

Der Ausdrucksgehalt der Zeichnung beruht vor allem auf der porträthaft eindringlichen Wiedergabe des hageren und knorrigen Charakterkopfes, der geduckt und mit stehenden Augen unter der mächtigen Mitra hervorschaut.

Diese für Kulmbach ungewöhnliche Ausdruckskraft hat die Forschung stets irritiert und auch Winkler zu der Feststellung veranlaßt: »Es ist eine sehr eigentümliche, lebendige Zeichnung; Kulmbach hat später kaum jemals wieder eine einprägsame, kernige Heiligenfigur von solch abgeklärtem Sarkasmus, von dieser vergeistigten Ruhe und Überlegenheit geschaffen.«

Seriöse Kenner der altdeutschen Zeichnung waren fasziniert von Baumeisters These, es handle sich bei diesem überaus qualitätsvollen Blatt um ein Frühwerk des Mainfranken Grünewald. Nachdem sie zunächst Beziehungen zum Kreis des jungen Cranach zu erkennen glaubte, hat sich Barbara Butts erst jüngst in ihrer Kulmbach-Monographie diese Ansicht wieder zu eigen gemacht.

Kulmbach, Cranach, Grünewald – sollte es tatsächlich eine Schnittstelle geben, an der drei Hauptströmungen der Kunst des 16. Jahrhunderts ihre unverwechselbare Eigenart verlieren oder macht die Zeichnung nicht vielmehr Grenzen der

Stilkritik und unserer Kenntnis des lückenhaft überlieferten altdeutschen Zeichnung deutlich?

Die Grünewald-These – so verlockend sie sein mag – läßt sich stilkritisch kaum verifizieren, zumal vergleichbar frühe Zeichnungen nicht bekannt sind. Plausibler erscheint Winklers Stilvergleich mit den Tafeln des Schwabacher Annenaltars von 1507, der früher mit Kulmbach in Verbindung gebracht wurde. Auch nach der kritischen Sichtung des Oeuvres von Hans von Kulmbach durch Barbara Butts, die eine Vielzahl neuer Fragen aufwirft und die gerade in der Neuordnung des zeichnerischen Frühwerks hypothetisch bleiben mußte, lassen sich stilistische Beziehungen zu Kulmbach nicht von der Hand weisen. Das gilt nicht nur allgemein für den Typus der repräsentativen Heiligenfigur sondern auch für Einzelheiten, wie das Faltenspiel des am Boden aufstoßenden Pluviales oder gewissen Unsicherheiten an Händen und Füßen. Schließlich hat auch der ebenso einfache wie überzeugende Zeichenstil eine Parallele etwa in den »Frauentrachten« des Berliner Kupferstichkabinetts (WK 8/9). In beiden Fällen basiert dieser auf einem System feiner Parallel- und Kreuzschraffuren, die in unterschiedlicher Dichte übereinander geschichtet sind und – im Gegen-

satz etwa zum zeichnerischen Reichtum Dürers – auf eine großflächig »malerische« Nuancierung zielen.

Je größer die Schwierigkeiten einer stilkritischen Zuweisung desto mehr muß ein außerkünstlerischer Aspekt an Bedeutung gewinnen, der bislang ganz außer Acht gelassen wurde. Das Papier ist durch sein Wasserzeichen – die Waage im Kreis mit einem siebenzackigen Stern (Piccard, Waage VI, 632) – als oberitalienische Importware ausgewiesen, die nördlich der Alpen vor allem in Nürnberg und zwar im Zeitraum zwischen 1501 und 1508 nachweisbar ist. Eine Gruppe Dürerscher Holzschnitte, nämlich das 1505/07 datierbare sogenannte »schlichte Holzwerk« trägt diese Marke besonders häufig. Gleichzeitig begegnet dieses Papier auf Zeichnungen Dürers (W. 542), sowie seiner Werkstattmitarbeiter Baldung (K. 10/K. 20) und Kulmbach; bei letzterem gleich viermal (K 16, 61, 62, 100).

Mit dem Wasserzeichen allein läßt sich eine Zuschreibung kaum sicher begründen. Es ist jedoch ein hinreichendes Indiz dafür, an der Nürnberger Provenienz des Blattes festzuhalten und den Namen Hans von Kulmbachs nicht voreilig aufzugeben.

Rainer Schoch

## Von einem neuerworbenen Mangel Tuch

Aus einem Berliner Haushalt wurde ein textiles Ausstattungstück aus naturfarbenem Leinen mit weißen und roten Baumwollfäden (187 : 79 cm) geschenkt; seine eingewebte Schrift »Rolltuch« macht heute nicht mehr ganz selbstverständlich offenkundig, welches sein einstiger Gebrauchszweck war. Immerhin aber deuten die eingewebten Bildmotive, die Kleidungsstücke, die gekreuzten Rollen der roten Bordüre, die Mangel und vor allem die an einem Brette mit einem durch eine eiserne Metallplatte beheizten Bügeleisen tätige Frau in der Mitte der Fläche darauf, daß das Tuch mit der Pflege, im besonderen mit dem Glätten der Wäsche zu tun hat. Die Mangel, oft auch nur Mange genannt, wie sie gleich mehrfach auf dem Ausstattungstück dargestellt ist, war bis weit in das 20. Jahrhundert hinein in mehreren Ausprägungen üblich; da gab es die bekannte Kombination von flachen, mit einem Griff versehene Holz und der Rolle, mittels der die Wäsche bei starkem Drucke auf einem Tische

oder einer ebenen Bank hin- und hergerollt wurde, dann die in vielen Haushaltungen benutzte Zylindermangel, den Kalendar, bei dem die Wäsche zwischen Walzen durchgeführt wird, schließlich die Kastenmangel, bei der die unter einem Kasten verlaufenden Rollen erheblich belastet worden sind; dies geschah mittels eines über den Walzen verlaufenden Kastens, der zumeist mit Steinen angefüllt wurde. Diese Kastenmangeln sind zu Ende des 18. und im Verlaufe des 19. Jahrhunderts technisch erheblich vervollkommen worden, beispielsweise dadurch, daß sich der Radantrieb als fortgesetzte Umlaufbewegung in eine hin- und hergleitende Bewegung umsetzen ließ. Durch die Fortentwicklung soll die Verwendung des Geräts erheblich erleichtert worden sein, während ehemals zwei Personen zu seiner Bedienung notwendig waren, konnte es nun von einer Frau benutzt werden.

Mehrfach sind auf dem Tuche Kastenmangeln in der Umrißzeichnung von Gerüst, Kasten, Antrieb

mit den Kettenteilen ohne die komplizierten maschinellen Details wiedergegeben, es wurde demnach wohl vornehmlich für Geräte dieser Art verwendet. Tatsächlich finden wir in der unerschöpflichen, vielbändigen ökonomisch-technologischen Enzyklopädie von Johann Georg Krünitz 1818 das Stichwort Rolltuch näher erläutert. Demnach wird die Wäsche zuerst um die Mangelrolle gelegt und dann mit dem schützenden Tuch umwickelt.

Zweifellos gehört das neuerworbene Rolltuch also zu jenem Sachgut, das durch seine Dekoration ganz unmittelbar seine Bestimmung anzeigt, wie etwa der mit Besteckteilen geschmückte Teller oder die mit einer Raucherdarstellung versehene Tabakdose trägt es gewissermaßen eine redende Ornamentik. Unter dem Einfluß der Kunstgewerbebewegung der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, auch die Sachen alltäglichen Gebrauchs schön zu gestalten, dürfte sich der Hang, die Dingwelt ihrem Zwecke entsprechend zu



schmücken, noch gesteigert haben. Nicht zuletzt aber erhielt der

Hausrat auf diese Weise eine eigentümliche Systematik; so gab es im

Bereiche der Wäschepflege Korbedecken mit der Aufschrift »Wäschekorb« oder für die noch zu mangelnde Wäsche ein Umschlagtuch mit der Aufschrift: »Willst Du eigen sein / rolle glatt und fein«. Vielfalt und Variation der in bildlicher oder schriftlicher Weise bezeichneten Gegenstände spiegelte so etwas von den Bestrebungen, jedem Ding in der Haushaltung seinen festen Ort und seine feste Bestimmung zu geben, wie dies für den wohlgeordneten Alltag immer wieder als Regel und als Tugend der bürgerlichen Hausfrau beschrieben wurde: »Nichts gibt es, was sittlich erhebender auf alle Glieder eines Haushaltes einwirkt als der Geist der Ordnung, der alle Räume durchweht. Das deutlichste Zeichen des Zerfalls einer Häuslichkeit ist immer Unordnung...« (aus einer Nürnberger Haushaltskunde 1898). Jedoch stellt sich wie für so manchen ausgezeichneten Gebrauchsgegenstand auch für das Rolltuch die Frage, wie die Tendenz, diese Gegenstände im Sinne ihrer Bestimmung ästhetisch zu gestalten, möglicherweise zu einer gewissen Verdoppelung der Dingwelt geführt hat und neben den schlichten Sachen für die tagtägliche Nutzung Stücke gleicher Bestimmung angeschafft wurden, die als beziehungsreiches Geschenk, als repräsentatives Ausstattungsgut als Inbegriff einer geordneten, vollständigen häuslichen Sphäre den Rang des Besonderen bewahrten und dem Verbrauch entzogen blieben. Das wohlerhaltene Rolltuch, das um 1910 gefertigt worden sein dürfte, könnte solche Annahme bestätigen.

*Bernward Deneke*

## Stiftung Andreas Moritz

Am 16. Mai wäre der Gold- und Silberschmied Andreas Moritz (16. 5. 1901 Halle a.S. – 15. 2. 1983 Würzburg) 86 Jahre alt geworden. 1977, vor nunmehr zehn Jahren, hat er dem Germanischen Nationalmuseum sein Lebenswerk anvertraut. Mit der Stiftung Andreas Moritz, die etwa 300 Einzelobjekte umfaßt, ist der Bestand des Nationalmuseums an kunsthandwerklichen Schöpfungen des 20. Jahrhunderts um ein Bedeutendes bereichert worden. Gediegene Gegenstände des gehobenen Bedarfs befinden sich ebenso darunter wie erlesene Schmucksachen. Eine kürzlich erschienene, auf Zeitlosigkeit angelegte Publikation stellt die von Andreas Moritz geschaffenen Geräte

vor. Sie gehören sämtlich der Stiftung Andreas Moritz an.

Von 1922 bis 1924 besuchte Andreas Moritz die Kunstwerkstätten Burg Giebichenstein im heimatlichen Halle. Gemäß dem Grundsatz seines Lehrers Paul Thiersch, daß einfache Formen nicht immer schön, schöne Formen aber immer einfach seien, gelangte Andreas Moritz bereits um 1925 zu Ausdrucksmitteln, die sein kunsthandwerkliches Schaffen bis zuletzt bestimmten. Sie bilden keinen Stil im Sinne von Wandel, sondern sind vielmehr Ergebnis der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Funktion des Gegenstands.

Andreas Moritz kam wie viele bedeutende Kunsthandwerker von

der freien zur angewandten Kunst. Seine anfänglichen Ambitionen, Bildhauer zu werden, wandten sich bald bildnerischen Problemen zu, die mit der Herstellung von profanen und sakralen Gegenständen verbunden sind. »Für mich als Künstler gibt es den Unterschied zwischen sakral und profan nicht«, äußerte er 1979 und fuhr fort: »Jeder Gegenstand muß seiner Aufgabe entsprechen. Form und Funktion gehören untrennbar zusammen, und für mich ist die reine, schmucklose Form das geeignete Gestaltungsmittel für alle Bereiche.« Bei alledem hat der Funktionalismus in den künstlerischen Bestrebungen von Andreas Moritz Beständigkeit im Sinne Henry van de