

März 1983 · Nummer 24

Herausgeber: Germanisches Nationalmuseum – Gerhard Bott · Redaktion: Rainer Schoch und Hannelore Deckelnick

# Dürers italienische Bilder

*Zu einer Leihgabe aus der Sammlung Georg Schäfer*

Albrecht Dürer war zweimal in Italien, vom Herbst 1494 bis zum Frühjahr 1495 und vom Herbst 1505 bis zum Januar 1507. Er hat dort nicht

nur gezeichnet und aquarelliert, sondern auch gemalt. Das "Rosenzkrantzfest" für die Kirche S. Bartolommo in Venedig, das später von

Kaiser Rudolf II. für seine Prager Sammlung erworben wurde, übertraf schon im Format alles, was der Künstler bis dahin für Auftraggeber



Albrecht Dürer zugeschrieben. Madonna dell'Alpe

in Deutschland geschaffen hatte, ganz zu schweigen von der an venezianischen Bildern orientierten und mit ihnen rivalisierenden Pracht der Erscheinung. Die symmetrische Gruppierung, die der *Sacra conversazione* der Italiener entspricht, konnte ihn der Venezianer Giovanni Bellini lehren, auch die Würde, welche die Gestalten auszeichnet, und die Fülle stofflicher und farbiger Unterscheidung. Aber der Deutsche fällt durch die intensivere Naturbeobachtung und den Hang zum Individualisieren auf, durch die immer noch spätgotische Linienführung und Plastizität der Gewandfalten, welche dem Streben nach harmonischer Einbindung aller Teile widersprechen – wie es im übrigen auch das stärker gegenständlich gebundene, den Eigenwert der lokalen Farben bewahrende Kolorit tut. In Italien malte Dürer weiterhin die heute in Berlin befindliche "Madonna mit dem Zeisig", die virtuose, das Individuelle bis an die Karikatur führende Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten und eine Reihe von Bildnissen. Einiges davon fand den Weg über die Alpen, anderes blieb in seinem Ursprungsland. "Noricus" = der Nürnberger, nennt sich der Künstler auf Werken, die zum Verbleib in Deutschland bestimmt waren. "Germanus" = der Deutsche, nennt er sich auf solchen, die in Italien blieben. Keines der genannten Bilder konnte in die Zeit des ersten venezianischen Aufenthaltes datiert werden. Es verging eine ganze Zeit, bis die Forschung durch Gedankenarbeit und glückliche Funde auch hier den Nürnberger Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt als "Maler" feststellen konnte. Dürer war immer ein Lernender, aber man durfte und darf doch von den frühen italienischen Gemälden Unfertigkeiten erwarten, wie sie sich ergeben, wenn eigene Erfahrungen auf eine neue künstlerische Welt treffen, die eine Auseinandersetzung fordert. Das war

in unserem Falle die italienische Renaissance. In den Jahren zwischen 1957 und 1961 wurden gleich drei solcher Werke bekannt bzw. als Werke Dürers bekannt gemacht: ein kleiner Heiliger Hieronymus im englischen Privatbesitz, eine Maria mit dem Kind vor einem Torbogen – die sogenannte *Madonna di Bagnacavallo* – und eine Maria mit dem Kind vor einer Landschaft – die sogenannte *Madonna dell'Alpe*, wie Roberto Longhi, ihr Entdecker, sie nannte. Die Marienbilder stehen einander überraschend nah – jedenfalls durch die Haltung, die Körperbildung und den Blick der Kinder. Sitzt die *Madonna di Bagnacavallo* in einem über Eck gestellten spätgotischen Gehäuse, dessen Architekturteilen der logische Zusammenhang fehlt, so entfaltet sich hinter der *Madonna dell'Alpe* bildparallel eine großzügig angelegte Landschaft mit Wiesen und Gewässern, Büschen und Bäumen, Hügeln und fernen Bergzügen. Das Miteinander von Mutter und Kind ist entspannter. Wie Maria dem Kind den Granatapfel reicht und zugleich den Blick ruhig auf den Betrachter richtet, erscheint minder intim, minder lebhaft, dafür repräsentativer und von schöner Gelassenheit. Das volle Rot des Mantels steht warm vor dem differenzierten Grün des Hintergrundes. Man versteht, daß Longhi, der beide Bilder als Werke Dürers veröffentlichte, mit der *Madonna vor der Landschaft* in die Zeit des zweiten venezianischen Aufenthaltes gehen wollte. Sowohl Ernst Buchner als auch Friedrich Winkler, profunde Kenner der altdeutschen Kunst und speziell Dürers, die sich gutachtlich äußerten, widersprachen. Dürer hätte die Bilder während seines ersten Italienaufenthaltes gemalt, das jüngere laut Winkler vielleicht unmittelbar danach. Der Bildträger – Pappelholz – ist ein Indiz für die Herkunft auch dieses Gemäldes aus Italien. Daß es sich noch in den fünfziger Jahren dort befand, mag

ebenso dafür sprechen.

Buchner erkannte denselben Gesichtstypus in der Münchner "Schmerzensmutter" und sah im Holzschnitt der Heiligen Familie mit den drei Hasen eine Fortentwicklung des Kindes und der Landschaft. Die Forscher sind sich einig, daß die Erhaltung des Gemäldes zu wünschen übrig läßt. Es war übermalt und ist stark geputzt, so daß die nervige Unterzeichnung, die während des Malprozesses zuge deckt wurde, an vielen Stellen freiliegt oder gut sichtbar ist. Aber gerade sie ist für Fedja Anzelekwsky, den Verfasser mehrerer Dürer-Monographien, Zeugnis der persönlichen Handschrift des Künstlers. Soviel ist sicher – ohne Dürer ist das Madonnenbild nicht denkbar, auch nicht ohne Italien. Woran liegt es, wenn es sich dem Betrachter nicht unmittelbar als eine Arbeit des großen Meisters erschließt? Nur an der Erhaltung? Vielleicht an einer zu weitgehenden Angleichung an die Kunst des Gastlandes? Führt es uns einen Aspekt der Kunst Dürers vor Augen, den wir nur noch schwer als "deutsch" bestimmen können? Die Fragen sind gestellt und einer sorgfältigen Prüfung wert. Für das Germanische Nationalmuseum bedeutet das 92 x 72 cm messende Gemälde, das dem Museum von den Erben Georg Schäfers in Schweinfurt als Leihgabe überlassen wurde, immer einen Gewinn – als Zeugnis der Begegnung spätgotisch deutscher und das antike Erbe spiegelnder italienischer Kunst, wie sie sich im Werk Dürers eindringlich und beispielhaft vollzieht. Über Jahrzehnte einem breiteren Publikum entzogen, kann das Marienbild nun seine Wirkung tun – in eben dem musealen Zusammenhang, der ihm zukommt, neben den Werken Albrecht Dürers, von denen das Holzschuher-Epitaph und der "Herkules" zeitlich am nächsten stehen.

Kurt Löcher

## Vier Nürnberger Kruzifixe des

Restaurierungen zum Gedenkjahr 1983

Im Sommer 1983 werden vier Kruzifixe des Veit Stoß in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums ausgestellt. Dabei entsteht die einzigartige Möglichkeit, ein Bildthema mehrfach von einem Meister bearbeitet zu sehen. Im

direkten Vergleich kann der Versuch unternommen werden, Kontinuität und Vielfalt im Schaffen des bedeutendsten Nürnberger Bildschnitzers der Spätgotik zu untersuchen. Bereits die restaurierenden Vorarbeiten der allerjüngsten Zeit

erbrachten Überraschungen, die von der Tagespresse als Sensation gewertet wurden.

Seit jeher hat die kunsthistorische Forschung den Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital im Germanischen Nationalmuseum, jenen auf dem

Hochaltar von Sankt Lorenz und den sogenannten Wickelschen Kruzifix im Chor von Sankt Sebald als eigenhändige Werke des Veit Stoß gewürdigt. Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Margarethenkapelle der Burg dagegen galt zumeist als Werkstattarbeit und erst in jüngerer Zeit mehrten sich die Stimmen, die in Veit Stoß selbst den ausführenden Künstler sehen.

Seit Herbst 1982 wird der Kruzifix der Nürnberger Burg in der Werkstatt der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Gärten, Schlösser und Seen von Klaus Endemann restauriert. Die weit unterlebensgroße Figur ist als einzige der hier besprochenen mit den originalen Flügelschrauben an das zugehörige Kreuz des 16. Jahrhunderts geheftet. Kopf, Rumpf und Beine der Figur wurden aus einem Lindenstamm geschnitzt, der nicht ausgehöhlt ist. Die Arme sind angesetzt. Die bisherige Unterbewertung der Qualität muß auf die starke Verschmutzung zurückgeführt werden. Unter einer hartnäckigen Ruß- und Staubschicht stieß Herr Endemann auf eine farbige Überfassung aus barocker Zeit, die dem am Kreuz hängenden Kruzifix aufgelegt wurde. Darunter und von ihr nur sehr schwer zu trennen, liegt die originale Fassung des frühen 16. Jahrhunderts. Sie besteht aus einem beigebraunen Inkrustatston über einem Leimlösch-Kreidegrund, weiter aus dunkelroten Blutbahnen und einem glanzvergoldeten Lendentuch. Gerade während der aufwendigen Reinigungsarbeiten zeigte sich die außerordentlich feine Durcharbeitung der Figur. Bis in kleinste Details wurden Motive der Natur an Gesicht und Körper wiederholt, auch an den Stellen, die dem Betrachter verborgen bleiben, etwa den Ellenbogen oder am Rücken. Das plastisch geschnitzte Haar, die Bildung von Dornenkrone und Gesicht, die wellige Anlage der Rippen und ein verzweigtes Adernnetz finden sich auch an den früheren Werken des Veit Stoß wieder, so am Krakauer Marienaltar oder am Schmerzensmann des Volckamer Epitaphs in Sankt Sebald. So kann der Kruzifix aus der Burg als eigenhändige Arbeit um 1500 gewertet werden.

Beim überlebensgroßen Kruzifix im Germanischen Nationalmuseum wird seit nunmehr fast zwei Jahren die originale farbige Fassung freigelegt, die unter einem Dutzend Fassungs- und Grundierungsschichten verborgen liegt. Wie bereits im Monatsanzeiger Nr. 14 von Dr. Thomas Brachert berichtet, sind für diese Restaurierung ca. 20 000 Arbeitsstunden zu veranschlagen. Rumpf und Beine der Figur wurden



Veit Stoß. Kruzifix von St. Lorenz. Zustand während der Restaurierung.

aus einem ausgehöhnten Lindenstamm geschnitzt, Kopf und Arme angesetzt. Auf das Holz sind eine Leimlösch und ein Kreidegrund aufgetragen, darüber der braunbeige Inkrustatston gemalt. Mit rosafarbenen Tönen wurde die Skulptur noch malerisch durchmodelliert, die Adern sind graublau nachgezogen, rot die Blutspuren. Bemerkenswert an dieser langsam zu Tage tretenden Fassung des frühen 16. Jahrhunderts ist deren außerordentliche Lebhaftigkeit, ganz deutlich bei den rotunterlaufenen Augenlidern oder den leuchtend-roten Ohren.

Gänzlich neues Licht wirft die Restaurierung auf den Kruzifix von Sankt Lorenz, die seit November 1982 von Eike Oellermann durchgeführt wird. Leib und Kopf des Gekreuzigten sind hier wieder aus einem Stamm geschnitzt, der Rumpf ausgehöhlt und verdeckelt, die Arme angesetzt. Die 1932/33 freigelegte, ganz dünne, grünliche Bemalung mit aufgesetzten bräunlich gelben Fleischtönen und Blutstropfen wurde lange Zeit für die Ursprüngliche gehalten. Nun konnte Herr Oellermann feststellen, daß darunter kein Kreidegrund, sondern eine einheitliche, dunkelbraun monochrome Lasierung den origi-

nenal Bestand dargestellt. Monochrome Skulpturen sind im Schaffen des Veit Stoß nichts Ungewöhnliches. Sensationell dagegen ist, daß er einen solchen, an ein Bronzeweik gemahnenden Kruzifix schnitzte. Gründe dafür können im Einfluß der italienischen Renaissance einerseits, andererseits in reformatorischer Strenge gesehen werden. Widersprüche dieser Art werden bei der Ausstellung des Werkes zu lebhaften Diskussionen Anlaß geben.

Der vierte Kruzifix, der nach seinem Stifter sogenannte Wickelsche Kruzifix in Sankt Sebald, kann erst im Mai von Herrn Oellermann einer eingehenden Reinigung unterzogen werden. Die farbige Fassung des 16. Jahrhunderts war einer radikalen Restaurierung der dreißiger Jahre zum Opfer gefallen, als man der Ansicht war, die außerordentlich feingeschnitzte Oberfläche des Holzes spräche für ein ehemals ungefaßtes Werk. Bei einer improvisierten Autopsie im Spätherbst 1982 konnten zusammen mit Herrn Oellermann Reste der originalen Farbfassung über dem partiell erhaltenen Kreidegrund erkannt werden, auch lebhaft grüne Farbspuren der Dornenkrone und die Glanzvergoldung des Lendentu-

Institutionen	Öffnungszeiten	Ausstellungen	Führungen	Vorträge, Konzerte		
<b>Germanisches Nationalmuseum</b> Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 20 39 71	Deutsche Kunst und Kultur (Frühzeit bis 20. Jahrhundert)	Di mit So 9–17 Uhr Do 9–17 und 20–21.30 Uhr Mo geschlossen  <i>Bibliothek:</i> Di 9–17 Uhr, Mi u. Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr  <i>Kupferstichkabinett:</i> Di mit Fr 9–16 Uhr  <i>Archiv und Münzsammlung:</i> Di mit Fr 9–16 Uhr	PRÄSENZ DER ZEITGENOSSEN 5: Edgar Hofschens – Modifikationen (bis 3. 4. 1983)  Bilder von der Ostsee (bis 27. 3. 1983)  Gernot Rumpf Ausstellung der Albrecht Dürer- Gesellschaft (6. 3. bis 24. 4. 1983)	3. 3. 1983, 20 Uhr: <i>Dr. Rainer Kahsnitz:</i> „Die Raphael-Tobias-Gruppe des Veit Stoß“  6. 3. 1983, 11 Uhr: <i>Dr. Gesine Stalling:</i> „Das Kunstpädagogische Zentrum“  10. 3. 1983, 20 Uhr: <i>Dr. Gesine Stalling:</i> „Das Kunstpädagogische Zentrum“  13. 3. 1983, 11 Uhr: <i>Dr. Thomas Brachert:</i> „Die Restaurierungswerkstatt“  17. 3. 1983, 20 Uhr: <i>Dr. Thomas Brachert:</i> „Die Restaurierungswerkstatt“  20. 3. 1983, 11 Uhr: <i>Dr. Elisabeth Rücker:</i> „Martin Luthers Schriften“  24. 4. 1983, 20 Uhr: <i>Dr. Elisabeth Rücker:</i> „Martin Luthers Schriften“  27. 3. 1983, 11 Uhr: <i>Dr. Axel Janeck:</i> „Die Lithographie im Dienste der Land- schafts-darstellung“  31. 3. 1983, 20 Uhr: <i>Dr. Axel Janeck:</i> „Die Lithographie im Dienste der Land- schafts-darstellung“	<b>Führungen für Kinder und Eltern</b> <i>Gabriele Harrassowitz:</i>  6. 3. 1983, 10.30 Uhr: „Veilchen, Lilien, Hahnenfuß...“ (Pflanzen auf mittelalterlichen Bildern)  13. 3. 1983, 10.30 Uhr: Passionsbilder „lesen“ lernen  20. 3. 1983, 10.30 Uhr: Passionsbilder „lesen“ lernen	<b>6. Musica Antiqua-Konzert</b>  23. 3. 1983, 20 Uhr Musica Antiqua Ambergensis Musik für Kirche und Kemenate  <b>Vorträge</b>  10. 3. 1983, 20 Uhr · Prof. Dr. Hartmut Lehmann, Kiel Vortrag: Die Lutherjubiläen 1883 und 1917 in Amerika  17. 3. 1983, 20 Uhr · Dr. Martin Scharfe, Tübingen Vortrag: Dr. Luther: Heiliger oder Held? Zur Geschichte der volkstümlichen Luther- „Verehrung“
<b>Schloß Neunhof</b> Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 (Verwaltung durch das Germanische Nationalmuseum)	Dokumente des patrizischen Landlebens vom 16. bis ins 18. Jahrhundert  Der Park von Schloß Neunhof ist nach einer mehr als hundertjährigen anderen Nutzung 1979 im Stil eines Parkes des 18. Jahrhunderts rekonstruiert worden.	Im Winterhalbjahr geschlossen				
<b>Albrecht Dürer-Haus</b> Am Tiergärtnerort Tel.: 16 22 71 Völlig erhalten, erbaut 1450–1460. Von Dürer bewohnt von 1509–1528	Gemälde, Renaissance- und Barockmöbel, Glasmalereien	Di–Fr 10–17 Uhr Sa 10–21 Uhr So 10–17 Uhr Mo geschlossen	Barthel Gilles Ein Maler der Neuen Sachlichkeit (12. 3. bis 1. 5. 1983)			
<b>Stadtmuseum Fembohaus</b> Burgstraße 15 Tel.: 16 22 71	Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Di–Fr 10–17 Uhr Sa 10–21 Uhr So 10–17 Uhr Mo geschlossen	Atsuko Kato: Bilder Kunihiko Kato: Skulpturen (bis 30. 4. 1983)			
<b>Tucher-Schlößchen</b> Hirschelgasse 9 Telefon 16 22 71	Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher	Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo–Fr 14, 15 und 16 Uhr So 10 und 11 Uhr Sa geschlossen		Mo–Fr 14, 15 und 16 Uhr So 10 und 11 Uhr		
<b>Kunsthalle</b> Lorenzer Straße 32 Tel.: 16 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen	Der neue amerikanische Realismus 1960–1980 (bis 10. 4. 1983)  Anna Recker – ein halbes Jahr in Nürnberg. 3. Stadtzeichnerausstellung. Studio der Kunsthalle (3. 3. bis 10. 4. 1983)	nach Vereinbarung		
<b>Kunsthalle in der Norishalle</b> Marienortgraben 8 Tel.: 201 75 09	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen	H. J. Voth: Boot aus Stein Eine Dokumentation (bis 10. 4. 1983)	nach Vereinbarung		
<b>Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt Bayern</b> Gewerbemuseumplatz 2 Tel.: 201 72 76/74	Deutsches und außereuropäisches Kunsthandwerk (Glas, Möbel, Keramik, Metalle)	Di–Fr 10–17 Uhr Sa und So 10–13 Uhr Mo geschlossen	Volkskundliche Gegenstände aus dem Gewerbemuseum (bis Ende 1983)	nach Vereinbarung		
<b>Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg</b> Patrizierhaus, Karlstraße 13 Tel.: 16 31 64, Verwaltung: 16 32 60	Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee	Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen	Spielzeugentwürfe (bis September 1983)  Handgearbeitete Puppen (bis September 1983)	nach Vereinbarung Mi 18 Uhr: Vorführung der Modelleisenbahnanlage		
<b>Verkehrsmuseum</b> Lessingstraße 6 Tel.: 219 54 28	Geschichte der Eisenbahn und Post. Originalfahrzeuge und Modelle, Briefmarkensammlung, Modellbahnanlage, Bücherei, Archiv	Mo mit So 10–16 Uhr		nach Vereinbarung		
<b>Naturhistorisches Museum „Natur und Mensch“ der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V.</b> Gewerbemuseumplatz 4 Tel.: 22 79 70	Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolombische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde	Mo, Di, Do, Fr 9.30 bis 17 Uhr Sa 10–12 Uhr Mi und So geschlossen	Federschlange und Königsgieier Alt-indianische Kulturen in Zentralamerika. (2. 3. bis August 1983)	nach Vereinbarung		
<b>Staatsarchiv</b> Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01		Mo, Di, Do 9–16 Uhr Mi 9–20 Uhr Fr 9–14.30 Uhr		nach Vereinbarung		
<b>Stadtsarchiv</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte, vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo–Do 8–15.30 Uhr Fr 8–15 Uhr Sa und So geschlossen	Strafrechtspflege in der Reichsstadt Nürnberg (1. 3. bis Juni 1983)	nach Vereinbarung		
<b>Stadtbibliothek</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 90		Mo–Fr 8–18 Uhr Sa 8–12 Uhr So geschlossen	Bibliophile Drucke des 19. und 20. Jahrhunderts. (Mitte März bis Mitte Juni 1983)			
<b>Institut für moderne Kunst</b> Königstraße 51/II Tel.: 22 76 23 Ausstellungen in der Schmidt-Bank-Galerie Lorenzer Platz 29	Informations- und Dokumentationszentrale für zeitgenössische Kunst Archiv, Publikationen, Ausstellungen	Mo–Fr 9–12 Uhr und 13–16 Uhr Sa und So geschlossen  Mo, Di, Mi 8–12.30 Uhr und 13.45–16 Uhr Do 8–12.30 Uhr und 13.45–17.30 Uhr Fr 8–12.30 Uhr und 13.45–15.30 Uhr	Edgar Hofschens – Modifikationen in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum (bis 3. 4. 1983)			
<b>Albrecht Dürer-Gesellschaft</b> Obere Schmiedgasse 64–66 (Pilatushaus) Tel.: 22 59 62 Ältester Kunstverein Deutschlands	Ausstellungen, Publikationen, Jahresgabenverkauf an Mitglieder	Mo–Fr 15–17 Uhr Sa und So geschlossen Galerie: Di–Fr 12–18 Uhr Sa und So 10–14 Uhr	Gernot Rumpf Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum (6. 3. bis 24. 4. 1983)			
<b>A. W. Faber-Castell</b> 8504 Stein – Verwaltungsgebäude Tel.: 66 79 1	Ausstellungen zeitgenössischer Künstler	täglich 9–18 Uhr	Peter Kampehl (bis 31. 3. 1983)			

2. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Henning Bischof,*  
Direktor der Völkerkundlichen Sammlungen  
im Reiß-Museum, Mannheim  
Einführungsvortrag zur Sonderausstellung  
„Federschlange und Königsgieier,  
Alt-indianische Kulturen in Zentralamerika“  
3. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Klaus Dobiat, Marburg*  
Farblichtbildervortrag: Der Burgstallkogel bei  
Kleinklein in der Steiermark  
9. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Heinrich Niebler*  
Farblichtbildervortrag: Geologische Miniaturen  
12. 3. 1983, 10.00 Uhr · *Dr. K. Ruppert, Bamberg*  
Lichtbildervortrag: Anatolien – Land geistiger  
Größe  
14. 3. 1983, 20.00 Uhr · *Fritz Hirschmann*  
Farblichtbildervortrag: Große Freude am kleinen  
Garten  
19. 3. 1983, 10.00 Uhr · *Prof. Dr. W. D. Hütteroth,*  
*Erlangen*  
Farblichtbildervortrag: Landeskunde Anatolien  
23. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Dr. Manfred Lindner*  
Farblichtbildervortrag: Die sand-geborene  
Aphrodite. Archäologische Erkundung und  
Grabung in Jordanien  
24. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Helmut Weyrauther,*  
*Erlangen*  
Farblichtbildervortrag: Durch die Pyrenäen –  
12 Tage von Hütte zu Hütte  
26. 3. 1983, 10.00 Uhr · *Prof. Dr. P. Poscharski,*  
*Erlangen*  
Farblichtbildervortrag: Höhlenkirchen in Anatolien  
28. 3. 1983, 20.00 Uhr · *Alfred Stiebel*  
Tonbildschau: Vom Bayerischen Wald  
in die Wachau  
30. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein*  
Farblichtbildervortrag: Das andere Deutschland –  
Teil 1  
31. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Herbert Hahn*  
Der Vogelpark Walsrode

1. 3. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Claus Pese, Nürnberg*  
Vortrag: Industriekultur in Nürnberg  
(Vortragsreihe des Vereins für Geschichte  
der Stadt Nürnberg)  
(im Großen Saal des Luitpoldhauses,  
Gewerbemuseumplatz 4)

ches. Außerdem wurde die bereits 1904 im ausgehöhlten Inneren der Figur entdeckte Stifterurkunde erneut zu Tage gefördert. Das unterschiedlich gelesene Stiftungsjahr wurde nun als 1520 bestätigt, der Zweitstifter neben Nicklos Wickel als Augustin Tichl identifiziert. Daneben konnte geklärt werden, daß der Inschriftenzettel kurz vor der Aufrichtung des Kruzifix durch das

noch offene Werkbankloch in das Innere der Figur gelangt sein mußte.

Es steht zu hoffen, daß die vier Kruzifixe des Veit Stoß bei ihrer Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum auf lebhaftes wissenschaftliches Interesse stoßen und sich so ein neuer Blickwinkel auf das Gesamtschaffen des Meisters öffnet. Ohne die hilfsbereite Mitarbeit der Restauratoren und

das Verständnis kirchlicher und denkmalpflegerischer Stellen wäre das Unternehmen nicht durchführbar.

Die gemeinsame Aufstellung der vier Kruzifixe findet vom 10. 6. bis zum 14. 8. 1983 in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums statt.

Ulrich Schneider

## Zwei neuerworbene Wiener Biedermeierkannen

Die jüngste Neuerwerbung, ein Paar silberner Kannen, 24 und 19 cm hoch, von dem Wiener Goldschmied Anton Köll 1817 geschaffen, war durch eine namhafte Spende von Frau Woltera Leixl-Wittekind und Herrn Hubertus Altgelt möglich, die Herr Heinz Üblacker freundlicherweise vermittelte. Die spiegelnd glatte Wandung der konisch geformten Gefäße zielt ein feiner, getriebener Akanthusfries. Bekrönt werden die beiden Kannen von schlanken Ausgüssen, spitz endenden Deckelknäufen und steil aufsteigenden Ebenholzgriffen, die wie Schwanhälse gebogen sind. Die beiden überaus ansprechend gestalteten Goldschmiedearbeiten sind Beispiele für das bei uns noch kaum recht repräsentativ vertretene Biedermeier, in diesem Falle von elegant Wiener Prägung.

K.P.



Anton Köll, Kaffee- und Milchkanne, Silber, innen vergoldet, Wien 1817

## PRÄSENZ DER ZEITGENOSSEN

### 5

## EDGAR HOFSCHEN MODIFIKATIONEN

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum und in der Schmidt-Bank-Galerie, Lorenzer Platz 29 vom 4. 2. – 4. 4. 1983

Zusammen mit dem Institut für moderne Kunst zeigt das Germanische Nationalmuseum in der Reihe "Präsenz der Zeitgenossen" ab 4. Februar Arbeiten des Malers Edgar Hofsch. Die Ausstellung umfaßt 32 Gemälde und Gouachen, die in mehreren Räumen des Museums und in der Schmidt-Bank-Galerie vorgestellt werden.

Wieder wird Kunst unserer Zeit in den Sammlungsräumen eines kunst- und kulturhistorischen Museums im Kontrast zu Gemälden, Skulpturen und mittelalterlicher Architektur plaziert und erneut sind die

Besucher gefordert, auf diese Gegenüberstellung zu reagieren. Jede Antwort der Besucher – positive wie negative – ist dem Museum willkommen, denn nur durch eine engagierte Stellungnahme bleibt dieses Haus lebendig und kann den fruchtbaren Dialog mit dem Besucher vertiefen.

Edgar Hofsch, 1941 in Tapiau/Ostprien geboren, studierte Pädagogik, Kunstgeschichte sowie Philosophie, dann von 1972–75 Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf. Nach einigen Jahren als Assistent im Fachbereich Kunst

und Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Hagen ließ er sich in der Kleinstadt Radevormwald nieder. Hier unterrichtet er als Lehrer an einer Hauptschule, die verbleibende Zeit gehört der Malerei. Ein alter Stall dient Hofsch als geräumiges Atelier, in dem seine großformatigen Landschaften entstehen – als Modifikationen durchdacht und in fast abstrakt substantielle Bilder umgesetzt. Diese Landschaftsordnungen und -strukturen zeichnen sich durch eine zurückhaltende, unbunte Farbgebung aus, die wiederum an die rhythmisch

verhaltenen, kontrastarmen Ansichten der Umgebung erinnern.

Etlche Reisen während der letzten Jahre führten Hofschens zu den griechischen Inseln, nach New York und in die Toskana.

Landschaftseindrücke und visuelle Erlebnisse haben sich hierbei mittelbar auf seine Malerei niedergeschlagen. So finden etwa die in gleißendem Licht Santorius liegenden weißgekalkten Häuser, die ungestüm aufragenden New Yorker Wolkenkratzer-Architekturen oder die horizontschneidenden Zypressen Mittelitaliens, die Hofschens in sorgsam ausgewählten Ausschnitten photographisch festhält, im Atelier eine gestalterische Umsetzung in Entsprechung seiner Malerei. Neben monumentalen Bildern entstehen auch kleinformatige Arbeiten, die Hofschens mit den Photographien, gelegentlich auch mit Texten als Mappe zusammenfaßt.

Hofschens Malerei ist von einer individuellen Technik geprägt. Sie äußert sich in der Verwendung bestimmter Materialien und in der farbigen Gestaltung. Der Künstler bevorzugt grobgewebtes Segeltuch, dessen jeweilige Textur Grundlage für die malerische Bearbeitung bildet. Fältelungen, Gebrauchsspuren oder verwaschene Partien können bereits präfigurativ wirken und den Charakter der Bildordnung beeinflussen. Das Segeltuch dient hierbei sowohl als Bildträger wie auch als Bildfarbe. Einzelne Tuchteile setzt Hofschens zunächst zusammen, vorhandene Nahtstellen werden berücksichtigt und durch vom Künstler gefertigte Nähte ergänzt, dann erfolgt das Aufspannen auf den Keilrahmen. Eine intensive Terpentintränkung macht das Tuch aufnahmefähig für die farbige Behandlung; sie ermöglicht das Einsinken der Tonstufen in den Stoff, diese können sich ausbreiten, sich gleichsam auf der Leinwand öffnen. So formen sich Flächen und Felder, die einerseits durch die vorgegebenen Nähte markiert werden, zum anderen sind sie durch Aufstreichen von Ponal (Holzleim) auf Vorder- und Rückseite umgrenzt. Durch den Ponal-Auftrag werden Trennungslinien gemildert, bisweilen sogar aufgehoben, und es entstehen neue Zwischenräume, die flächenteilend und formenbindend die Bildorganisation bestimmen. In einigen Arbeiten schafft Hofschens durch das Einbringen kleiner Papierstreifen und Formpartikel eine zusätzliche Bildschicht, die er jedoch im Verbund mit der eingesunkenen Farbe und dem Ponal als Bestandteil einer einheitlichen Struktur integriert.

Hofschens Bilder werden von

einem verhaltenen Koloriert geprägt. Unbunte Tonwerte herrschen vor, wie Grau, Weiß, oder Braun, denen sich bisweilen gedämpftes Olivgrün, mattes Gelb oder Ocker sowie zartes Rosa hinzugesellen. Als koloristischer Akzent erscheint allein Blau, dessen Wirkungsgrad von lichter Transparenz bis hin zu kraftvoll kontrastierender Dichte reichen kann. Hofschens entnimmt diese Blautöne dem jeweiligen Segeltuchstoff, sie inspirieren ihn zur farblichen Verwandlung in der Bildebene im Gegenüber mit den aneinandergenähnten Feldern. Der Charakter des Blaus, ob durch-

Edgar Hofschens hat 22, meist neuere Arbeiten aus den Jahren 1981 und 1982 in die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums gehängt. Mit der Auswahl der Plätze ist die Absicht verbunden, seine Bilder dort sprechen zu lassen, wo sie unter bestimmten, stets neuen Aspekten präsent werden können. Hierin liegt in metaphorischem Sinne eine Öffnung: die Öffnung des eigenen Kunstwerkes im Anspruch des bereits vorhandenen. Hofschens will den Betrachter fordern, wenn er vermeintlich provokative Gegenüberstellungen inszeniert, aber er gibt zugleich Anregung



Edgar Hofschens. Modifikation H 20, 1982.

scheinend hell oder tief gesättigt, beeinflußt die Tonlage des Bildes und bestimmt den Grad der Distanz zum Betrachter. Doch nicht nur die Blautöne schaffen jenen Abstand, sondern auch die rhythmisch-strukturierten Weiß-Grau-Partien suggerieren im Gesamteindruck eine Entrückung in die Ferne. Hofschens vermeidet harte Kontraste, spannungsreiche Farbfeldgegensätze, vielmehr gestaltet er gegenseitig sich bindende Farbdichten. Die Reduktion der Tonwerte begünstigt dabei die Entstehung eines einheitlichen Farblichtes. Dies geschieht im gegenseitigen Austausch zwischen den Farbräumen, die sich dynamisch auflösen und zugleich neue Zuständlichkeiten bilden.

zur Interpretation seiner Bilder und zur neuen Vergegenwärtigung der historischen Sammlungsobjekte.

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit 16 ganzseitigen Farbabbildungen sowie Beiträgen von Ulrich Schneider und Susanne Thesing; Preis ca. DM 9,-

Der Vorzugsausgabe des Kataloges (Preis DM 70,-) in einer Auflagenhöhe von 50 Exemplaren ist eine Farb-Serigraphie von Edgar Hofschens beigelegt. Zwei weitere Farb-Serigraphien (Auflagenhöhe 40 Exemplare (Preis ca. DM 200,-) können im Museum oder im Institut für moderne Kunst erworben werden.

Susanne Thesing

## Bemerkungen zu einigen alten Fotografien

In den letzten Jahren konnten die Sammlungen zur Volkskunde des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg durch Schenkungen eine kleine bescheidene Sammlung von Fotografien anlegen. In dieser Erweiterung spiegelt sich eine neue Einschätzung des Lichtbildes aus den letzten Jahrzehnten des 19. und aus dem beginnenden 20. Jahrhundert durch das Publikum, das diese Bildzeugnisse ob ihres Alters oder auch wegen der ihnen eigentümlichen Auffassung von Menschen und ihrer Umwelt für bewahrungswürdig hält, sie dem Museum anbietet und damit auch seinen Erwartungshorizont in Hinsicht von aktuellen Sammlungsaufgaben zur Geltung bringt. Zugleich aber wird das Museum sich einer Dokumentation der kulturellen Situationen und Entwicklungen über die Zeiten des Gebrauchs traditioneller Bildmedien, vornehmlich von Gemälden, auch von Miniaturbildnissen, von Plastik und Graphik, hinaus, auf die Dauer nicht entziehen können.



Abb. 2 Fotografie mit Mädchen und Knaben im Matrosenszug. Um 1900–1910

Freilich lauten Urteile über Fotografien nicht immer gleich günstig, die Publizistin Susan Sontag etwa beklagt, daß die Kamera die Realität atomisiere, sie leicht handhabbar und vordergründig mache. "Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt. Die letzte Weisheit des fotografischen Bildes lautet: Hier ist die Oberfläche. Nun denke darüber nach". Indessen wird eine kulturgeschichtliche Perspektive anders ansetzen. Es ist zunächst in diesem Falle nicht ihre Sache, eine kritische Sonde an Gegebenheiten der Vergangenheit heranzutragen, vielmehr ist davon auszugehen, daß mit der Ausbreitung und Popularisierung des neuen Mediums, vornehmlich zwischen 1860 und 1870, dieses in die Lebenswelt aller Bevölkerungsschichten einbezogen



Abb. 1 Fotografie mit Dame im Atelier. Um 1885

wurde. Man ging zum kundigen Fotografen oder betätigte sich, vor allem nachdem die technischen Voraussetzungen, zum Beispiel durch die Verfügbarkeit des Rollfilms und der Folding Pocket Camera, geschaffen waren, als Amateur, man verwendete die Lichtbilder im Umgange mit sich selbst und nahen Angehörigen oder auch in der Kommunikation mit Freunden und fernen Verwandten, man hortete sie in Schubladen, in wohlgeordneten Alben und nutzte sie zur Ausstattung der Zimmer. Zunächst aber lassen sich über die Bedeutung der Fotografien für ihre Besitzer nur sehr allgemeine Vermutungen anstellen oder allenfalls Rückschlüsse aufgrund der gegenwärtigen Praxis anstreben. Es ist leicht einzusehen, daß, bedingt durch ihren Charakter als Gebrauchsgut, eine alte Fotografie eine intensivere Aussagefähigkeit entfalten kann, wenn die Umstände ihrer Entstehung, die dargestellten Personen und die Zweckbestimmung der Aufnahme näher bekannt sind.

Zumeist aber sind alte Fotografien isoliert aus ihrem Zusammenhange und anonym überliefert, der Betrachter sieht sich auf die originalen Bildzeugnisse selbst verwiesen und wird gut beraten sein, massenhaft erzeugtes Material auch in größeren Mengen, also nicht von Einzelstücken ausgehend, zu sichten. Auf diese Weise lassen sich am ehesten Einblicke in die sich im Verlaufe der Zeit wandelnden Möglichkeiten der Apparaturen und in die wechselnden Fotostile gewinnen. Auch wird deutlich, daß die Realität, die das Lichtbild einst in den Jahren nach seiner Erfindung in unnachahmlicher Treue wiederzugeben verhiel, schließlich doch durch die mannigfaltigsten Faktoren modifiziert ist. So gilt es, bewährten Prinzipien der Bildquellen-

kunde zu genügen und zu fragen, welche Gegenstände oder Situationen für abbildungswürdig angesehen wurden und in welcher Weise diese zur Darstellung gelangt sind. Pierre Bourdieu hat in einer Untersuchung über die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, die vornehmlich den Gegebenheiten der Jahre nach 1960 gewidmet ist, darauf aufmerksam gemacht, daß die von ihm behandelten Aufnahmen sich vor allem den Höhepunkten individuellen und gesellschaftlichen Lebens, gewissermaßen den Ausnahmesituationen jenseits der rauhen Arbeitskonditionen, zuwenden. Er kennzeichnet damit Verhältnisse, die von Anfang an die Herstellung und die Verwendung des Mediums Fotografie mitbestimmen. Auch der nach 1900 zunehmende Kritik verfallende Bereich des Ateliers mit der Mannigfaltigkeit seiner Requisiten, der auf vielen Fotografien nachdrücklich zur Anschauung gebracht ist (Abb. 1), diente solcher Überhöhung und war doch in eigentümlicher Weise den Bedürfnissen breiterer Bevölkerungsschichten dadurch verbunden, daß er das historisierende Milieu schuf, in dem die dargestellten Leute sich in Konformität mit ihrer Umwelt präsentieren konnten. Im Sinne einer Darstellung dieses Angepaßtheits wurde beim Gange zum Atelier oder später häufig auch bei der Fertigung von Aufnahmen durch Laien ganz selbstverständlich der Sonntagsstaat angelegt; aber es waren dann doch die wirklich getragenen Kleider, die dem Betrachter häufig, namentlich wenn die Fotografien durch Widmungen datiert sind, gegenüber den für die Kostümgeschichte bevorzugt ausgewerteten Bildern der Modezeitschriften die sachgerechteren Einsichten in Ausstattungsgewohnheiten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewähren. Aber auch hier bedarf es einer hinreichend breiten Materialgrundlage, um Leitenden herausheben zu können, um beispielsweise in Hinsicht der Kleidung von Kindern und Jugendlichen die Rezeption des in den Jahrzehnten um 1900 beliebten Matrosenanzugs (Abb. 2) die Intensität und Geltung dieser Kleidersitte zu verfolgen. In die Verflechtung von Authentizität mit den wechselnden zeitgenössischen Betrachtungsweisen dürften Fotos, wenn man sie recht zu nutzen weiß, eine aufschlußreiche Quelle für die Lebensformen der näheren Vergangenheit und der Gegenwart sein.

Bernward Deneke