 340 Objekte, scheint aber in der Folgezeit in einen Dornröschenschlaf gefallen zu sein. Erst Mitte der 1920er-Jahre, so ist die erhaltene Korrespondenz interpretierbar, beschäftigte man sich im Hause Rück wieder mit historischen Musikinstrumenten. Erforschung, Erwerb, Verkauf, Bewahrung, Gebrauch, Restaurierung und Ausstellung von Musikinstrumenten, aber auch Musikbüchern, Noten, Tabulaturen, Bildern und Plastiken spiegeln sich in der rund fünf laufende Meter und 1022 Briefwechsel umfassenden Korrespondenz. Ein Teil der Korrespondenz bezieht sich auf die Arbeiten des Hauses Rück in den Bereichen Restaurierung nicht hauseigener Musikinstrumente sowie Neubau nach historischen Vorbildern. Die Arbeiten an W. A. Mozarts Hammerflügel (1937) und Klavichord (1942) für die Stiftung Mozarteum Salzburg und die exklusive Anfertigung von Kopien dieser Instrumente durch Otto Marx für das Haus Rück seien hier neben vielen anderen Projekten dieser Art als besonders populäre Beispiele genannt.

Einige Briefwechsel behandeln auch die Vermittlung bzw. den Verkauf von Produkten der Firma Maendler-Schramm. Zwar wurden bei Rück separate Ordner mit der Aufschrift „Sammlung“ geführt, in manchen Fällen fanden aber auch solche Vorgänge des Klavierhandels Eingang in die Sammlungskorrespondenz. Der Großteil der Korrespondenz ist in Form von unsignierten maschinenschriftlichen Durchschlägen erhalten, die aber mit einem Verfasserkürzel und dem Kürzel einer Schreibkraft versehen sind. Nur wenn Ulrich Rück unterwegs war, schrieb er selbst auf einer Reiseschreibmaschine oder diktierte dem ihn begleitenden Bruder Hans, dessen Handschrift die flüssigere war. Alle Mitarbeiter des Pianohauses waren in die Belange der Sammlung involviert und so kommt es, dass z. B. vom langjährigen Prokuristen Hugo Haid oder dem Restaurator Martin Scholz diktierte Briefe ebenfalls als Durchschläge in der Sammlungskorrespondenz zu finden sind.

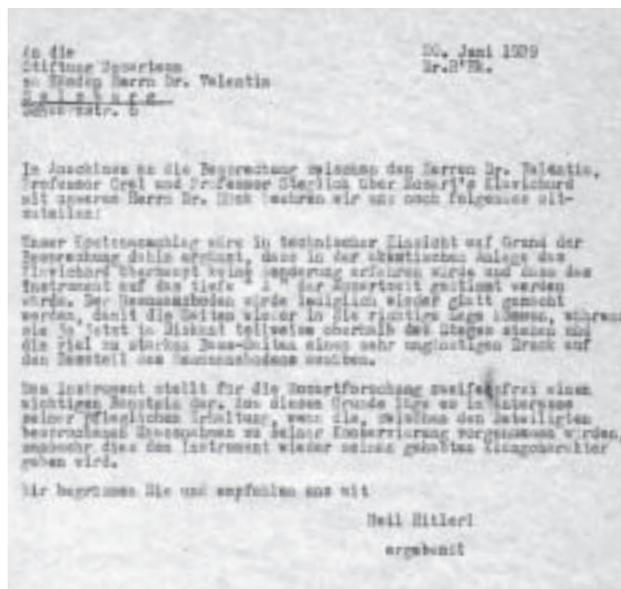
Eine kontinuierliche Korrespondenz zur Sammlung ist ab 1924, beginnend mit dem Briefwechsel mit Otto Frank (Orgelbauer und Restaurator am Deutschen Museum in München), überliefert. Dieser Kontakt lässt darauf schließen, dass man sich Mitte der 1920er-Jahre erstmals wieder der Pflege und Erhaltung des Sammlungsbestandes widmete. Aber erst die anschwellende Korrespondenz ab 1929 bezeugt dann auch den



Ulrich Rück (um 1955)

Willen, die Sammlung systematisch auszubauen und sie in den Räumen des Pianohauses museal zu präsentieren. Ein weiteres Ziel der Rücks war es, mit spielfertig restaurierten historischen Instrumenten Konzerte zu veranstalten. Wichtige neue Korrespondenzpartner im Jahr 1929 waren u. a. der Musikwissenschaftler Georg Kinsky, der vormals die bedeutende Heyer-Sammlung in Köln betreute, die Sammler P. A. Schumacher und Josephus Weber sowie die Instrumentenbaufirmen Leandro und Giacomo Bisiach (Geigenbau), Karl Reinisch (Orgelbau) und Walter Stowasser (Blasinstrumentenbau). Ein Jahr später müssen als wichtige neue Kontakte die Brüder Otto und Bruno Marx (Restauratoren und Klavierbauer), Theo Schäffer (Sammler), Werner Danckert (Musikwissenschaftler) und Wilhelm Heckel (Blasinstrumentenbau) genannt werden. In den Folgejahren wuchs die Liste der Korrespondenzpartner aus den Bereichen historische Musikinstrumente und alte Musik um viele Personen und Institutionen weiter, bis Ulrich und Hans Rück, spätestens seit 1937, allein schon aufgrund der Vielzahl und Intensität ihrer Kontakte, selbst den Rang zentraler Akteure in diesen Bereichen innehatten.

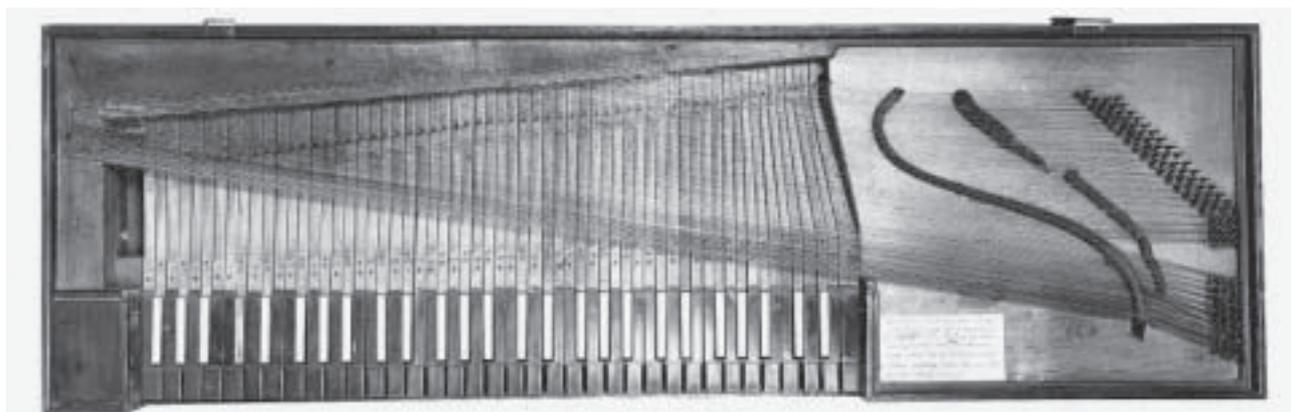
Wichtige Institutionen als Korrespondenzpartner waren u. a.: Kunsthistorisches Museum Wien (Personen: Luithlen, Klapsia, Dworschak), Institut für Musikforschung Berlin (Berner, Seiffert, Albrecht, Otto), Musikinstrumentensammlung der Universität Leipzig (Schultz), Musikhistoriska Museet Stockholm (Norlind, Emsheimer), Schola Cantorum Basilensis (Sacher, Nef), Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (u.a. Paumgartner, Preußner), Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Kraus, Geiringer), Institutionen für Musikforskning Universität Uppsala (Walin), Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Erlangen, Händelhaus Halle, Dienst voor Schone Kunsten der Gemeente Den Haag (van der Meer), Muzicke Akademije und Etnografski Muzej Zagreb (Sirola), Orgelbau Mertel, Steinway & Sons, Orgelbau Alexander Schuke. An Einzelpersonen sind neben den bereits Genannten u. a. hervorzuheben: Edwin Fischer, Ralph Leonard Kirckpatrick, Yella Pessl, Gretl Kraus, Konrad Lechner, Franz Josef Hirt, Karl Lütge, Lonny Epstein, C. F. Colt, Walter Klinckerfuss, Hugo Engel, Fritz Wildhagen, Hans E. Hoesch, Berol Kaiser-Reka, Werner Leibbrand, Adolf Hartmann, Friedrich Ernst, Hermann Hauser, Eugen Sprenger, Eugen Tenucci, Rudolf Ibach, Robert Leibl, Carl Ferdinand Pohl,



Briefdurchschlag Ulrich Rück an Mozarteum (Valentin)

Curt Sachs, Georg Kinsky, Hans Hickmann, Susi Jeans, Rudolf Steglich und Gustav Becking.

In der NS-Diktatur erfuhren Wissenschaften, Musik und Museumslandschaft propagandistisch und rassentheoretisch motivierte Förderungen und Ausformungen, die in den Rückschen Aktivitäten und damit auch in der Korrespondenz ihren Niederschlag fanden. Zwischen 1933 und 1942 wuchs die Sammlung von etwa 600 auf über 1200 Objekte an, wurde eine Vielzahl an Konzerten und Vorführungen mit Rückschen Instrumenten veranstaltet. Dabei pflegten die Rücks Kontakte sowohl zu Nazis als auch zu Opfern des Regimes. Professor Rudolf Steglich z. B., der als wissenschaftlicher Betreuer der Sammlung Rück fungierte, polemisierte u. a. gegen den „Nicht-ari-er“ Curt Sachs (Brief an U. Rück vom 10./11. 7. 1939) und nahm 1943 eine Dissertation „über den jüdischen Einfluß auf die Wiedergabe klassischer deutscher Violinmusik“ ab. Er teilte Ulrich Rück am 28. 4. 1948 mit, daß er zwar kein Mitglied der NSDAP gewesen, aber von der Erlanger Spruchkammer als Mitläufer eingestuft worden sei. Gustav Becking, sein Vor-



W. A. Mozarts Klavichord (Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg), vor der Restaurierung, 1942

gänger im musikwissenschaftlichen Seminar, war seit 1939 Mitglied der NSDAP und arbeitete als Vertrauensmann des SD an der Universität Prag. Er gehörte zum weiten Kreis der Wissenschaftler, mit denen die Rücks in regem Austausch standen. Georg Kinsky hingegen, der für das Haus Rück mehrere Expertisen ausfertigte und 1935 einen Führer durch die Sammlung schrieb, wurde von den Nazis verfolgt und mit Zwangsarbeit schikaniert, die seine Gesundheit zerrüttete. Einen Teil seines Hab und Gutes musste er 1944 Hals über Kopf verkaufen. Wie in diesem Fall könnte die Korrespondenz Rück für die Provenienzforschung von Objekten aus dem Besitz von Opfern und Verfolgten des NS-Regimes hilfreich sein. Die hier nur knapp

umrissenen zeitgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Themenbereiche lassen erahnen, dass mit dem voraussichtlich im Frühjahr 2008 komplett gesichteten Archivbestand eine für viele Forschungsrichtungen interessante Quelle der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen wird.

► RALF KETTERER

Literatur:

MGG, neueste Ausgabe, Artikel zu den genannten Personen und zum Nationalsozialismus

Winter, Eduard: Mein Leben im Dienst der Völkerverständigung, Bd. 1, Berlin 1981

Zum DFG-Projekt: <http://forschung.gnm.de/htm/htm2/dfgur/GNMur.htm>

„Osterholz-Bali“

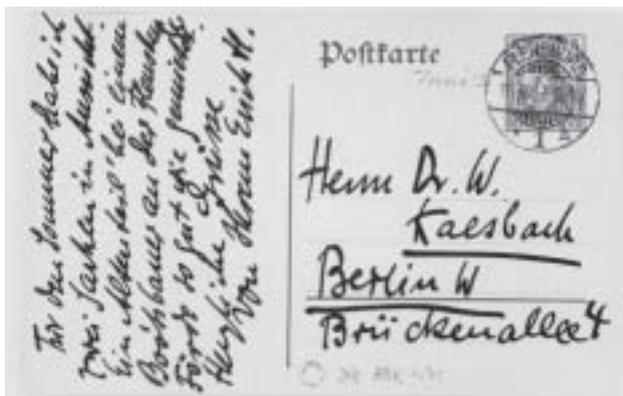
Erich Heckels Gemälde „Badende am Strand“ aus der Sammlung Hagemann

Die Expressionismussammlung konnte im vergangenen Jahr durch Erich Heckels 1913 in Osterholz an der Ostsee entstandenes Gemälde „Badende am Strand“ erweitert werden. Das Bildmotiv, der nackte Mensch in der Natur, ist ein zentrales Thema der Künstler der Brücke-Gemeinschaft, mit dem sie die Sehnsucht nach dem selbstverständlichen und von ungebrochener Lebenslust getragenen Dasein vor aller zivilisatorischen Entfremdung des Menschen von seiner Welt formulierten. Mit anarchistischer Verve malten sie gegen ausgrenzende bürgerliche Lebenskonzepte samt der nationalen Borniertheit in der kaiserzeitlichen Gesellschaft an. „Man will ‚ichsüchtiger Enge‘ entweichen, und gegen die Eitelkeit des ‚persönlichen Einzelfalls‘ stellt man die Ahnung, dass die Menschen irgendwo im tiefsten Punkt gleich sein mögen“, konstatierte Carl Einstein 1926 zum Menschenbild des Expressionismus. Die jungen Brücke-Maler ließen sich von der naiv-sinnlichen

Körpersprache sogenannter „primitiver“ afrikanischer und ozeanischer Kunst inspirieren, malten ihre Modelle statt in akademischen Posen in ungezwungenen, spontanen Haltungen und Bewegungen und feierten um 1910 an den Moritzburger Teichen ausgelassen die Rückeroberung des Paradieses, indem sie an lauschigen Uferplätzen polizeiwidrig nackt wie die „Urmenschen“ badeten. Häufig verbrachten sie die Sommermonate an den deutschen Küsten, und bei Aktstudien in Dünen und Meeresbuchten die Einheit von Mensch und Natur zu gestalten.

Paradiesische Urnatur

Ein wichtiges Vorbild war Paul Gauguin mit seiner konkreten Flucht aus der Zivilisation zu den Naturvölkern der Südsee. Max Pechstein und Emil Nolde, der kurze Zeit Mitglied der Brücke-Gemeinschaft war, reisten unabhängig voneinander zwanzig Jahre nach Gauguin in die Südsee. Nolde notierte 1914 in Neuguinea: „Die Urmenschen leben in ihrer Natur, sind eins mit ihr und ein Teil vom ganzen All. Ich habe zuweilen das Gefühl, als ob nur sie noch wirkliche Menschen sind, wir aber etwas wie verbildete Gliederpuppen, künstlich und voll Dünkel. Ich male und zeichne und suche einiges vom Urwesen festzuhalten.“ Erich Heckel, dessen Bruder Manfred als Ingenieur in Ostafrika arbeitete, äußerte sich ähnlich in einem seiner Briefe, die das Archiv für Bildende Kunst des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt. „Ich glaube gern, dass die Neger die glücklichsten Kinder sind, die der Europäer fast mit Neid betrachten kann. Wir müssen jenseits der Erkenntnisse wieder Wärme und Heimat finden“, schrieb er am 29. Januar 1914 an den jungen Kunsthistoriker Walter Kaesbach, der in der Berliner Nationalgalerie am Aufbau einer Sammlung zur Moderne mitwirkte und mit dem ihn seit 1912 eine enge Freundschaft verband.



Postkarte Erich Heckels an Walter Kaesbach, Juni 1913
ABK, NL Kaesbach, I,C

Den Wunsch, selbst in ferne Welten zu reisen, konnte Heckel nicht verwirklichen. Stattdessen war er im Sommer 1913 der Einladung eines befreundeten Sammlerpaares, des Hamburger Landgerichtsdirektors Gustav Schiefler und seiner Frau gefolgt, die ihm ihren Mellingstedter Landsitz als „Afrika an der Alster“ angeboten hatten: „Herr Heckel, da brauchen Sie nicht so weit zu gehen, hier bei uns geht es auch ganz munter zu, wenn die Kinder in der Alster baden und sich am Ufer jagen, so wie Gott sie erschaffen hat.“ Die ersehnte „Urnatur“ fand er allerdings erst nach seinem Aufenthalt in Mellingstedt, wo er sich von seinen Gastgebern mit den Worten verabschiedet hatte „Und nun gehe ich auf die Suche nach einer Landschaft, an der ich erkenne, dass ich in ihr viele Jahre werde arbeiten können“, und zwar bei einer Dampferfahrt auf der Flensburger Förde, während der er einen schmalen Sandstrand entdeckte, reizvoll bizarr mit dicken Steinbrocken bedeckt, durch jähe Steilhänge vom Hinterland abgeschirmt und zudem von großen Verkehrswegen und Tourismus völlig abgeschnitten. „Dass dies die gesuchte Landschaft sei, davon war der Maler überzeugt“, hielt seine Frau Sidi später fest, „und er besprach sich mit dem Schiffmann, wie er zu ihr gelangen könne.“ Dieser konnte ihm nicht nur den komplizierten Landweg zu der landschaftlich interessanten und für ein Sommerleben „à la paradis“ idealen Bucht unterhalb des Dorfes Osterholz beschreiben, sondern auch mit dem Hinweis dienen, dass nah des Wäldchens über der Steilküste, von dem aus ein schmaler Fußweg am Strand mündete, sich vier von Fischern und Handwerkern bewohnte Katen befänden und in der des Bootsbauers Peter Hansen möglicherweise das Altenteil zu mieten sei. Im Juni 1913 berichtete Heckel auf einer Postkarte Kaesbach: „Ein Altenteil bei einem Bootsbauer an der Flensburger Förde so gut wie gemietet.“

Heckel, der seit 1907 im Sommer in Dangast sowie in Hindensee und Fehmarn gearbeitet hatte, fand an diesem Küstenstreifen sein „Osterholz-Bali“, wie Sidi Riha den Ort einmal bezeichnete, an dem er bis 1943 seine Sommerwerkstatt betreiben sollte.

„...das Bild, das diese Welt umspannen soll“

Sidi, die als Tänzerin arbeitete, Heckel seit 1910 kannte, seine Kameradin, Modell, Muse und ab 1915 seine Ehefrau war, traf Anfang Juli 1913 aus Berlin in Osterholz ein. Vermutlich nach ihrer Ankunft schrieb der Maler an Kaesbach von seinen Bildideen: „Die Sonne ist mittlerweile noch gelber geworden (...). Im blauschwarzen Wasser springen leuchtend gelbe nackte Gestalten, am Ufer dunkle und blaue Steine und lange Schatten der Lehmwand.“ In dem Nürnberger Gemälde befinden sich die Gestalten am Strand und die Farbe ihrer Haut korrespondiert mit dem warmen Ocker des Sandes. Die Steine am Ufer sind zum Teil in einem luziden türkisblauen, von Ocker durchbrochenen Farbton gemalt und als kristalline Formen gestaltet, deren gläsernes Schimmern die Farben von Wasser, Sand, Himmel und Vegetation reflektiert. Sidi und Erich Heckel waren in ihrem ersten Osterholzer Sommer allein, anders als in späteren Jahren, in denen sie ihr Landleben mit sehr engen Freunden wie Kaesbach oder Otto Mueller,



Erich Heckel
(Döbeln, Sachsen 1883 – 1970 Hemmenhofen am Bodensee)
Badende am Strand, 1913
Öl auf Leinwand. H. 80 cm, Br. 70 cm
Inv. Nr. Gm 2334
Ehemals Sammlung Carl Hagemann, Frankfurt am Main
Leihgabe aus Privatbesitz seit 2006

den Kindern von Künstlerfreunden und nahen Verwandten verbrachten, die bei den gemeinsamen Badefreuden Heckels Modelle waren. In dem Gemälde von 1913 sind alle Gestalten am Ufer Sidi. Heckel hat sie in die Landschaft in verschiedenen Haltungen und Bewegungen eingebunden, die im Einzelnen ruhig und in sich gekehrt erscheinen, in der Zusammenschau Spiegelbild der die Landschaft durchströmenden Bewegung sind. „Ich glaube, es ist wohl auch in meinen Arbeiten hier mehr von dem Wind und den bewegten Büschen, den gebogenen Bäumen und dem (...) unruhigen Himmel drin denn heitre Sommerruhe, was ja zu dem eigenen Suchen und unruhigem Sehnen auch besser passt“, so Heckel am 23. August in einem Schreiben an Kaesbach.

Die Brücke-Gemeinschaft hatte sich im Frühjahr 1913 aufgelöst und die darauffolgenden Monate waren für Heckel eine Zeit der Veränderung, geprägt durch neue Künstlerfreundschaften, etwa mit Franz Marc oder Lyonel Feininger, sowie eine verstärkte Beschäftigung mit literarischen, existentiellen Themen. Er löste sich vom „wildem“ und „heftigen“ Brücke-Stil, mit dem man sich in einem künstlerischen Gemeinschaftsakt aus erstarrten Traditionen befreit hatte, gelangte zu einer kontemplativen Betrachtung der Welt und ihrer atmosphärischen Erscheinungen, wobei er die subjektive Empfindung objektiven Tatbeständen anzugleichen versuchte: „Ich sammle Vorräte, Material, übe am einzelnen oder halte fest, für die Bilder



Werke von Schmidt-Rottluff in Hagemanns Schlafzimmer in Frankfurt am Main, Forsthausstr. 10. Von links nach rechts: „Ostseeabend“, „Badende am Strand“, „Frauen am Meer“. Fotografie um 1925

Abb. aus: Künstler der Brücke in der Sammlung Hagemann. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde. Ostfildern-Ruit 2004

oder das Bild, das diese Welt umspannen und ausdrücken soll“, schrieb er in dem Brief vom 23. August. Während in den Badeszenen der Brücke-Zeit das beglückende Gemeinschaftserlebnis an den Moritzburger Teichen nachklingt, die Gestalten spielerisch unbefangen in der Landschaft agieren und den Mythos vom Paradies in die banale Wirklichkeit transportieren, fasst Heckel in dem 1913 entstandenen Gemälde Mensch und Natur als Teile eines Kosmos auf, in dessen Bewegungen sie gleichermaßen eingebunden sind, und bringt mit der Landschaft ambivalente Stimmungen zum Ausdruck.

Einzelformen grenzt er nicht mehr als leuchtend kontrastierende Farbflächen voneinander ab, vielmehr versucht er einen übergreifenden farbigen Stimmungsklang zu erzielen, indem er die Bildfläche mit nervös strichelndem Duktus in flimmernde Bewegung versetzt und durch fedrig auslaufende weiße Farbflecken und -linien den Eindruck von Transparenz schafft. Der nachdenkliche Heckel, sensibel auf soziale Widersprüche und politische Spannungen der Zeit reagierend, entwickelt am Vorabend des Ersten Weltkrieges eine Kompositionsform, mit der er das Körperliche der Erscheinungen entmaterialisiert und durchlässig macht für die Wahrnehmung eines vielschichtigen Weltganzen.

Der Sammler Carl Hagemann

Das Museum erhielt das Gemälde als Leihgabe von einem Nachfahren Carl Hagemanns (Essen 1867 – 1940 Frankfurt am Main), der zu den frühesten Sammlern und Förderern der Expressionisten zählt. Um 1912 kaufte er erste Nolde-Bilder und nahm bald darauf Kontakt zu den Künstlern der Brücke auf, denen seine besondere Aufmerksamkeit galt. Seine ersten Werke von Heckel erwarb er während des Ersten Weltkrieges. Das Gemälde „Badende am Strand“ kam 1921 in seine Sammlung, mit der er 1920 von Essen nach Frankfurt am Main übersiedelt war; der renommierte Chemiker hatte hier die Lei-

tung der Farbenfabriken Leopold Cassella & Co., ab 1925 Teil der I. G. Farben, übernommen. In der Zeit des Nationalsozialismus setzte er seine Ankäufe expressionistischer Kunst fort, trotz der von den Machthabern angedrohten Durchsuchung privater Sammlungen nach der als „kulturbolschewistisch“ und „entartet“ verteuflten Moderne, und bot seinen verfemten Künstlerfreunden bis zu seinem Unfalltod 1940 materielle und geistige Unterstützung. Hagemanns Geschwister, die das Erbe des unverheirateten Bruders antraten, verbargen die Sammlung mit Hilfe Ernst Holzingers, des intellektuell redlichen und couragierten Direktors des Frankfurter Städel. Sie konnten sie ohne größere Verluste durch den Krieg bringen. Nach 1945 halfen sie Museen mit Leihgaben bei der Schließung der durch die nationalsozialistische Kulturbarbarei entstandenen Sammlungslücken.

Das Germanische Nationalmuseum wurde beim Ausbau seiner erst im Verlauf der 1960er-Jahre begonnenen Expressionismussammlung bereits 1981 mit Leihgaben aus der ehemaligen Sammlung Hagemann unterstützt, mit den Gemälden „Figur und Blumen“ von Emil Nolde und „Badende am Strand“ von Karl Schmidt-Rottluff, das der Sammler 1924 in der Kunsthandlung Schames in Frankfurt am Main erworben hatte; letzteres schmückte mit zwei weiteren Werken Schmidt-Rottluffs das schlicht eingerichtete Schlafzimmer von Hagemanns Haus in der Frankfurter Forsthausstraße, wie ein um 1925 entstandenes Foto dokumentiert.

► URSULA PETERS

Aktuelle Ausstellungen

ab 10.05.2007

Verborgene Schönheit

Spätgotische Schätze aus der Klarikirche in Nürnberg

seit 08.02.2007

Weltberühmt und heiß begehrt

Möbel der Roentgen-Manufaktur in der Sammlung des GNM

bis 22.04.2007

Eisvogel trifft Klapperschlange

Zinnfiguren und Kinderbücher in der Aufklärung

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

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: 4 500 Stück