

Dezember 1983 · Nummer 33

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

## Dürer in Dublin

Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers aus der Chester Beatty Library

*Ausstellung im Dürerhaus bis 8. Januar 1984*

Es war ein anrührender Moment, als die mit einem Kurier aus Irland per Flugzeug nach Nürnberg gekommenen Dürer'schen Originale in der Halle des Hauses abgestellt wurden, in dem viele von ihnen einst geplant, entworfen, gestochen, gedruckt, versandfertig gemacht worden waren. Welcher andere Ort als das Dürerhaus wäre für die Weltpremiere geeigneter gewesen: Vor-

stellung einer bisher unbekanntenen Sammlung von knapp hundert Kupferstichen und Holzschnitten Albrecht Dürers. Zusammengetragen hatte den Bestand über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts hinweg Sir Alfred Chester Beatty (1875–1968), ein in New York geborener Amerikaner mit irischen Vorfahren, führender Industrieller, der vor allem durch seine

Tätigkeit im Kupferbergbau früh zu Ansehen und Vermögen gekommen war. Seit 1911 in England ansässig, füllte er das von ihm erworbene Baroda House in London mit kostbaren Sammlungen, wobei abendländische Handschriften des Mittelalters, islamische Manuskripte, Inkunabeln herausragende Schwerpunkte bildeten. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges siedelte er nach Irland über. 1950 vermachte er seine Sammlungen dem irischen Volk und sorgte dafür, daß zweckentsprechende Museums- und Bibliotheksgebäude errichtet wurden. Zusammen bilden sie in der Shrewsbury Road in Dublin die Chester Beatty Library and Gallery of Oriental Art, die in der Hauptstadt der Republik Irland den Namen des Stifters unvergänglich macht. Der, gemessen am Gesamtvolumen der Stiftung, relativ kleine Bestand an Dürer-Graphik blieb bis 1980 unbeachtet. Durch Vermittlung des Goethe-Instituts in Dublin wurden die Blätter vor zwei Jahren den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg zur Bestimmung und Katalogisierung übergeben. Nach Abschluß der Arbeit werden die Blätter 1983/84 in Ausstellungen gezeigt: Anfangs, über die Advents- und Weihnachtszeit, in Nürnberg, anschließend im „Mutterhaus“ in Dublin, schließlich in mehreren Städten Großbritanniens, darunter Liverpool, Glasgow, Belfast. Der vorliegende Bestandskatalog der Dürer-Sammlung der Chester Beatty Library ist zweisprachig. Die für eine solche Publikation ungewöhnlich sorgfältige Ausstattung glaubten die Veranstalter dem verstorbenen Sammler schuldig zu sein. Deutlich galt seine Zuneigung vor allem den frühen Kupferstichen Dürers, sie bilden, neben der vollständigen Folge der Apokalypse, den qualitativen Schwerpunkt seiner Dürer-Kollektion. Von den etwa hundert Stichen Dürers besaß Sir Alfred die Hälfte, wobei vor allem



Albrecht Dürer: Maria mit Kind, von einem Engel gekrönt; 1520 Kupferstich. Chester Beatty Library, Dublin



das Fehlen der gestochenen Passion negativ zu Buche schlägt. Bei den Holzschnitten beschränkte er sich auf Proben aus den drei großen Büchern (Apokalypse, Marienleben, Große Passion). Die Mehrzahl der Blätter stammt aus englischen Privatsammlungen des vorigen Jahrhunderts. Einige andere gehörten berühmten Dürer-Sammlern des Kontinents, etwa Heinrich Anton

Cornill-d'Orville oder Adalbert von Lanna. Nachdem das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg im Frühjahr 1983 unter dem Titel „Das arabische Buch“ islamische Handschriften aus der Chester Beatty Library zeigen konnte, bietet die Ausstellung im Nürnberger Dürerhaus erneut die Möglichkeit, einen Teilbestand der Dubliner Bibliothek kennenzulernen. Ausstellung und

Katalog kamen mit Hilfe der Allied Irish Bank, des Goethe-Instituts München, der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung und der Deutsch-Britischen-Gesellschaft Nürnberg zustande.

*Matthias Mende*

Katalog 220 Seiten mit 95 Tafeln. Text deutsch/englisch. Verlag Hans Carl Nürnberg. Ca. DM 35,—

## 75 Jahre kommunales Verhältniswahlrecht 75 Jahre SPD-Stadtratsfraktion Nürnberg

*Ausstellung im Stadtarchiv bis 31. 12. 1983*

Das durch die Ausstellung gewürdigte Ereignis bildet einen wichtigen Markstein in der Entwicklung der gemeindlichen Demokratie. Im Sommer 1908 war das alte bayerische Gemeindevahlrecht, das in seinen Grundzügen noch auf das Gemeindeedikt von 1818 zurückging, endlich durch ein moderneres Gesetz abgelöst worden, in dem die Grundsätze des Verhältniswahlrechts auch für Kommunalwahlen eingeführt wurden. Das bedeutete, daß jetzt erstmals auch Sozialdemokraten eine Chance erhielten, ins Rathaus einzuziehen, und bei der folgenden Gemeindevahl vom 23. November 1908 errangen sie tatsächlich auf Anhieb die Hälfte der damals zu besetzenden 20 Stellen des Kollegiums der Gemeindebevollmächtigten. Im Ganzen bestand dieses Gemeindekollegium aus 60 Mitgliedern, von denen je 20 alle drei Jahre auszuwechseln waren. Neben den zehn Sozialdemokraten wurden 1908 noch acht Liberale sowie je ein Vertreter des Zentrums und des Mittelstands gewählt.

Der Eintritt der Sozialdemokratie ins Nürnberger Rathaus war überfällig. Denn dort, wo sie nicht durch undemokratische Wahlrechte gehindert wurde, wählte die Mehrheit der Nürnberger schon lange vor 1908 Sozialisten. So befand sich das Nürnberger Reichstagsmandat bereits seit 1881 fest in den Händen der SPD – damals war Karl Grillenberger als erster sozialdemokratischer Abgeordneter für Nürnberg nach Berlin gezogen; seit 1893 wurden auch die vier Nürnberger Landtagsmandate von Sozialdemokraten besetzt. Nur die Gemeindevertretung behauptete sich noch als Bollwerk der bürgerlich-konservativen Gesellschaft: Das Gemeindevahlrecht war nämlich an den Besitz des Bürgerrechts gebunden, und das mußte – anders als heute – teuer erkaufte werden. Die entsprechenden Gebühren betragen bis zu 170 Mark; bei einem durchschnittlichen Jahreseinkommen von rund

1500 Mark für eine ganze Arbeiterfamilie um das Jahr 1900 bedeutete das natürlich für viele ein unerschwingliches Opfer.

Das Nürnberger Bürgertum hatte seine politische Heimat weitgehend in der 1861 gegründeten „Deutschen Fortschrittspartei“ gefunden. Leider war der Liberalismus dieser Partei nicht nur auf die bürgerlichen Freiheiten, sondern auch auf die aus dem Manchester-Kapitalismus geläufige wirtschaftliche Freizügigkeit des Unternehmertums ausgerichtet. Ihre Ziele mußten deshalb auf die stärkste Gegnerschaft der sozialistischen Arbeiterbewegung stoßen. Auch als sich die Fortschrittspartei zusammen mit einer anderen Gruppierung 1884 in die „Deutsche Freisinnige Partei“ umwandelte, behielt sie diese ökonomische Grundhaltung bei. Für die Sozialdemokraten war darum „der Freisinn“ Inbegriff jeder reaktionären Unterdrückung, und das Schimpfwort „Rathausfreisinn“ stand schließlich für alles, was die SPD an der Übernahme politischer Verantwortung in der Stadtverwaltung hinderte.

Der Wahlsieg der SPD von 1908 brachte Nürnberg deshalb einen echten Fortschritt in Richtung auf eine friedliche und freiheitliche Weiterentwicklung der Stadt. Jetzt konnten endlich auch die Vorstellungen der Arbeiterschaft – die ja die große Mehrheit der Bevölkerung ausmachte – im Gemeindekollegium wenigstens zu Gehör gebracht werden. Die Sozialisten vertraten ja schon seit ihren ersten Anfängen um 1868 völlig andere Ziele als der von der kleinen, aber herrschenden Klasse getragene Rathausfreisinn: So etwa zum stets unzureichenden Wohnungsbau (den die Liberalen nicht als Gemeindeaufgabe ansehen wollten), zu den hinter den Bedürfnissen herhinkenden Eingemeindungen, zum Verkehrswesen, zur Armenpflege und natürlich zur Steuerpolitik. Freilich besaß die SPD noch längst keine

Mehrheit; 1908 hatte sie ja erst zehn Sitze errungen, 1911 kamen weitere zehn und 1914 – als viele ihrer Stammwähler im Feld standen – noch einmal acht dazu. Damit hatte sie mit 28 von 60 Sitzen ihren Höchststand für die Zeit vor 1918 erreicht.

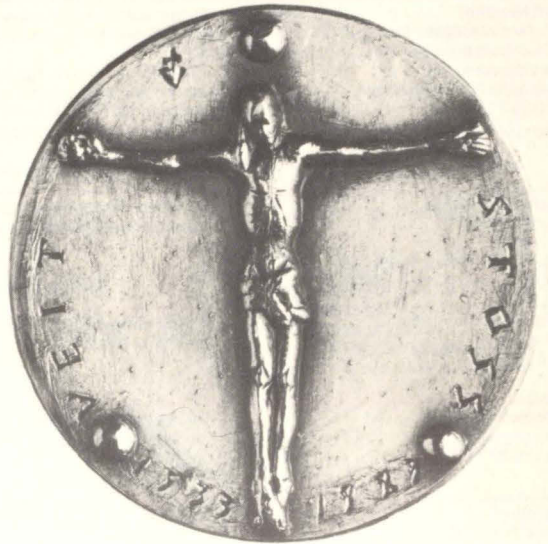
Die Gemeindevertretungen Bayerns waren damals nach Art eines Zweikammersystems gegliedert. Dem größeren, aber in der Verwaltung einflußlosen Kollegium der Gemeindebevollmächtigten, stand das kleinere Kollegium der (in Nürnberg 20) bürgerlichen Magistratsräte gegenüber, das in seinen Befugnissen ungefähr mit unserem heutigen Stadtrat vergleichbar war. Die Magistratsräte wurden nicht direkt vom Volk, sondern von den Gemeindebevollmächtigten gewählt; auf diese Weise gelangten noch im Dezember 1908 die beiden Sozialdemokraten Martin Treu und Johann Mèrkel in den Magistrat. Mit Martin Treu war so einer der bekanntesten Kommunalpolitiker der Nürnberger Arbeiterbewegung in das Gremium berufen worden. Er wurde dann Zweiter Bürgermeister von 1918 bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten im März 1933, 1945 amtierte er noch einmal einige Monate als erster Oberbürgermeister der Nachkriegszeit.

Die hauptsächlich auf Akten der Stadtverwaltung basierende Ausstellung versucht, möglichst viele Gesichtspunkte aus der Geschichte der Nürnberger SPD-Stadtratsfraktion zu zeigen. Sie beginnt mit der Ära des Rathausfreisinns, legt besonderes Gewicht auf die Wahl von 1908 selbst und befaßt sich dann mit der Stadtpolitik bis fast in die Gegenwart. *Walter Lehnert*

*Der Katalog ist für 8.– DM im Sekretariat des Stadtarchivs und im Buchhandel zu haben. Die Ausstellung kann Montag mit Freitag von 8–16 Uhr, Samstag nur bis 12 Uhr, kostenlos besichtigt werden.*



# MARTIN LUTHER und VEIT STOß auf einer Medaille



Mit den großen Ausstellungen „Martin Luther und die Reformation in Deutschland“ und „Veit Stoß in Nürnberg“ erinnerte das Germanische Nationalmuseum in diesem Jahr an den 500. Geburtstag des Reformators und an den 450. Todestag des Bildhauers. Zum Gedenken an diese wichtigen Ereignisse hat das Museum eine Medaille herausgegeben. Sie stammt von der Hand des in Nürnberg lebenden, durch zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland international bekannten Bildhauers und Gestaltungslehrers Walter Ibscher.

Die eine Seite der Medaille zeigt ein Brustbild des Reformators, der mit seiner Rechten die Bibel umschließt. Angeregt hierzu wurde der Künstler durch das Gemälde Lukas Cranachs d.Ä. von 1533, das als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Germanischen Nationalmuseum zu sehen ist. Am unteren Medailienrand erscheinen die Jahreszahlen 1483 und 1983, über der rechten Schulter das ligierte Künstlermonogramm WI für Walter Ibscher. Der Name Martin Luthers ist in die Fläche zwischen seinen Schultern und den drei Nägeln vom Kreuz Christi eingraviert, die sich über dem Kopf des Reformators befinden. Die kugelförmigen Köpfe der Nägel sind in dieser Darstellung mit dem Auge Gottes, dem

Kreuz und der Taube versehen und stellen somit Symbole der Dreieinigkeit dar.

Auf der anderen Seite umschließt die Rundform der Medaille den gekreuzigten Christus von Veit Stoß aus dem Heiliggeist-Spital, der heute als Leihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum ist. Um den Körper in die Tiefe des freien Raums zu stellen, hat Walter Ibscher auf das ohnehin nicht mehr originale Kreuz verzichtet. Der Name von Veit Stoß, seine Meistermarke und die Jahreszahlen 1533 und 1983 sind zwischen den in Form eines gleichschenkligen Dreiecks angebrachten Nägeln auf dem Rand der Kreisfläche verteilt.

In seinem theologischen Schaffen hat Martin Luther dem gekreuzigten Christus besondere Bedeutung beigemessen. Darin liegt die Verbindung begründet, die Walter Ibscher zwischen Martin Luther und Veit Stoß hergestellt hat. Um die inhaltliche wie künstlerische Ausgewogenheit der stark plastischen Medaille zu unterstreichen, wurde die Außenrandschrift GERMANISCHES NATIONALMUSEUM nicht horizontal, sondern vertikal umlaufend eingepreßt.

Einprägsam und bildhauerisch klar gestaltet ist der künstlerische Ausdruck der Medaille. Die Per-

sönlichkeit Martin Luthers und das Wesen des Werks von Veit Stoß sind plastisch erfaßt und festgehalten. Die verknäpften Formen und stark belebten Flächen beider Darstellungen geben eine Sicht nach innen und weisen damit über einen bloßen Naturalismus hinaus.

Am 9. November, einen Tag vor dem 500. Geburtstag Martin Luthers, wurde die Medaille im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung „Martin Luther in seiner Zeit“ vorgestellt, die das Germanische Nationalmuseum vom 10. November bis einschließlich 20. November in den Räumen der Bayerischen Vertretung in Bonn gezeigt hat. Erschienen ist die streng limitierte Auflage in je 1000 nummerierten Exemplaren aus Kupfer und aus Silber zum Preis von DM 29,- bzw. DM 94,-. Die Medaille hat einen Durchmesser von 36 mm, eine maximale Stärke von 5,4 mm und wiegt zwischen 26 g und 27 g. Sie wurde von der SchmidtBank als eine indirekte Spende für das Museum finanziert und ist über diese Bank zu beziehen. Wer sie erwirbt, besitzt nicht nur eine wertvolle Medaille, sondern fördert auch die Arbeit des Germanischen Nationalmuseums.

Claus Pese



# Museen und Ausstellungsinstitute in Nürnberg

## Institutionen

## Öffnungszeiten

<p><b>Germanisches Nationalmuseum</b> Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 20 39 71</p>	<p>Deutsche Kunst und Kultur (Frühzeit bis 20. Jahrhundert)</p>	<p>Di mit So 9–17 Uhr Do 9–17 und 20–21.30 Uhr Mo geschlossen</p> <p><i>Bibliothek:</i> Di 9–17 Uhr, Mi u. Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr</p> <p><i>Kupferstichkabinett:</i> Di mit Fr 9–16 Uhr</p> <p><i>Archiv und Münzsammlung:</i> Di mit Fr 9–16 Uhr</p>
<p><b>Schloß Neunhof</b> Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Verwaltung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 20 39 71</p>	<p>Dokumente des patrizischen Landlebens vom 16. bis ins 18. Jahrhundert</p> <p>Der Park von Schloß Neunhof ist nach einer mehr als hundertjährigen anderen Nutzung 1979 im Stil eines Parkes des 18. Jahrhunderts rekonstruiert worden.</p> <p>Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof</p>	<p>Von Oktober bis März geschlossen</p>
<p><b>Albrecht Dürer-Haus</b> Am Tiergärtnerort Tel.: 16 22 71 Völlig erhalten, erbaut 1450–1460. Von Dürer bewohnt von 1509–1528</p>	<p>Gemälde, Renaissance- und Barockmöbel, Glasmalereien</p>	<p>Di–Fr 13–17 Uhr Sa 10–21 Uhr So 10–17 Uhr Mo geschlossen</p>
<p><b>Stadtmuseum Fembohaus</b> Burgstraße 15 Tel.: 16 22 71</p>	<p>Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur</p>	<p>Di–Fr 13–17 Uhr Sa 10–21 Uhr So 10–17 Uhr Mo geschlossen</p>
<p><b>Tucher-Schlößchen</b> Hirschelgasse 9 Telefon 16 22 71</p>	<p>Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher</p>	<p>Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo–Fr 14, 15 und 16 Uhr So 10 und 11 Uhr Sa geschlossen</p>
<p><b>Kunsthalle</b> Lorenzer Straße 32 Tel.: 16 28 53</p>	<p>Ausstellungen zeitgenössischer Kunst</p>	<p>Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen</p>
<p><b>Kunsthalle in der Norishalle</b> Mariantorgraben 8 Tel.: 201 75 09</p>	<p>Ausstellungen zeitgenössischer Kunst</p>	<p>Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen</p>
<p><b>Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt Bayern</b> Gewerbemuseumsplatz 2 Tel.: 20 17 274</p>	<p>Deutsches und außereuropäisches Kunsthandwerk (Glas, Möbel, Keramik, Metalle)</p>	<p>Mo–Fr 10–17 Uhr Sa und So geschlossen</p>
<p><b>Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg</b> Patrizierhaus, Karlstraße 13 Tel.: 16 31 64, Verwaltung: 16 32 60</p>	<p>Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee</p>	<p>Di mit So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen</p>
<p><b>Verkehrsmuseum</b> Lessingstraße 6 Tel.: 219 54 28</p>	<p>Geschichte der Eisenbahn und Post. Originalfahrzeuge und Modelle, Briefmarkensammlung, Modellbahnanlage, Bücherei, Archiv</p>	<p>Mo mit So 10–16 Uhr 1. bis 23. 12. 1983: Mo mit So 10–17 Uhr</p>
<p><b>Naturhistorisches Museum „Natur und Mensch“ der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V.</b> Gewerbemuseumsplatz 4 Tel.: 22 79 70</p>	<p>Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolumbische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde</p>	<p>Mo, Di, Do, Fr 9.30–17 Uhr Sa 9–12 Uhr Mi und So geschlossen</p>
<p><b>Staatsarchiv</b> Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01</p>		<p>Mo, Di, Do 9–16 Uhr Mi 9–20 Uhr Fr 9–14.30 Uhr</p>
<p><b>Stadtarchiv</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 70</p>	<p>Quellen zur Stadtgeschichte, vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik</p>	<p>Mo–Do 8–15.30 Uhr Fr 8–15 Uhr Sa und So geschlossen</p>
<p><b>Stadtbibliothek</b> Egidienplatz 23 Tel.: 16 27 90</p>		<p>Mo–Fr 8–18 Uhr Sa 8–12 Uhr So geschlossen</p>
<p><b>Institut für moderne Kunst</b> Königstraße 51/II Tel.: 22 76 23</p> <p>Ausstellungen in der Schmidt-Bank-Galerie Lorenzer Platz 29</p>	<p>Informations- und Dokumentationszentrale für zeitgenössische Kunst Archiv, Publikationen, Ausstellungen</p>	<p>Mo–Fr 9–12 Uhr und 13–16 Uhr Sa und So geschlossen</p> <p>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</p>
<p><b>Albrecht Dürer-Gesellschaft</b> Obere Schmiedgasse 64–66 (Pilatushaus) Tel.: 24 15 62 Ältester Kunstverein Deutschlands</p>	<p>Ausstellungen, Publikationen, Jahresgabenverkauf an Mitglieder</p>	<p>Mo–Fr 15–17 Uhr Sa und So geschlossen Galerie: Di–Fr 12–18 Uhr Sa und So 10–14 Uhr</p>
<p><b>A. W. Faber-Castell</b> 8504 Stein – Verwaltungsgebäude Tel.: 66 79 1</p>	<p>Ausstellungen zeitgenössischer Künstler</p>	<p>täglich 9–18 Uhr (auch an den Feiertagen)</p>

Beachten Sie bitte die unterschiedlichen Öffnungszeiten an den Feiertagen, die hier aus Platzgründen nicht angegeben sind.

## Ausstellungen

Zeichnungen der Goethezeit  
(bis 8. 1. 1984)

Präsenz der Zeitgenossen 6:  
Werner Knaupp  
Bilder 1977-1982  
(bis 4. 12. 1983)

Sie - Er - Es  
Porträt und Um-Welt im 19. und 20. Jahrhundert  
(bis Ende Februar 1984)

Raffael der "Göttliche"  
Raffaello il "Divino"  
(bis 26. 2. 1984)

Dürer in Dublin  
Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers  
aus der Chester Beatty Library  
(bis 8. 1. 1984)

Kunsth Handwerk im Stadtmuseum  
Weihnachtsverkaufs-Ausstellung  
(bis 11. 12. 1983)

Die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg  
Arbeiten der Professoren  
(18. 11. 1983 bis 8. 1. 1984)

Peter Loew - Fugenbilder  
(Studio vom 7. 12. 1983 bis 8. 1. 1984)

Bilder vom Krieg  
Kriegsfotografie von 1848 bis heute  
(bis 15. 1. 1984)

Volksculturelle Gegenstände  
aus dem Gewerbemuseum  
(bis 31. 12. 1983)

80 Jahre Teddybär  
und Käthe Kruse-Puppen  
(bis Frühjahr 1984)

Ägypten vor den Pyramiden  
Neue Ausgrabungen der Staatlichen Sammlung  
Ägyptische Kunst, München  
(bis 12. 1. 1984)

Neuerwerbungen und Veröffentlichungen  
des Stadtarchivs seit 1970  
(bis 31. 12. 1983)

75 Jahre kommunales Verhältniswahlrecht  
75 Jahre SPD-Stadtratsfraktion Nürnberg 1908-1983  
(bis 31. 12. 1983)

Künstler aus der Schweiz  
10 Situationen  
(8. 12. 1983 bis Ende Januar 1984)

XXXV. Faber-Castell-Ausstellung:  
Produktplakate 1905 bis 1955  
(2. 12. 1983 bis 31. 1. 1984)

## Führungen

1. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Bernward Deneke:*  
„Formen volkstümlicher Frömmigkeit:  
Von Votivbildern und Votivgaben“

1. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Susanne Thesing:*  
„Präsenz der Zeitgenossen 6:  
Werner Knaupp - Bilder 1977-1982“

4. 12. 1983, 11.00 Uhr · *Dr. Ursula Mende:*  
„Mittelalterliche Bronzetüren (Abgüsse)“

8. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Ursula Mende:*  
„Mittelalterliche Bronzetüren (Abgüsse)“

11. 12. 1983, 11.00 Uhr · *Dr. Axel Janeck:*  
„Reproduktionsgraphik nach Raffaels Werken“

15. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Axel Janeck:*  
„Reproduktionsgraphik nach Raffaels Werken“

18. 12. 1983, 11.00 Uhr · *Dr. Claus Pese:*  
„Liebe und Tod im Werk Hans Makarts“

22. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Claus Pese:*  
„Liebe und Tod im Werk Hans Makarts“

29. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Dr. Leonie von Wilckens:*  
„Nürnberger Stickmustertücher“

### Führungen für Kinder und Eltern

Gabriele Harrassowitz:

4. 12. 1983, 10.30 Uhr:  
„Die Weihnachtsgeschichte auf mittelalterlichen  
Bildern“

11. 12. 1983, 10.30 Uhr:  
„Die Weihnachtsgeschichte auf mittelalterlichen  
Bildern“

18. 12. 1983, 10.30 Uhr:  
„Die Weihnachtsskrippe -  
Ein Beispiel lebendiger Frömmigkeit“

Mo-Fr 14, 15 und 16 Uhr  
So 10 und 11 Uhr

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung  
Mi 18 Uhr: Vorführung der  
Modellisenbahnanlage

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

nach Vereinbarung

## Vortrag, Film, Konzert

### 3. Musica Antiqua-Konzert

14. 12. 1983, 20.00 Uhr:  
London Baroque  
Barocke Ensemblesmusik mit Streichern

### Vorträge

1. 12. 1983, 20.00 Uhr  
*Prof. Dr. Herwig Friesinger, Wien*  
Vortrag: Die Völkerwanderungszeit  
im Karpathenbecken. Germanen, Romanen  
und Hunnen an der mittleren Donau

15. 12. 1983, 20.00 Uhr  
*Dr. Wilfried Menghin*  
Vortrag: Die Langobarden an der mittleren  
Donau. Archäologie und Geschichte.

### Kunst im Film

Veranstaltungsreihe des GNM und der Kunsthalle

4. 12. 1983, 11.00 Uhr:  
Das Bauhaus  
(Und man betrat eine andere Welt/DDR-Film,  
Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer)

18. 12. 1983, 11.00 Uhr:  
Absoluter Film und Dada  
(Diagonal Symphonie, Rhythmus 21,  
Rhythmus 23, Filmstudio, Opus II, III, IV;  
Jeux des reflets et de la vitesse,  
Cinq minutes cinéma pur, Twopence Magic,  
Vormittagsspuk, Inflation, Rennsymphonie)

## Vorträge

1. 12. 1983, 19.30 Uhr · *Günter Einbeck*  
Lichtbildervortrag: Galileo Galilei und  
Isaac Newton - Die Gründung der  
exakten Naturwissenschaften

6. 12. 1983, 19.30 Uhr · *John P. Zeitler*  
Farblichtbildervortrag: Experimentelle Beiträge  
zur Archäologie der Kelten: Häuser und Öfen

7. 12. 1983, 19.30 Uhr · *Heinz Friedlein*  
Farblichtbildervortrag: Das andere Deutschland -  
Teil 4

12. 12. 1983, 20.00 Uhr · *Heinrich Niebler*  
Farblichtbildervortrag: Oberpfälzer Mosaik

14. 12. 1983, 19.30 Uhr · *Robert Joens*  
Farblichtbildervortrag: Mikromounts - ganz groß

15. 12. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Peter Titze, Erlangen*  
Farblichtbildervortrag: Krainer Lilie und  
Zoyzis Glockenblume

Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg:  
6. 12. 1983, 19.30 Uhr · *Dr. Ernst Eichhorn,*  
Bezirksheimatpfleger  
Lichtbildervortrag: Lukas Cranach und das  
Zeitalter der Reformation  
(im Großen Saal des Luitpoldhauses,  
Gewerbemuseumsplatz 4)



# Ägypten vor den Pyramiden

Ausstellung in der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg bis 12. 1. 1984



Statuenbasis mit Gefangenenköpfen, Kalzit, 2. Dynastie, um 2700 v. Chr.

In dem Vorwort zu seinem als Ausstellungskatalog dienenden Buch gleichen Titels bezeichnet Dr. Dietrich Wildung die aktive Feldforschung als einen Teil seines Tätigkeitsbereiches. Tatsächlich gräbt die Sammlung Ägyptischer Kunst seit 1978 im östlichen Nildelta. Sie hat dabei eine Nekropole des späten 4. Jahrtausends v. Chr. freigelegt und die Funde in der Ausstellung „Ägypten vor den Pyramiden“ in München, Krefeld und Heidelberg der Öffentlichkeit vorgelegt. Jetzt zeigt die Naturhistorische Gesellschaft Nürnberg zusammen mit eigenen Beständen die Ausstellung für alle diejenigen, die an der „Vorgeschichte“ der pyramidenbauenden Dynastien interessiert sind. Wie kam es, daß um die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. scheinbar urplötzlich riesige Berge aus Menschenhand in die Höhe schossen, um den Herrschern den Weg ins Jenseits zu ermöglichen?

Tatsächlich ist schon um 3000 v.

Chr., als Ägypten in das Licht der Geschichte tritt, alles angelegt, was zu der entstehenden Hochkultur gehört: Ein zentralistisch organisiertes Staatswesen, die Hieroglyphenschrift, die Religion mit ihrem starken Jenseitsbezug, eine Kunst mit klaren Formen, verständlichen Bildern und einem langem gültigen, unverwechselbaren Stil.

## Keine explosive Erfindung

Im Gegensatz dazu ist das Bild einer explosiven, von innen oder außen kommenden „Erfindung“ der dynastischen Kultur um 3000 v. Chr. ins Wanken geraten. Auch entstand im Niltal nicht die erste oder eine einmalige Kultur. Kulturen in Europa und Vorderasien eilen der altägyptischen um Jahrtausende voraus. Die Schriftentwicklung nimmt nach heutigem Kenntnisstand ihren Ausgang nicht von Ägypten, sondern vom Zweistromland. Eine nubische Kultur ist vorgeschichtlicher Partner der ägyptischen. So soll die Aus-

stellung den Besucher miterleben lassen, wie das typisch „Ägyptische“ im Lauf von Jahrtausenden Gestalt gewann, um uns schließlich vor 5000 Jahren entwickelt entgegenzutreten.

Die Exponate der Ausstellung führen von der Altsteinzeit bis zur Reichseinigungszeit um 3000 v. Chr. Funde des Vor- und Frühmenschen reichen bis über eine halbe Million Jahre zurück. Mit der Altsteinzeit beginnt die Entwicklung des symmetrisch gearbeiteten Faustkeils, eines Universalwerkzeuges, das um etwa 70 000 v. Chr. von den Klingensformen des Mittelpaläolithikums abgelöst wird. Der Übergang zur Jungsteinzeit wurde durch die Domestizierung des Getreides ermöglicht. Im 6. Jahrtausend v. Chr. siedeln am Westrand des Deltas Menschen in Rundhütten, die Getreide anbauen, Viehzucht betreiben, Tongefäße brennen und ihre Toten in Tierhäuten bestatten.



### Die Negade-Kultur

Um 4000 v. Chr. ist mit der Negade-Kultur die Steinzeit bereits überwunden. Diese eigentlich prädynastische Zeit hat ihren Namen von Flinders Petrie erhalten, der Ende des 19. Jahrhunderts in Negade gegraben hat. Die Naturhistorische Gesellschaft besitzt Keramik von dort. Die Bilderwelt bemalter Gefäße kündigt wie anderswo von einer neuen Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt. Die Grundzüge der späteren pharaonischen Kunst sind hier bereits vorgebildet. Bereits seit der Mitte des 4. Jahrtausends tritt uns Ägypten als kulturelle Einheit entgegen. Die rotbraun bemalte beigefarbene Keramik von Negade II ist vom Delta bis weit in den nubischen Raum vertreten. Nichts zwingt bisher dazu, diese Entwicklung auf Zuzug oder Invasion von Ausländern zurückzuführen. Stein- und Tongefäße aus Palästina gelangen aber als Importwaren nach Ägypten. Metallverarbeitung und Steinbearbeitung mögen von auswärts befruchtet worden sein. Jedoch sehen wir schon zu dieser Zeit eine typisch ägyptische Optimierung der Form und die Reduzierung formaler Vielfalt auf gültig bleibende Grundmuster. Das Augenmerk gilt zu dieser Zeit bereits der Ausstattung des Grabes, wo Steingefäße als beson-

dere Kostbarkeit für den jenseitigen Gebrauch reserviert wurden. Gegen Ende des 3. Jahrtausends verhartet die Kultur Ägyptens in der Beschränkung auf das Abstrakte, ehe mit der Reichseinsparungszeit die zurückgehaltene Kreativität unter der veränderten politischen Gegebenheit voll zur Entfaltung und Blüte gelangt.

### Aus dem Sandhügel die Pyramide

Man darf sich die Reichseinigung, von altägyptischen Quellen in der Gestalt eines Königs Menes personifiziert, nicht so einfach vorstellen. Das ganze Gebiet des späteren Ober- und Unterägyptens scheint von vornherein in einen langfristigen Prozess der Herausbildung eines Einheitsstaates einbezogen zu sein. Mit der Gliederung in Gaue, deren Standarten bereits in Negade II vorgeprägt sind, muß man sich vielleicht „Pfalzen“ vorstellen, die vom Herrscher wechselweise bezogen wurden. Die Führungsschicht läßt die Gräber repräsentativer werden. Der Sandhügel über dem oberägyptischen Grab wird zum künstlichen Berg, aus dem sich die Pyramide entwickeln wird. Aus den immer mehr formalisierten Bildern der Vasen werden die ersten Hieroglyphen, wobei die Idee, gesprochene Sprachen graphisch zu fixieren, aus Mesopotamien über-

nommen sein dürfte. Beim Beginn der Pyramidenzeit um 2600 v. Chr. sind nur noch Einzelkorrekturen nötig. Prinzipiell Neues braucht nicht mehr geschaffen zu werden.

Das Ausstellungsplakat zeigt nach einem Entwurf von Ernst Feist eine Statuenbasis mit Gefangenenköpfen aus der frühen dynastischen Zeit um 2700 v. Chr., unmittelbar ehe die großen Pyramiden entstanden.

*Der vorliegende Text stellt eine Zusammenfassung des reichbebilderten Buches „Ägypten vor den Pyramiden“ des Direktors der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst, Dr. Dietrich Wildung, dar, das im Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 1981 erschienen ist (DM 12,50) und von der Naturhistorischen Gesellschaft, 8500 Nürnberg, Gewerbemuseumsplatz 4, bezogen werden kann. Die Ausstellung in Nürnberg wurde durch tätige Mithilfe der Sammlung Ägyptischer Kunst München, insbesondere Frau Dr. Sylvia Schoske, und des Ausstellungsteams der Naturhistorischen Gesellschaft, außerdem durch finanzielle Unterstützung seitens der Stadtsparkasse Nürnberg, der Stadt Nürnberg und des Bezirks Mittelfranken ermöglicht. Allen gilt unser Dank.*  
Manfred Lindner

## Kunstwerk und Film

Zu der Veranstaltungsreihe des Germanischen Nationalmuseums und der Kunsthalle Nürnberg

„Das Phänomen selber ist leicht beschrieben. Zunächst stimmen die Filmbilder darin überein, daß sie ein Leben ausstrahlen, das man nicht immer gleich im Original entdecken wird;... Der russische Filmstreifen enthält einen französischen Frauenkopf, der dem 18. Jahrhundert entstammen mag: die junge Frau verfügt auf der Leinwand über eine solche Daseinskraft, daß der Beschauer nicht die Reproduktion des Gemäldes, sondern die seines Urbildes vor sich zu haben scheint.“ (Siegfried Kracauer)

Solche euphorischen Äußerungen über verfilmte Kunstwerke waren und sind selten, eher bedachten vor allem Kunsthistoriker Kunstfilme mit harten Kritiken. Dennoch ist diese Art Film vom Publikum positiv aufgenommen worden, da er wesentliche Informationen zum Verständnis bildender Kunst zugänglich machte, womit er sein Grundanliegen erfüllte.

Mit den ersten Versuchen, im

Film Kunstwerke und Künstler vorzustellen, wurde die Kunstgeschichte mit dem Medium Film konfrontiert. Gemälde, Skulpturen oder Architektur – Werke einer jahrhundertelangen Tradition – wurden durch den Film angetastet, dem Medium des 20. Jahrhunderts, ohne Tradition, eher mit Skepsis betrachtet, dessen wichtigste Eigenschaften Reproduzierbarkeit und Dynamik sind und das die Möglichkeit einer Kunstform in sich birgt, aber auch nur dem Kommerz dienen kann.

Der Regisseur, der sich als Vermittler von Kunstwerken versteht und didaktisch belehrende Filme dreht, wie beispielsweise Haesaerts in „De Renoir à Picasso“ und „Visite à Picasso“ oder auch Mazuyer in „Les Chemins de Cézanne“, und andererseits der Filmemacher, der eine freie Schöpfung schafft, der reines Kino will und dafür Kunstwerke als Material benutzt, um bestimmte Ideen oder Inhalte zu ver-

wirklichen, wie Resnais in „Guernica“, sind die zwei häufigsten Formen des Kunstfilmes. Als eine dritte Möglichkeit kann man den Versuch Clouzots ansehen, der mit „Le Mystère Picasso“ die Teilnahme am schöpferischen Prozeß durch die Kamera dokumentierte. Dazwischen gibt es sehr viele Mischarten, die insofern oft mißlingen, als sie keiner originären Form gerecht werden.

Ich möchte mich in den folgenden Anmerkungen ausschließlich auf Lehrfilme über bildende Kunst beziehen, weil sie den größten Teil der bisherigen Produktionen ausmachen. Außerdem will ich mich der Einfachheit halber auf Bilder beschränken.

„Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.“ (Walter Benjamin)

Damit greift der Film, will er Kunstwerke darstellen, entschei-



dend in das Wesen des Bildes ein. Eine Reproduktion, so gut sie auch sein mag, behindert die Beurteilung, die vor dem Original möglich ist und nimmt dem Bild seine Objektivität. Auch bei dem heutigen Stand der Technik ist es augenscheinlich nicht möglich – vermutlich auch auf Grund einer meist schlechten finanziellen Situation – die Farben originalgetreu wiederzugeben. Bestimmte Kamerabewegungen suggerieren die Illusion der Dreidimensionalität, so daß der Zuschauer die gemalten Personen „lebendig“ vor sich sieht, was zu völlig falschen Eindrücken bei der Auseinandersetzung mit Bildern führt. Große Probleme stellt auch die Anwendung von Details dar. Bezieht man in die filmische Arbeit zu viele Details mit ein, so ist die Gefahr groß, daß sie nicht mehr auf das Ganze zurückführen und sich damit selbständigen. Der Zuschauer kann leicht getäuscht werden und wechselt das Detail mit dem Bild oder kann es nicht mehr in das Bild-ganze einordnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Standort der Kamera, die allein über die Bildinformation entscheidet. Sicherlich gibt es keinen objektiven Standort für sie, aber für eine abgeschlossene Analyse sollte ihr Standort mit der Aussage, die gemacht wird, genau abgestimmt sein. Ist die Kamera nahe am Ob-

jekt, so verleiht der Filmer diesem Detail durch die Großaufnahme Wichtigkeit – durch die entfernte Kamera erreicht er das Gegenteil. Im Film gibt es keine Einstellung, die von der vorherigen losgelöst ist. Die Dynamik entsteht durch die Bewegung vieler aufeinander folgender Bilder, die ein Ganzes bilden. Stellt man im Film ein oder mehrere Kunstwerke vor, so kann der Zuschauer kaum die einzelnen Wahrnehmungen voneinander trennen, wie er es bei der Betrachtung vor dem Original könnte.

Verschiedene Vorschläge für einen belehrenden Kunstfilm sind versucht worden, von denen ich nur einen nennen möchte: Orientiert an der Bildkomposition soll die Zufahrt das Bild eingrenzen, Details vorstellen und die folgende Rückfahrt soll klärend für den großen Zusammenhang sein. Sicherlich ein Vorschlag, der analytisch und von der Betrachtungsweise her den Kunstwerken gerecht werden kann, aber für das Medium Film eher langweilig ist.

Mit anderen Komponenten des Kunstfilmes wie Musik und Kommentar wird oft leichtfertig umgegangen. Nicht selten dominiert die Musik in einer Weise, als ob die Kunstwerke nur begleitende Eindrücke zu Klängen vermitteln sollten. Der Kommentar zeichnet sich oft durch eine sehr ungenaue oder

pathetische Sprache aus, die dem Inhalt nicht gerecht wird oder auch Sinneswahrnehmungen vortäuscht.

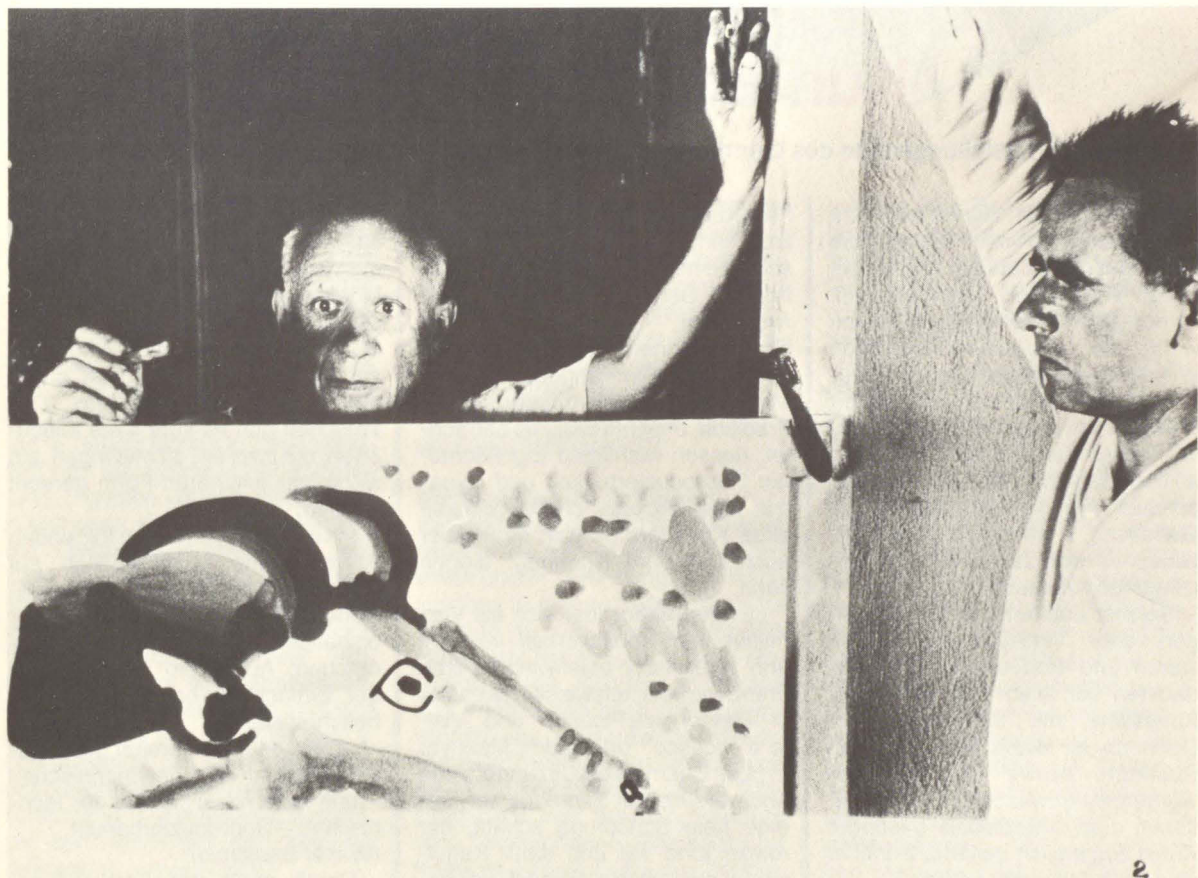
Diese Stichpunkte sollen nur einführen in die Problematik, die der Kunstfilm sowohl für den Zuschauer, als auch für den Regisseur aufwirft.

Der Regisseur als Vermittler von Kunstwerken muß sich heute an ganz bestimmte Adressaten wenden, Motivationen wecken, neugierig machen und das Wesentliche verständlich darstellen. Er muß nicht nur kunstanalytische und inhaltliche Komponenten mit filmischen vereinigen, sondern auch berücksichtigen, daß er sich an ein Fernsehpublikum wendet, das an bestimmte optische Muster gewöhnt ist.

Die Zuschauer sollten erkennen, daß nicht nur der Name des Künstlers oder eines Kunstwerkes, vielmehr auch der eines Regisseurs einem Film sein besonderes Charakteristikum verleiht und ihn ansehenswert macht.

Sabine Eckmann

*Die Filmveranstaltungen finden an sechs Sonntagen, jeweils um 11 Uhr, im Vortragssaal des Germanischen Nationalmuseums statt. Unkostenbeitrag DM 4,-. Bitte beachten Sie unseren Veranstaltungskalender.*



Clouzot, Le Mystère Picasso, 1956



# Raffael, der „Göttliche“ Raffaello, il „Divino“

Ausstellung der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums bis 26. 2. 1984

In seinen Lebensberichten über verschiedene Künstler schreibt Vasari 1568 über Raffaello Santi aus Urbino folgendes:

„Wie freigebig und gütig sich der Himmel bisweilen erweist, indem er auf eine einzige Person den unendlichen Reichtum seiner Schätze, alle Anmut und die seltensten Gaben häuft, die er sonst in langer Zeitspanne auf viele Menschen zu verteilen pflegt, das kann man deutlich an dem ebenso trefflichen wie anmutreichen Raphael Sanzio von

Urbino sehen... Mit ihm machte die Natur der Welt ein Geschenk, als sie, von der Kraft durch Michelangelo Buonarrotis Hand besiegt, nun in Raphael von der Kunst und der Sitte zugleich besiegt werden wollte... daß sie im Gegensatz (zu anderen Künstlern) Raphael alle die seltensten Tugenden des Geistes, von so viel Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und den besten Sitten begleitet, aufleuchten ließ, als genügt hätten, um jedes noch so häßliche Laster und jeden noch so gro-

ßen Makel zu verdecken. So kann man mit Gewißheit sagen, daß, wer so seltene Gaben besitzt, wie man sie bei Raphael von Urbino sah, nicht ein Mensch schlechthin, sondern, wenn man so sagen darf, ein sterblicher Gott ist...“.

Als Mensch wie Künstler hatte also Raffael nicht seinesgleichen, woraus Vasari das Fazit zieht, er sei ein „sterblicher Gott“. Schon zu seinen Lebzeiten wird ihm nachgesagt, ein vom Himmel begnadeter Künstler zu sein, wobei er dem



Madonna della Seggiola  
August Gasüard Louis Boucher Desnoyers (1779 – Paris – 1858), um 1830, Kupferstich





Der wunderbare Fischzug  
Claude Dubosc (1. Hälfte 18. Jahrhundert in Paris tätig), 1721, Radierung, Kupferstich

antiken Künstlertum, dem Vorbild der Renaissance, gleichgestellt wird. Serlio nennt ihn 1537 „divino“, Biondo spricht 1549 von seiner „pittura divina“. Sachlicher verhält sich Michelangelo, über den 1553 Condivi berichtet: „...Ich habe ihn sagen hören, Raffael hätte diese Kunst nicht von Natur aus, sondern aufgrund langer Bemühung“, worin sicher ein befriedigenderes Lob zu erkennen ist, als in den übertreibenden Vergöttlichungen.

Dieser allgemeinen und bis ins 19. Jahrhundert reichenden Einschätzung liegt eine wesentliche Struktur von Raffaels Kunst zugrunde: sie bildet den Kulminationspunkt der italienischen Hochrenaissance und erreicht in ihm den höchsten Grad des Zeitideals, nämlich eine „absolute“ Harmonie der Proportion von Körper, Linie, Farbe, Komposition und anderer Bildelemente, verbunden mit einer Schlichtheit und scheinbaren Geradlinigkeit seines Menschenbildes. Der Blick der Sixtinischen Madonna und ihres Kindes ist so unverstellt direkt, daß er unmittelbar in den Betrachter eindringt und in ihm alle Fragen des Daseins weckt, was zur Folge hatte, daß man vor allem in der Romantik zu einer unübersehbaren Vielfalt von persönlichen

Reaktionen darauf und von Reflexionen darüber kam. Diese Geradlinigkeit Raffaels wurde als ein Gegensatz zu anderen Menschen und Künstlern begriffen, sie erhob ihn weit über die anderen. Gleichwertig wurde wiederum nur Michelangelo eingestuft, aber als ein Gegenpol, so im Dialog von Dolce 1557: Alle Freunde der Malerei erhoben Raffael über Michelangelo, aber die Anhänger der Bildhauerei neigten mehr zu letzterem: „...sie legten mehr Wert auf die Gestalt und auf die erschreckende Eindringlichkeit seiner Figuren, denn ihnen schien die gelöste und freundliche Gestaltungsweise Raffaels zu leicht und demzufolge zu wenig künstlerisch zu sein, dabei übersahen sie, daß die Einfachheit die Hauptstruktur für die Qualität jeder Kunst ist und dabei die viel schwerer zu erreichende und daß es eine Kunst ist, die Kunst zu verbergen...“. Michelangelo il terribile – der Erschreckende, ich übersetze moderner „der Eindringliche“ – Raffaello il leggiadro – der Gelöste, mit dem Wort drückt sich seit Petrarca alles Feingliedrige, Schwappende aus, „leicht“ in ganz positivem Sinne verstanden.

Diese hohe bis überzogene Einschätzung Raffaels unterlag in den

folgenden Zeiten verschiedenen Änderungen, die sich aus der jeweiligen grundsätzlichen Kunstauffassung der Epochen oder aus dem persönlichen Standpunkt des Künstlers oder des Kritikers ergaben. So gibt es negative Urteile aus der Feder von Tizianverehrern (Boschini) oder von Vertretern einer anderen Kolorismus-Auffassung (de Piles); das sind aber eher Abweichungen von der Regel. Raffaels Einfluß auf die Künstler nach ihm blieb – mit Variationen – immer lebendig, etwa auf Rembrandt, auf Rubens, der nach ihm „kopierte“, usw. Besonders orientierten sich nach ihm der Klassizismus und die Nazarener, d.h. die frühe Romantik, deren Idealen der Einfachheit und Geradlinigkeit von Form und Aussage („edle Einfalt“) seine Kunst besonders entgegenkam. Besonders um die Sixtinische Madonna verbreitete sich nach deren Eintreffen 1754 in Dresden, vor allem aber nach deren Wiederaufstellung in der Galerie ab 1763 ein wahrer Kult von verehrenden Äußerungen. Von der großen Zahl an Wiedergaben von Raffaels Werken in Form von Gemälden oder Graphiken abgesehen, war die Literatur hauptsächlichlicher Träger dieser „Raffael-Renaissance“ genannten Welle, die



erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder verebte, ja teilweise ins Gegenteil umschlug. Angeregt von einer Beobachtung Hermann Grimms macht M. Putzner in ihrem Buch über die Sixtina einige höchst interessante Ausführungen zur Raffael-Rezeption. In der Romantik vollzieht sich ein Umbruch von epochaler Bedeutung, nämlich vom bisher bildhaften zum bildlos-literarischen Ausdruck, der ein Phänomen der sichtbaren Welt – ein Gemälde etwa – seiner Anschaulichkeit entkleidet und im bildlos-begrifflichen Weiterdenken – das für die Deutschen besonders charakteristisch ist – literarisch weiterbehandelt und dabei verwandelt. So wurden oft Wertäußerungen über Raffaels Kunst oder über die Sixtina vor der Kenntnis der Originale ausgesprochen, meist nur auf der Anschauung einer graphischen Reproduktion basierend. So konnte es geschehen, daß in einer völligen Verkennung des Wesens der Kunst Raffael zum größten Künstler aller Zeiten und die Sixtinische Madonna zu seinem größten Kunstwerk deklariert wurden, daß also ein Befund sich selbständig machte und in einer überzogenen Maßlosigkeit zur apodiktischen Ernennung führte. Der ideale Vollender der Kunst einer Epoche, die zu einem grundlegenden neuen Denken aufbrach, trifft in der Romantik auf eine ebenso zum Neuen aufbrechende Epoche.

Die Wirkungsgeschichte der Kunst Raffaels ist, was die literarischen Äußerungen betrifft, einigermaßen greifbar, im Bereich der bildenden Künste aber bisher kaum zu fassen oder – wie im Falle des Marcantonio Raimondi – voller Probleme. Eine eingehendere Beschäftigung mit Kopien nach Werken Raffaels gab es bisher fast nicht, eine Ausnahme bildet die Dresdner Ausstellung „Raffael zu Ehren“ in diesem Jahr mit ihrem interessanten Katalog, eine Gesamterfassung steht aber noch aus. Das liegt teilweise an der auch heute noch üblichen Abwertung der Reproduktionsgraphik als unkünstlerische Vervielfältigungsmethode, obwohl dies in vollem Umfang nicht einmal für die mit photographischen Umsetzungsmethoden arbeitenden Heliogravuren und Lichtdrucke zutrifft. Bei entsprechender Begabung des Ausführenden kann eine gemalte Kopie dem Original in der künstlerischen Wirkung sehr nahe kommen. Eine graphische Reproduktion dagegen ist immer eine Neuformulierung mit einer vom Original gänzlich verschiedenen Sprache. Übersetzt werden das Format, die Ausdrucksmöglichkeiten der gemalten Farbe usw. in die Graphik als neues Medium, wobei aus Linien,

Punkten oder unregelmäßigen Strukturen, die im Bereich der Schwarzweißtöne liegen, Effekte geschaffen werden, die parallel zum Original wirken, praktisch nie sich mit ihm decken. So ist jede Reproduktionsgraphik eine neue Interpretation des vorgegebenen Stoffes, wie in der Musik fließen dabei Elemente der Auffassung einer Epoche oder einer Person mit hinein. Mit der Reproduktionsgraphik bietet sich uns also eine Chance, bildliche Aussagen unmittelbarer Art über die Auffassungen Raffaels in verschiedenen Epochen geradezu in dokumentarischer Form zu erhalten.

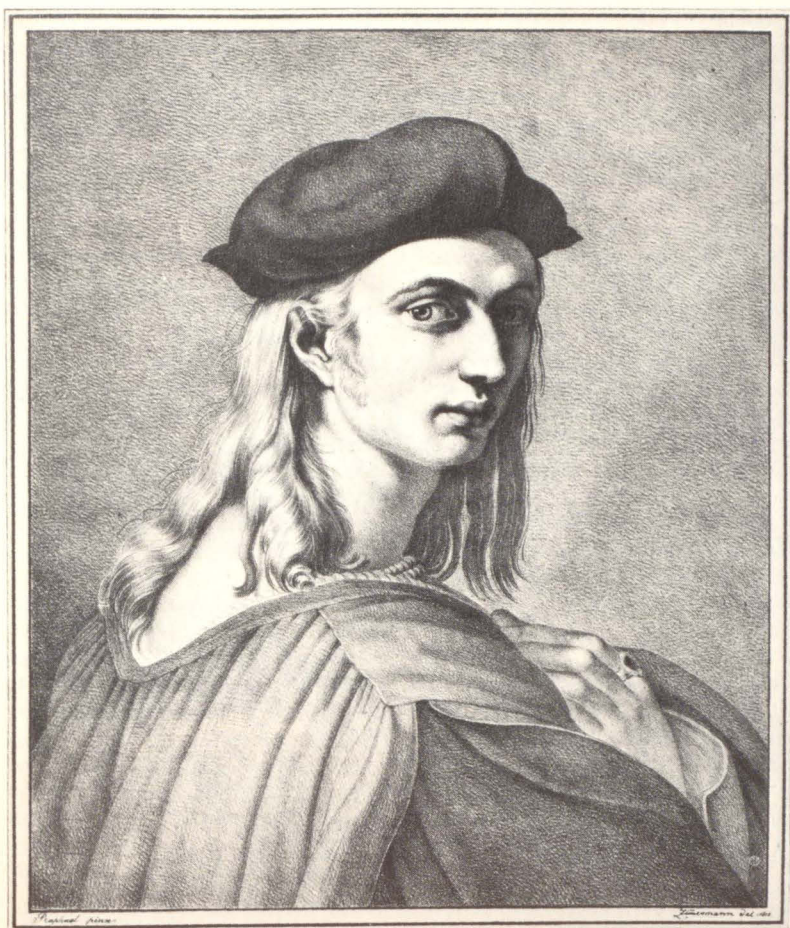
Fatal ist nur, daß infolge der bisherigen Mißachtung durch die Wissenschaft noch wesentliche Informationslücken bestehen, wobei sogar so grundsätzliche Fragen, wie Datierungen einzelner Blätter, noch geklärt werden müßten. Für diese Ausstellung wurde deshalb eine Form gewählt, die zunächst von der üblichen Gliederung des Werkes Raffaels ausgeht: in kleinformatische Bilder mit dem andachtsbildartigen, privaten Charakter der Madonnen, dann die großen, repräsentativen Altarbilder, dann die Portraits und schließlich die großen Zyklen. Da-

durch werden die Reproduktionsstecher als Personen zunächst in den Hintergrund gedrängt, wir gewinnen durch diese Distanzierung eine Position allgemeiner Betrachtung: verschiedene Reproduktionen nach den einzelnen Werken Raffaels nebeneinander sollen einen Vergleich ermöglichen und aus stilistischen Übereinstimmungen auf epochale Gleichgestimmtheit der Interpretationen schließen lassen. So sind etwa im 17. und frühen 18. Jahrhundert die Umdeutung von Körperformen ins Plastische, die Betonung von Lichteffekten oder die Aussagekraft der Bewegung kennzeichnend. Die präzisen Kupferstiche oder gar die Stahlstiche bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kommen im allgemeinen der Klarheit Raffaels entgegen und vermitteln oft adäquat wichtige Strukturelemente seiner Kunst, wie Kompositionen, Gesichtsausdruck, Präzision der Details und – übersetzt in Grauwerte – die Nuancen seiner Farben und seiner plastischen Modellierungen. Dieses Arbeiten mit Grauwerten, die sich aus feinen Linien zusammenfügen, ist eng verwandt mit der Sehweise des Photographen und läßt uns erkennen, wie



Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes (Kopf der Maria), (Sacra famiglia Canigiani) Ferdinand Piloty d. Ä. (1786 Hamburg – München 1844), 1810–1816 Kreidelithographie





Portrait des Bindo Altoviti  
Clemens von Zimmermann (1788 Düsseldorf – München 1869), 1818, Kreidelithographie

nahe die graphischen Techniken sich im 19. Jahrhundert gekommen waren und wie sehr sie auf ein „Kunstwollen“ hinsteuerten, bei allem Wettstreit, in dem sie lagen. Mit ihrem dichten Grauwertnetz gesellt sich dem auch die Kreidelithographie bei, mit einigen Nuancen zum malerisch Weicheren.

Die Funktionen und Wirkungen der Reproduktionsgraphik sind noch nicht untersucht worden, ebenso wenig wie die in den Nachrichtenblättern des Kunstmarktes, „Kunstchronik“ usw., verstreuten Informationen über die Entstehung einzelner Blätter systematisch ausgewertet worden sind. Aber gerade am Beispiel Raffael wurden durch die Zusammenstellungen literarischer Äußerungen über die Sixtinische Madonna oder über Raffael im allgemeinen doch einige Kenntnisse über die Wirkung der Graphiken vermittelt. Zunächst bewirkt die Reproduktion eine Kenntnis des Werkes und seiner Details, sie ist ein Informationsträger und somit auch ein Bildungsgut. Lag die Kenntnis des Originals vor der Erwerbung der Reproduktion, dann ist diese ein Erinnerungsstück, im umgekehrten Falle aber bewirkt sie eine Vorkennntnis des Originals und beeinflusst die Vorstellung davon vor dem vollzogenen Augenschein. Die

Kopie tritt im Bewußtsein des Rezipienten also an die Stelle des Originals und schafft eine Art Voreingenommenheit im Sinne der Interpretation durch den Graphiker. Das führt dann, wie wir aus verschiedenen Äußerungen wissen, vor dem Original zunächst zu einer oft fast schockartigen Reaktion, auf die eine Umstellung auf die Strukturen der künstlerischen Aussage des Originals erfolgt – oder manchmal auch nicht.

Im Zusammenhang mit der Funktion als Bildungsgut steht die weite Verbreitung von Reproduktionsgraphik in Büchern, Almanachen, Mappen und Galeriewerken, sie nimmt hier auch einen illustrativen Charakter an oder begibt sich in das Ensemble eines Museumsersatzes. Oft führt die hierfür nötige starke Verkleinerung zu einer erheblichen Verringerung des Informationsgehaltes, indem Details oder wichtige künstlerische Elemente verlorengehen. In den großformatigen Galeriewerken, vor allem bei den Oeuvres Lithographiques, die von 1810 bis 1816 von Mannlich, Strixner und Piloty herausgegeben wurden und aus denen wir eine Reihe von Blättern mit Kopfdetails zeigen, tritt zu der Bildungsfunktion der Herausgabe eines Sammlungsbestandes oder eines Werkzusam-

menhanges wie im Falle Raffael noch die Absicht, der Reproduktion einen pädagogischen Auftrag mitzugeben, als Lehrmaterial für den jungen Künstler an der Akademie. Gerade die physiognomische Eindringlichkeit der im großen Detail wiedergegebenen Köpfe war geeignet, dem Künstler wesentliche Gestaltungskräfte Raffaels zu vermitteln, wozu auch noch ein zeitgenössisches allgemeines Interesse am Physiognomischen im Gefolge von Lavaters Ausdruckslehre des Gesichtes traf.

Und schließlich, wir erwähnten es schon: für den Zeitgenossen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein besaß die Reproduktionsgraphik einen Eigenwert als Graphik, sie war als solche hochgeschätzt und Gegenstand des Sammelns. Oft wurde das Entstehen einer Druckplatte von Berichten begleitet, denen dann nach dem Erscheinen Besprechungen und Kritiken folgten. Graphikvereine gaben Blätter in Auftrag und verbreiteten sie als Jahresgaben, so daß der Gesichtspunkt der kommerziellen und der ideellen Entstehungsbedingungen dieser Kunstgattung ein hochinteressanter Forschungsgegenstand sein könnte. Dieses intensive zeitgenössische Interesse an der Reproduktionsgraphik belegt ihre Rechtfertigung als eine schätzenswerte Gattung der graphischen Künste in neuester Zeit.

Axel Janeck

Weiterführende Literatur mit Bezug auf die Wirkungsgeschichte Raffaels:

1. Oskar Fischel, Raphael. Berlin 1962.
2. Marielene Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung. Tübingen 1955.
3. Raffael zu Ehren. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Kupferstichkabinett, Gemäldegalerie. Alte Meister. Ausstellung im Albertinum vom 17. 5. bis 7. 9. 1983.