

August 1992 · Nummer 137

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Tobias Springer und Sigrid Randa

Ein Hinterglasbild aus Seehausen

In dem umfangreichen Nachlaß der Münchner Grafikerin Franziska Bilek, der im Dezember 1991 in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums übergang, befinden sich auch fünf Hinterglasbilder, die bis dahin die Wände der mit Sammlungsgut und Andenken reichlich ausgestatteten Wohnung der Erblasserin schmückten.

Die abgebildete Hinterglasmalerei zeigt den Hl. Josef mit dem Jesuskind. Er trägt eine preußisch-blaue Tunika mit weißem Kragen und weißem Ärmelinnenfutter und darüber einen in Ocker- und Braunfarben abgestuften Mantel mit grün-

nem Innenfutter, der wie die Tunika mit goldenen Gewandkonturen umrissen und großflächig über die gesamte Bildbreite drapiert ist. Das Jesuskind auf dem Arm des Heiligen trägt ein ärmelloses zinnoberrotes Kleidchen, das an Halsausschnitt und Saum bortenartige Goldverzierungen aufweist.

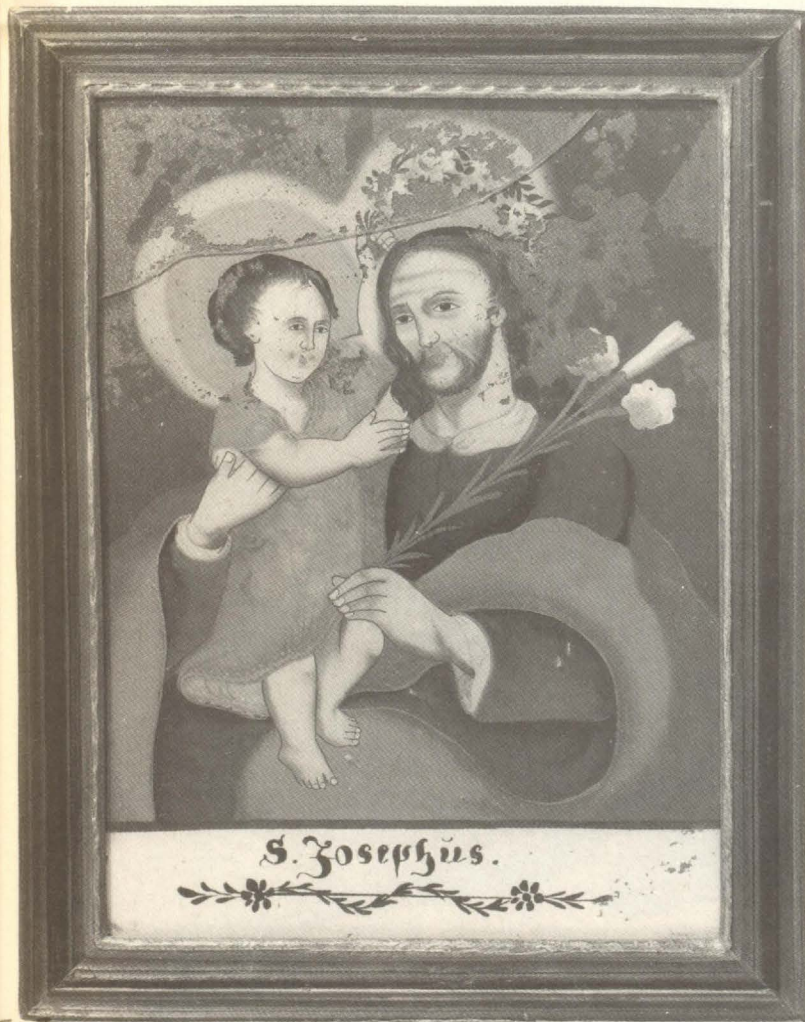
Die von Wassilj Kandinsky und Franz Marc in ihrem Almanach »Der blaue Reiter« 1912 zum erstenmal veröffentlichten und von ihnen als expressionistisch interpretierten Hinterglasbilder erfreuten sich in der Folgezeit in den Künstlerkreisen einer hohen Wert-

schätzung. Gleichzeitig begannen die Versuche einer stilistischen Einordnung.

Erst 1933 gelang dem Münchner Historiker Heinrich Buchner in seiner Dissertation eine richtungsweisende und grundlegende Analyse zur Hinterglasmalerei, in der nicht Qualität und Ästhetik, sondern die sozialgeschichtlichen Hintergründe im Mittelpunkt stehen. Dabei unterscheidet Buchner die »hüttenverwandte hausgewerbliche« Hinterglasmalerei von einer in Augsburg angewandten Technik, die, wie er feststellt, von einer bürgerlichen Malerei des Rokoko ausgehend schon bald kunstgewerbliche Formen annahm.

Im Anschluß an Wolfgang Brückner unterteilen wir heute die Hinterglasmalerei in eine malerhandwerkliche und eine hüttengewerbliche Produktion. Hüttengewerbliche Bilder wurden demnach im Umkreis traditioneller Glashütten – vornehmlich im Bayerischen Wald und im Böhmerwald – von Glasfacharbeitern produziert, die mit dem Bemalen von Glas ihren Lebensunterhalt bestritten, während es sich bei Hinterglasbildern aus malerhandwerklicher Produktion um Arbeiten von meist ausgebildeten Malern handelt, deren Etablierung als eigener Kunstzweig zunächst in Augsburg und dann im bayerischen Oberland stattfand.

Für die Zuweisung eines Hinterglasbildes zu einer dieser Produktionsarten, die zugleich auch die lokale Zuordnung beinhaltet, liefert in der Regel das Inkarnat die sichersten Indizien. Im Falle des besprochenen Bildes weisen Pinselführung und Technik des Schattierens – besonders auffällig im Bereich der Augen und der Wangenpartien – auf eine malerhandwerkliche Arbeit hin. Weitergehende vergleichende Untersuchungen, wie die der Binnenstruktur der leuchtend bunten Gewänder, der Bildkomposition, der weißen Sokkelleiste mit der Beschriftung »S. Josephus« und besonders des Motivs des auf dem Schoß seines Ziehvaters stehenden und diesen,



Hinterglasbild der Werkstatt Alois Gege, Seehausen. Um 1840.

um ihn zu ehren und zu erhöhen mit einem Kreuz aus rosafarbenen Bauernrosen krönenden kleinen Christus, sprechen für Seehausen am Staffelsee als Entstehungsort des Hinterglasbildes. Gleiche Darstellungen, lediglich in unterschiedlicher Farbgestaltung, eingepaßt in eine Kartusche oder die gesamte Bildfläche einnehmend, konnten bereits mehrfach den Augsburger Zweigstellen am Staffelsee zugeordnet werden. In Seehausen arbeitete die Werkstatt

Gege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohl nach dem Reiß mit der Darstellung des Hl. Josefs und dem Kinde, der nach Vorliebe oder Nachfrage variiert werden konnte. Hierbei blieben jedoch die werkstatt-typischen Charakteristika, die dunklen Mandelaugen etwa, die Schattierungen, die Form des Mundes oder auch die Leibstriche unverändert. Dadurch kann das Bild, was in der Hinterglasbildforschung noch selten gelingt, eindeutig einer bestimmten

Werkstatt, nämlich derjenigen des Alois Gege (1795–1864) zugeschrieben werden.

Die Tatsache, daß dieses und andere Hinterglasbilder die Wohnung einer Münchner Grafikerin schmückten unterstreicht einmal mehr die große Beliebtheit, deren sich diese Massenprodukte, die kaum den allgemeinen Anforderungen der Kunstkritik entsprechen, noch heute in Künstlerkreisen erfreuen.

Renate Gold

Ein schlesischer Stollenschrank aus dem 18. Jahrhundert

Noch weiß man viel zu wenig über die ländliche Möbelkultur Schlesiens, wiewohl die etwas kargen Dokumentationsbestrebungen und Forschungsansätze der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts später – wenn auch wiederum nur sporadisch – von der polnischen Volkskunde aufgenommen und fortgeführt worden sind. Immerhin aber fällt bei der Durchsicht der Literatur auf, daß unter den Schränken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine ältere Konstruktionsart recht häufig auftritt: Diese Kastenmöbel sind dann nicht mit den allgemein üblichen kugelgestaltigen, als Würfel oder Pyramidenstumpf gebildeten Füßen versehen, sondern ruhen auf den über die Bodenplatte nach unten hinausreichenden Wandteilen, den Seitenwänden und den die Türe seitlich rahmenden Brettern. Bekanntlich ist diese Bauweise lange verbreitet bei einer in Mittel- und Süddeutschland gebräuchlichen Truhentart, die in schematisierender Ordnung der Möbelbestände deshalb gerne Seitwandstollentruhen genannt wird, angewandt worden.

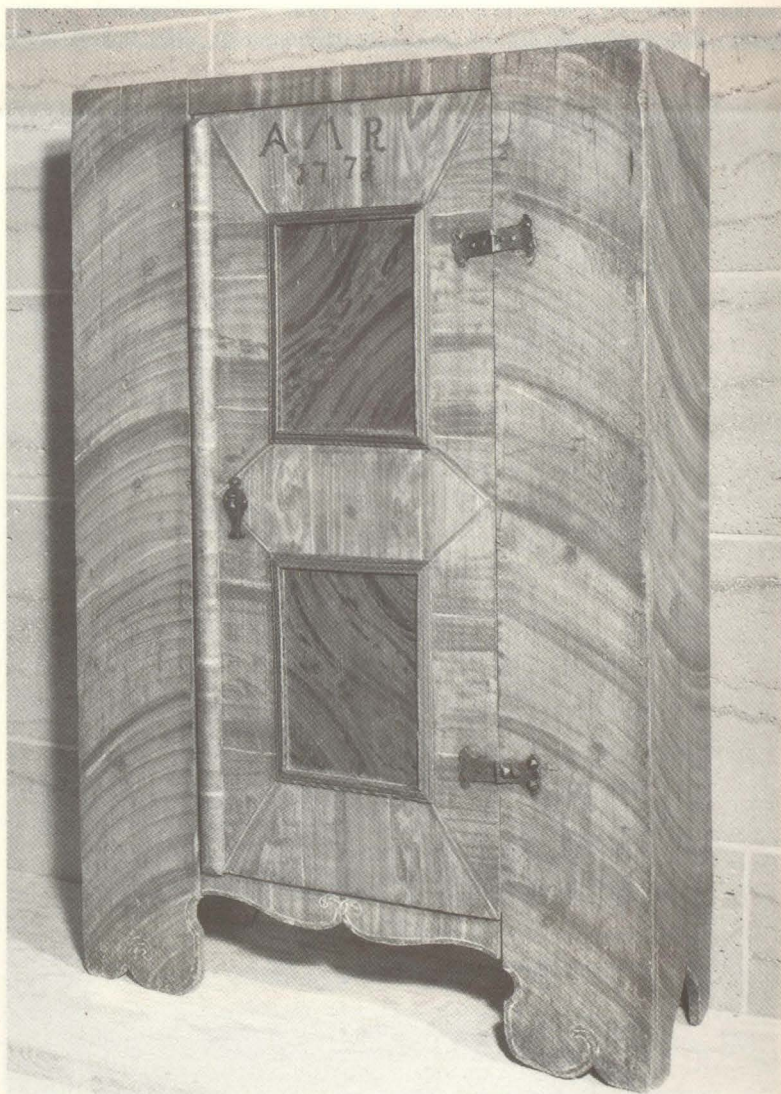
Wie bei diesen Truhen sind solche Stollenkonstruktionen auch bei den Schränken seit dem späten Mittelalter üblich gewesen. Ihre Überlieferung reicht in manchen Gegenden bis in die Endphase der regional geprägten ländlichen Wohnungsausstattung, in der Oberpfalz beispielsweise bis nach 1850.

Rund ein Jahrhundert früher entstand der eintürige Schrank aus Schlesien (Abb., Inv. Nr. BA 3517), den das Germanische Nationalmuseum seit kurzem als Leihgabe der Erben aus dem Besitz von Prof. Dr. Walter Schottky (1886–1976) in seinen Schausammlungen zeigen kann. Auf die Türe ist neben dem Monogramm des einstigen Eigentümers die Jahreszahl

1771 aufgeschrieben; Nachrichten über die nähere Herkunft haben sich wie bei so manchen der weit gewanderten Möbel, die aus Privatbesitz in die Museen gelangten, nicht erhalten. Vielleicht aber darf vermutet werden, daß auch dieser Schrank zu den Einrichtungsgegenständen gehört, die einst aus

den vielbesuchten Fremdenverkehrsgebieten des Riesengebirges, direkt oder über den Antiquitätenhandel, in die städtischen Haushalte kamen.

Bedingt durch die Anlage des Kastens sind die Fichtenbretter unterhalb des Bodens ausgeschnitten, um ihm dadurch Stand-



Kleiderschrank aus Schlesien, vielleicht aus dem Riesengebirge, dat. 1771

festigkeit zu geben. Die Umriss der Ausschnitte sind ornamental gestaltet, wobei Nachfahren der spätgotischen Baukunst geläufigen Eselsrückens, wie sie hier bei den Seitenwänden auftreten, auch in Schlesien zu den häufiger angewendeten Konturformen gehören.

Der Schrank ist über einem in Ocker gehaltenem Grund mit Streifen in unterschiedlichen Brauntönen bemalt, wobei die Pinselstriche der wandfesten Teile der Frontseite zur Außenkante hin in leichtem Bogen nach unten geführt sind. Einen gleichen Duktus zeigt die farbige Behandlung der Seitenwände. Wie dies auch von anderen schlesischen Möbeln her bekannt ist, trennen außerhalb der beiden von Profilleisten umschlossenen Rechteckfelder der Tür aufgetragene Horizontal- und Diagonallinien einzelne Segmente ab, die dann in der Art der übrigen Teile des Möbels gestrichen wurden. Allerdings erscheinen bei diesen Rahmenteilern der Tür die Be-

ziehungen zur Furniermalerei, wie sie in der Entstehungszeit des Schrankes vielfach geübt wurde, deutlicher ausgeprägt. Besonders im 18. Jahrhundert mit dem steigenden Import fremder, seltener Hölzer und deren zunehmenden Gebrauch zur Ausstattung der Möbeloberflächen, erlangten Imitationen der aufwendig zu verarbeitenden, teuren Materialien aus fernen Ländern mittels farbiger Fassungen eine große Bedeutung. Einzelrezepte oder Anleitungsbücher boten bei der Ausführung solcher Dekorationen Hilfen und dabei wird gelegentlich auch das Bestreben formuliert, mittels der Surrogate einfacheren Leuten eine Teilhabe an den hochschichtlichen Wohnmustern zu bieten. In den Umkreis dieser mannigfach gebräuchlichen Imitate durch Malerei gehörte über eine lange Zeitdauer hinweg immer wieder auch die zu vielen Abwandlungen fähige Marmorierung, wie diese in grünen Farbtönen in den Feldern der Türe des schlesischen Schrankes aufgetragen ist,

als ein Mittel der Veredelung schlichter Werkstoffe. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit der Handwerker in aller Regel darauf, das Vorbild möglichst exakt wiederzugeben. Ganz unverkennbar konnte solche Nachahmung des Natürlichen, der Schöpfung Gottes, in früheren Jahrhunderten weitreichende philosophische Fragen einschließen; unser einfacher Schrank indessen weist eher auf das Bedürfnis des Herstellers wie des Benützers, durch die Art der Oberflächenbehandlung zeichenhaft Anpassungen an die Ausstattungsnormen der Zeit zu bekunden. Insofern kann die bemerkenswerte Leihgabe des schlesischen Schrankes uns daran erinnern, daß im Bereich der Möbelmalerei nicht nur die bildlichen Darstellungen, die Wiedergabe von Figuren und Pflanzenornamenten Beachtung verdienen, sondern auch die oft vernachlässigte ungegenständliche Dekoration.

Bernward Deneke

Jakob Philipp Hackert

»Caprone e Caprona d'Angora«

»Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis«

Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737–1807 Florenz), galt im ausklingenden 18. Jahrhundert als der beste Landschaftsmaler seiner Zeit. Die vornehme und gebildete Welt überhäufte ihn mit Aufträgen, und zudem trug sein geschäftsgewandtes Verhalten, die Vervielfältigung seiner Motive durch Druckgraphik, zur ständigen Erweiterung seines Bekanntheitsgrades bei. Mit zahlreichen berühmten Zeitgenossen hatte er Kontakt, etwa mit Angelika Kauffmann oder mit Johann Wolfgang Goethe, der seit seiner ersten italienischen Reise (1786–1788) in freundschaftlicher Beziehung zu ihm stand und schließlich seine Biographie verfaßte.

Hackert war ein wichtiger Neuerer in seinem Fach. Im Gegensatz zur barocken Staffagekomposition entwickelte er mit seiner dokumentarischen Landschaftsauffassung zukunftsweisende Perspektiven. Großen Einfluß hatte während seiner Berliner Studienzeit der Aufklärungsphilosoph Johann Georg Sulzer (1720–1779) auf ihn ausgeübt, dessen Betrachtungen zur Ästhetik grundlegende Gedanken des deutschen Klassizismus beinhalten. Bereits die frühen Land-

schaftsansichten Hackerts erfüllten die ästhetische Forderung der Aufklärung nach „Naturwahrheit“, und diese Betrachtungsweise empfand man als bahnbrechende Neuerung.

Wichtig für seine geistig-künstlerische Entwicklung wurde sein Aufenthalt in Paris. Hier lernte er in den intellektuellen Salons die Gedanken französischer Aufklärer wie Diderot, d'Alembert, Voltaire und Rousseau kennen. Rousseaus »Zurück zur Natur«, die Forderung nach »Einfachheit« und »Echtheit« gegenüber dem künstlich erstarrten höfischer Kulturformen mußte ihn in seinem Weg als Landschaftsmaler bestärken.

Hackerts Ruhm wuchs, nachdem er sich 1768 nach Aufhalten in Pommern (1762 f.), Schweden (1764) und Frankreich (1765–1768) in Italien niedergelassen hatte. Seine hochstehenden Auftraggeber steigerten seine Reputation und sicherten ihm dadurch immer neue Aufträge. So war er beispielsweise für den englischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, für Kaiserin Katharina II. von Rußland sowie den späteren Kaiser Paul I. in Süditalien tätig. Er arbeitete für den Prinzen Aldobran-

dini in Frascati und den Prinzen Borghese in Rom. Schließlich waren seine gemalten und gestochenen Landschaftsbilder begehrte Andenken der vornehmen und reichen »Bildungsreisenden«, die sich damals Italien eroberten. In Italien lebte Hackert zunächst in Rom (bis 1786) und dann in Neapel (bis 1799), wohin ihn König Ferdinand IV. zum Hofmaler berufen hatte. Als Hofmaler war ihm Wohnung und Atelier im Schloß von Caserta eingeräumt, wo ihn Goethe besuchte, der sich von ihm in der klaren bildnerischen Übersetzung der Naturformen unterrichten ließ.

Durch sein Wirken trug Hackert viel zur Verbreitung des Interesses an der Landschaftskunst bei. »Bis dahin hatte im 18. Jahrhundert die Landschaftsmalerei unter den nordischen Künstlern, die nach Italien kamen, keinerlei Rolle gespielt; Mengs und Winckelmann waren gegen die Landschaft und ihre Darstellung völlig gleichgültig gewesen; Reisebeschreiber wie Volkmann verbreiteten sich zwar ausführlich über Denkmäler und Kunstsammlungen, waren aber blind für das viele Schöne, das die italienische Natur bot.« (Friedrich

Museen und Ausstellungsinstitute in Nürnberg

Institutionen

Öffnungszeiten

Germanisches Nationalmuseum Kornmarkt/Kartäusergasse Tel.: 13 31 0	Schausammlungen zur Kunst und Kultur des deutschsprachigen Raumes von 30.000 v. Chr. bis zur Gegenwart Studiensammlungen	Sammlungen: Di–So 10–17 Uhr Do 10–21 Uhr Bibliothek: Di 9–17 Uhr, Mi und Do 9–20 Uhr, Fr 9–16 Uhr Graphische Sammlung, Archiv und Münzsammlung: Di–Fr 9–16 Uhr Mo geschlossen
Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum Tel.: 201 72 76	Kunsthandwerk	
Schloß Neunhof Neunhofer Schloßplatz 2 8500 Nürnberg 90 Betreuung durch das Germanische Nationalmuseum Tel.: 13 31 0	Historischer Sommersitz des Nürnberger Patriziats mit Dokumenten der Wohn- und Jagdkultur des 16.–18. Jahrhunderts. Park im Stil des 18. Jahrhunderts rekonstruiert. Besuchen Sie auch das Heimatmuseum Neunhof	Sa, So 10–17 Uhr Park täglich 10–19 Uhr
Albrecht Dürer-Haus Albrecht-Dürer-Straße 39 Tel.: 231 22 71 Gut erhaltenes spätmittelalterliches Bürgerhaus. Von Albrecht Dürer fast zwanzig Jahre bewohnt.	Holzschnitte von Dürer. Werke zur Wirkungs- und Verehrungsgeschichte des Künstlers vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart	Täglich 10–17 Uhr, Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen
Stadtmuseum Fembohaus Burgstraße 15 Tel.: 231 22 71	Alt Nürnberger Entwicklungsgeschichte und Wohnkultur	Täglich 10–17 Uhr, Mi 10–21 Uhr Mo geschlossen
Tucher-Schlößchen Hirschelgasse 9 Tel.: 231 22 71	Repräsentativer Sommersitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Tucher	Besichtigung nur im Rahmen von Führungen: Mo–Do 14, 15 und 16 Uhr / Fr 9, 10 und 11 Uhr / So 10 und 11 Uhr / Sa geschlossen
Kunsthalle Lorenzer Straße 32 Tel.: 231 28 53	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Montag geschlossen
Kunsthalle in der Norishalle Marientorgraben 8 Tel.: 201 75 09	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–So 10–17 Uhr Mi bis 21 Uhr Mo geschlossen,
Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg Patrizierhaus, Karlstraße 13–15 Tel.: 231 31 64, Verwaltung 231 32 60	Spielzeug vom Mittelalter bis zur Gegenwart aus Europa und Übersee	Di bis So 10–17 Uhr, Mi 10–21 Uhr, Mo geschlossen
Verkehrsmuseum Lessingstraße 6 Tel.: 219 24 28	Geschichte der Eisenbahn und Post	Mo–So 9.30–17 Uhr
Schulmuseum der Universität Erlangen-Nürnberg Paniersplatz 37/III Tel.: 20 83 87	Schulgeschichtliche Dokumente aller Schularten	Mo, Di, Fr 9–13 Uhr Mi, Do 9–17 Uhr So 14–17 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Staatsarchiv Archivstraße 17 Tel.: 35 74 37 oder 35 75 01	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo 8.15–16.00 Uhr, Di, Do 8–16 Uhr Mi 8–20 Uhr, Fr 8–13.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Stadtarchiv Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 70	Quellen zur Stadtgeschichte vornehmlich 19. Jh., Stadtchronik	Mo–Do 8.30–15.30 Uhr Fr 8.30–12.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Stadtbibliothek Zentralbibliothek Gewerbemuseumsplatz 4 Tel.: 231 26 72	Neuere und neueste Bestände für Ausbildung, Studium, Beruf und Freizeit; Zeitungscafé	Mo 11–19 Uhr Di, Do, Fr 11–18 Uhr Sa 9–12 Uhr
Stadtbibliothek Egidienplatz 23 Tel.: 231 27 79	Ältere Bestände; Sammlungen: Handschriften und alte Drucke, Orts- und Landeskunde Lesesaal	Mo, Mi und Fr 10–12.30 und 13.30–16.00 Uhr Di und Do 10–12.30 und 13.30–18.00 Uhr Sa 9–12 Uhr (ausgenommen Feiertage) (Sammlungen u. Lesesaal abweichende Ö.Z.)
Institut für moderne Kunst 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 (ausgenommen Feiertage) Sa, So geschlossen Mo–Mi 8.30–16.00 Uhr Do 8.30–19.00 Uhr Fr 8.30–15.30 Uhr (ausgenommen Feiertage)
Naturhistorisches Museum der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg e.V. Gewerbemuseumsplatz 4 Tel.: 22 79 70	Einheimische Vor- und Frühgeschichte, Geologie, Paläontologie, präkolumbische Archäologie, Völkerkunde, Höhlen- und Karstkunde	Mo, Di, Do, Fr 10–13 Uhr und 14–16 Uhr So 14–16 Uhr Mi, Sa und an Feiertagen geschlossen
Albrecht-Dürer-Gesellschaft Füll 12 · Tel.: 24 15 62 Ältester Kunstverein Deutschlands	Ausstellungen, Publikationen, Jahrgabenverkauf an Mitglieder	Di–Fr 14–18 Uhr Sa, So und Feiertage 11–14 Uhr Mo geschlossen
Kunsthaus Karl-Grillenberger Straße 40 Tel.: 20 31 10	Ausstellungen zeitgenössischer Kunst	Di–Fr 11–18 Uhr, Sa, So 11–18 Uhr Montag geschlossen Schloß Almoshof: Mo–Fr 10–12 Uhr, 13.30–16.30 Uhr, So 11–15 Uhr, Sa geschlossen
Museum Industriekultur ehemaliges Tafelgelände Äußere Sulzbacher Straße 62 Tel.: 231 36 48 und 231 46 72	Stadtgeschichte im Industriezeitalter	Di–So 10–17 Uhr Mi 10–20 Uhr Mo geschlossen

Ausstellungen

Ausstellungen zum 140jährigen Jubiläum

Meister der Zeichnung. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (6. 6. – 27. 9. 1992)

Die Gründer von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts (4. 6. – 4. 10. 1992)

Feininger in Paris
Lyonel Feininger. Die Pariser Zeichnungen 1892–1911 (6. 6. – 30. 8. 1992)

Im Namen Dürers

Druckgraphische Jahresblätter des Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg 1833–1874 (15. 8. 92 – 10. 1. 93)

Studioausstellung 1. OG:

Theo Reichart
(Juni bis August 1992)

Franz Erhard Walther, WERKrede

(4. 6. – 23. 8. 1992)

Renta-Preis 1992

(9. 7. – 16. 8. 1992)

Bing/Nürnberg 1879–1932, größte Spielzeug-firma der Welt

(6. 6. – 1. 11. 1992)

Eisenbahnabteilung: Inter City Expresß – Start ins Hochgeschwindigkeitszeitalter in Deutschland (29. 4. 1992 – 30. 12. 1992)

Die Welt im Kartenbild nach Kolumbus. Landkarten (16.-18. Jahrhundert)

aus der Stadtbibliothek Nürnberg
(Mitte Juni – 26. 8. 1992)

Wolfgang Henne/Steffen Vollmer: Zeichnungen

(24. 7. – 18. 9. 1992)

Die Arabeske-Zauberei des Alltags

(16. 4. 1992 – 16. 10. 1992)

Führungen

**Öffentliche Führungen:
Führungen für Einzelbesucher in der Ausstellung
„Meister der Zeichnung“**

Sa, So, 11 und 14.30 Uhr, Do 19 Uhr

Sonntags- und Abendführungen:

2. 8. 1992, 11 Uhr/30. 8. 1992, 11 Uhr · *Irmgard Kloss:*
„Zur ursprünglichen 'Sammlung von Aufseß' vor 140 Jahren“

6. 8. 1992, 19 Uhr · *Dr. Bernd Mayer:*
„Meister der Zeichnung. Vom Silberstift zum Bleistift. Die Entwicklung der zeichnerischen Techniken“

9. 8. 1992, 11 Uhr/13. 8. 1992, 19 Uhr ·

Prof. Dr. Rainer Kahsnitz:
„Die Gründer von Laach und Sayn“

16. 8. 1992, 11 Uhr/20. 8. 1992, 19 Uhr · *Dr. Claus Pese:* „Kunst des 20. Jahrhunderts“

23. 8. 1992, 11 Uhr/27. 8. 1992, 19 Uhr · *Claudia Siegel-Weiß M.A.:*

„Die Frühzeit des Porzellans in Deutschland“

30. 8. 1992, 11 Uhr · *Gisela Parchmann:*
„Lyonel Feininger.
Die Pariser Zeichnungen 1892–1911“

Führungen für Kinder und ihre Eltern
im August keine Führungen

Führungen zum Kennenlernen des Museums
Di – Sa 10.30 u. 15.00 Uhr

Guided Tours in English

General Tour
2 August 1992, 2 p.m. *Ingeborg Linz*

Special Talk

16 August 1992, 2 p.m. · *Jack Drapela:*
"A Visit to an old Farmhouse"

**Kunstpädagogisches Zentrum
im Germanischen Nationalmuseum**

KpZ I Abt. Schulen, Jugendliche:

Unterricht für Schulklassen, Jugendgruppen,
Seminare (Lehrerbildung u. -fortbildung)

Anmeldung Tel. 0911 / 1331-241 vormittags

KpZ II Abt. Erwachsenenbildung, Kinder und Eltern:

Führungen für Erwachsene (mit speziellen Programmen für Studenten und Senioren) sowie Führungsgespräche für Kinder und ihre Eltern

Gruppenführungen deutsch, englisch, französisch, tschechisch durch das Germanische Nationalmuseum, die Kunsthalle und deren Sonderausstellungen nach Vereinbarung
Anmeldung Tel.: 0911 / 1331-238/107

Kunstgespräch:

19. 8. 1992, 18.00 Uhr

Vorträge im Naturhistorischen Museum

5. 8. 1992, 19.30 Uhr · *Hermann Fröhling:*
Farblichtbildervortrag: „Klassisches und byzantinisches Griechenland. Über den Peloponnes nach Athen“

12. 8. 1992, 19.30 Uhr · *Hermann Schmidt:*
Farblichtbildervortrag: „Faszination der Nähe“

19. 8. 1992, 19.30 Uhr · *Dr. Dr. Manfred Lindner:*
Farblichtbildervortrag: „Neue Entdeckungen in der Maya-Stadt Copan: Königsgrab und Tempel im Innern der Pyramide. Aktueller archäologischer Nachtrag zu einer Bildungsreise“

26. 8. 1992, 19.30 Uhr · *Erich Kachlik:*
Farblichtbildervortrag: „Spanische Nationalparks in den Pyrenäen (Teil 2)“

Industriekultur in Böhmen

Photographien aus den Jahren 1850 bis 1910 und historische Modelle (5. 6. 1992 – 2. 8. 1992)

FKH HENRION

Design, Photographie und angewandte Graphik (8. 7. – 16. 8. 1992)

Sonntag 11.00 Uhr



Noack). Für viele in Italien weilende Künstler und Kunstfreunde war Hackert ein großer Anreger. Um ihn sammelte sich ein Kreis, und bei Ausflügen aufs Land und in abendlichen Zirkeln begeisterte er für das sorgfältige Studium der Natur und die künstlerische Erfassung ihrer Schönheiten.

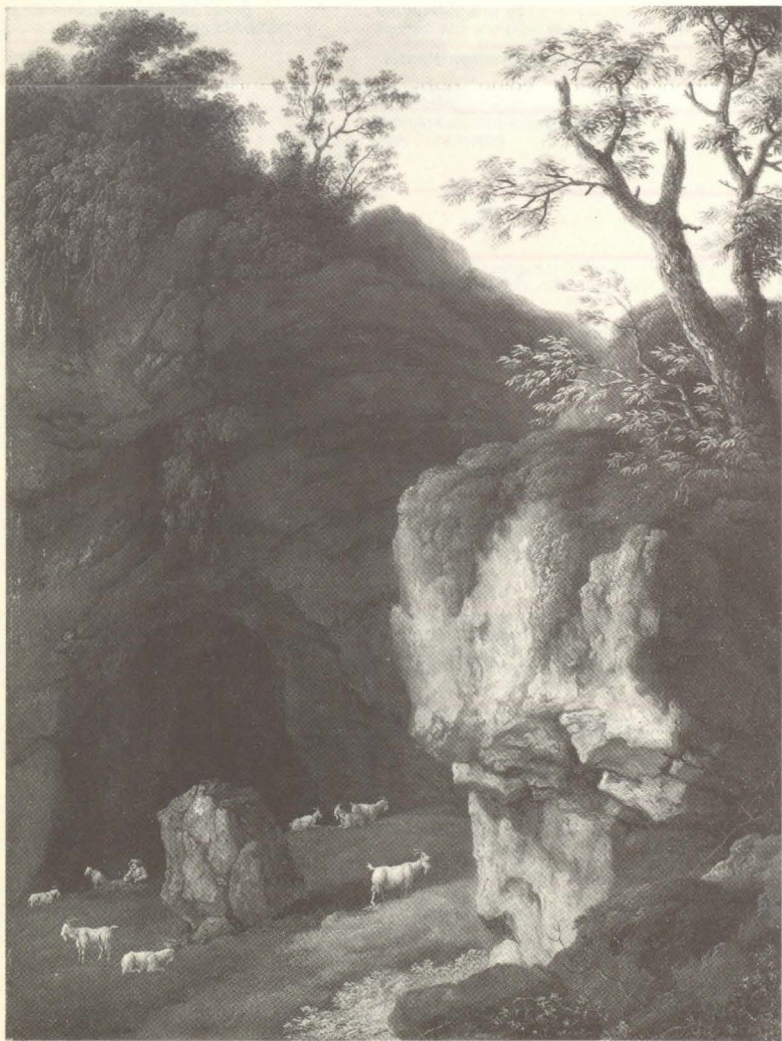
Hackerts italienische Landschaften mit ihren antiken Ruinen und Wasserfällen, ihrer üppigen Vegetation und bizarren Felspartien, seine Ausblicke auf das glitzernde Meer, auf weite, fruchtbare Landstriche, belebt von bunten ländlichen Szenen entsprachen in jener Zeit am Vorabend der Revolution der Sehnsucht nach einem »natürlich« harmonischen Leben. Es war die Zeit, in der man sich an den Höfen in Eremitagen flüchtete, in Abkehr von den Verpflichtungen der Repräsentation und des höfischen Zeremoniells. Hackerts Motive reflektieren das Lebensideal der Aufklärung und in ihrer streng naturgebundenen Ausführung die sich entwickelnde klassizistische Auffassung ihrer Zeit.

Entsprechend dem aufgeklärten



J. Ph. Hackert:
Angoraziege und -ziegenbock,
1796, Öl auf Holz, Gm 1957

Geist jener Epoche wurden Malerei und Zeichenkunst dem alles erfassenden Verstand zugeordnet und den Wissenschaften gleichgesetzt. Mit einer »wissenschaftlich differenzierenden« Betrachtungsweise setzte sich Hackert auch in seinen theoretischen Schriften auseinander. So fordert er in seiner Abhandlung »Über Landschaftsmalerei«, daß zum Beispiel Bäume so dargestellt sein sollen, »daß ein jeder Botanikus den Baum sogleich erkenne«, daß die mineralogische Beschaffenheit



J. Ph. Hackert: *Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis,* 1805, Öl auf Kupfer, Gm 1977

von Felsen und Steinen präzise unterschieden werde, Figuren und Tiere eindeutig zu charakterisieren seien. Um den Wasserfall von Tivoli zu malen, berichtete Goethe, arbeitete er zwei Monate hindurch jeden Nachmittag vor dem Motiv. Von einer intensiven bildnerischen Beschäftigung mit den einzelnen Motiven seiner meist sehr detailreichen Landschaftsansichten spricht auch die Ölstudie eines Angora-Ziegenpaares, die Hackert 1796 in Caserta schuf, und die das Germanische Nationalmuseum jetzt als Leihgabe erhalten hat. Er kontrastiert die Statur von Ziege und Ziegenbock, registriert die schraubig gedrehten Formen ihrer Hörner, die zottelige Weichheit ihres Felles. Das Ziegenpäarchen beobachtete Hackert vielleicht in dem ausgedehnten englischen Landschaftspark von Caserta, der sich ihm in seiner Neapler Zeit als Terrain für Naturstudien anbot.

Das Gemälde »Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis« – erworben vom Fördererkreis anlässlich des 140-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums und im Hinblick auf die Neueröffnung seiner Abteilung des 19. Jahrhunderts im nächsten Jahr – entstand wahrscheinlich in Hackerts letztem Wohnsitz in der Nähe von Florenz, wohin er sich nach dem Eindringen der Franzosen in Neapel 1799 zurückgezogen hatte. Neben der Malerei widmete er sich hier auch der Landwirtschaft. In seinen letzten Lebensjahren befaßte sich Hackert größtenteils mit der Bearbeitung älterer Entwürfe und Themen. So liegt dem neuerworbenen Gemälde ein Motiv des Gouachenzyklus »Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz« zugrunde, den Hackert 1780 geschaffen hatte, und der sich heute im Goethe-Museum in Düsseldorf befindet.

Dieser Zyklus war ursprünglich im Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, wie auch Hackerts »Jahreszeiten-Zyklus«, aus dem zwei Gemälde heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums sind, die Darstellungen von »Sommer« und »Winter«.

Die Grundmauern der Villa des antiken Dichters Horaz, der sich in seinen Versen mit Geselligkeit, Liebe und Freundschaft befaßt hatte – mit »natürlichen« menschlichen Bindungen, welche die Generation der Aufklärungszeit als Gedankenmodell beschäftigten – war in der Nähe von Tivoli ausgegraben worden. Sie wurden zu einem beliebten Ausflugsziel.

Gleich im ersten Jahr seines

Aufenthaltes in Rom unternahm Hackert zusammen mit seinem Bruder Johann Gottlieb und dem Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein im Oktober 1769 »eine Fußreise nach Licenza, der ehemaligen Villa des Horaz«, liest man in Goethes Hackert-Biographie. Reiffenstein, ein Freund Winkelmanns, hatte großen gesellschaftlichen Einfluß und galt in künstlerischen Dingen als Autorität. Er blieb lebenslang mit Hackert freundschaftlich verbunden, vermittelte ihm wichtige Beziehungen und künstlerische Aufträge, »und seine gelehrte Beratung dürfte ihm sehr wahrscheinlich auch für den Zyklus der Horaz-Villa zugute gekommen sein.« (Wolfgang Krönig) Den Gouachenzyklus benutzte Hackert als Vorlage für einen Kupferstichzyklus, den er nach seiner Übersiedlung nach Neapel mit seinem Bruder Georg Abraham als Buch im Quer-Folio-Format edierte. Den Bildern wurde eine Landkarte des Gebiets um die Horaz-Villa in den Sabiner Bergen vorangestellt, in der alle dargestellten Aussichtspunkte eingezeichnet sind. Der Betrachter konnte so Hackerts Wanderung von der Villa zu den verschiedenen Landschaftspunkten sachlich informiert nachvollziehen. Zu seiner emotionalen Einstimmung wurde jeder Ansicht ein Zitat in lateinischer Sprache aus den Schriften des Horaz beigelegt. Für die Ansicht der »Ziegenhöhle« wählte man eine Stelle aus den Oden: »Es suchen furchlos

schweifend im wilden Wald des duftigen Geißbocks Weibchen den Erdbeerstrauch, den Thymian.« (Hor. Od. XVII Lib. I)

Kunst sollte jetzt geistig und sittlich bilden. Den neuen Bildungsanspruch spricht Hackert in seiner Schrift »Über Landschaftsmalerei« in dem Kapitel »Sittliche Wirkung« an: »Viele Landschaften machen uns ein außerordentliches Vergnügen, wenn sie uns Gegenden vorstellen, wo große Taten geschehen sind (...). Wenn Reisende solche Gegenden gesehen haben, und finden sie nun mit Treue und angenehmer Wahrheit im Gemälde vorgestellt, so erweckt es in ihnen eine ganze Reihe historischer und anderer bedeutender Vorstellungen.« Interessant seien auch Gegenden, bemerkt Hackert weiter, »wo berühmte Männer gelebt und gewirkt haben, so Horazens Villa bei Tivoli...«. Durch die ästhetische Beschäftigung mit schönen und bedeutenden Landschaftsgewandlungen sollte im Betrachter die eigene »schöne Natur« geweckt und ausgebildet werden.

Im Gegensatz zu den weiträumigen und detailfreudigen Landschaftsausblicken, die für Hackert charakteristisch sind, besticht das 1805 entstandene Gemälde der »Ziegenhöhle« durch seine nahsichtige Betrachtungsweise. Es ist keine Kopie des Blattes aus dem Gouachenzyklus. Der Standpunkt ist ein anderer. Man kann davon ausgehen, daß Hackert bei diesem Bild auf vorhandenes Skiz-

zenmaterial der Ziegenhöhle zurückgriff. Während in der Gouache das Geschehen vor der Höhle, der Rastplatz der Hirten mit Feuerstelle und diversen Gerätschaften ausführlich geschildert, der Blick des Betrachters in die weitere Umgebung der Höhle, in ein von Felsen gesäumtes Tal geleitet wird, übersteigt Hackert in dem späteren Gemälde die Tradition klassizistischer Prospektmalerei. Die intime Nahsichtigkeit, mit der er jetzt das Motiv angeht, verweist auf eine Anschauungsform, wie sie für die nachrückende Generation deutscher Landschaftsmaler mit ihrer kontemplativen Betrachtung des einzelnen Naturausschnittes charakteristisch ist.

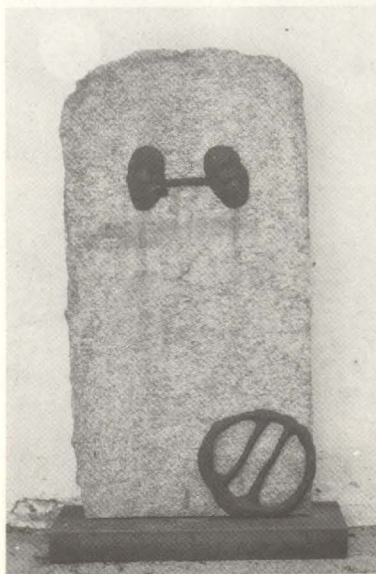
Hackerts »Ziegenhöhle« von 1805 beinhaltet bereits romantische Entwicklungen. An die Stelle der vordem gleichmäßig klaren Helligkeit seiner Bilder treten atmosphärische Qualitäten. Über seine – so er selbst – »neuen Versuche«, Anmutungsqualitäten der Naturscheinungen bildnerisch zum Klingen zu bringen, äußerte sich Hackert am 4.11.1805, also im Entstehungsjahr der »Ziegenhöhle«, in einem Brief an Goethe. Es ist bislang das einzige bekannte Ölgemälde, das im Rahmen des Horaz-Zyklus entstanden ist, verdichtet als Spätwerk den Blick auf den Maler Hackert und zudem auf übergreifende Entwicklungslinien im Rahmen der deutschen Malerei.

Ursula Peters

ZONE – Für eine Ästhetik der letzten Dinge

3. Juli bis 16. August im KUNSTHAUS Nürnberg und der Zwingerzone Spittlertorgraben

Ausgehend von der Beobachtung, daß Walter Benjamins Emphase der Reproduzierbarkeit in eine »Betondeckelkultur« (Hansgünther Heyme) mündete, die zur Erstarrung (z.B. in der Architektur) führt, zu einem Reproduktions- und Simulationsfetischismus, beschäftigen sich die eingeladenen Künstler, Fotografen und Bildhauer, bei dieser thematischen Ausstellung mit Formen für Dazwischen. Franz Birkner (München), Simon Crump (Sheffield), Heike und Helmut Hahn (Winkelhaid), Hubertus Heß (Nürnberg), Jan Jastram (Ahrenschoop), Timm Ulrichs (Hannover), Jan Vágner (Prag) und Karl Weibl (München) stellen sich Fragen der Zeitlichkeit von Kunst, der den Tod als etwas Biologisches verdrängenden Naturbeherrschung, der Lebensangst, die in der »Verneinung von Schönheit und Glück



Hubertus Heß, O.T., 1992, Granit
Eisenguß, Stahl, 180 x 100 cm.

(liegt), weil Qualen und Schmerz damit verbunden sind« (Johan Huizinga). Ein Nachdenken über letzte Dinge, über den Tod, verändert die Ästhetik als Form von Wahrnehmung und versucht eine Antwort auf das Dilemma, daß in innerlich befriedeten (westlichen) Gesellschaften die Informalisierung durch den Zivilisationsschub (Norbert Elias) die Bewältigung dieses Themas durch Ritus und Kult verhindern.

»Gerade in der bildenden Kunst ist der Aufbruch in die Todeszonen unseres Jahrhunderts, auf die Kriegsschauplätze und in die Gaskammern vollzogen worden, um sich dem Schrecken zu stellen und einen Blick über diese Realität hinaus zu suchen.« (aus dem Katalogvorwort von Friedhelm Mennekes).

Hans-Peter Miksch

Eine Zinnkanne von Karl Raichle

Aus dem Kunsthandel konnte das Germanische Nationalmuseum eine Saftkanne aus handgeschmiedetem Zinn von Karl Raichle von etwa 1935 erwerben. Raichle gilt als Hauptvertreter dieser seltenen Zinnbearbeitungstechnik, die in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Karl Raichle wurde am 31. August 1889 in Dettingen a.d. Teck geboren und absolvierte vor dem Ersten Weltkrieg eine Kupferschmiedelehre bei dem Berliner Lampenfabrikanten Max Krüger. Nach dem Krieg ließ er sich in Urach/Württ. nieder, wo er einen sozial-anarchistischen Kreis von bildenden Künstlern und Dichtern – wie etwa die beiden späteren Kultusminister der DDR, Johannes R. Becher und Alexander Abusch, oder den Räterepublikaner Erich Mühsam – um sich versammelte.

Ein einschneidendes Erlebnis wurde für Raichle sein kurzer Aufenthalt am Bauhaus in Dessau, der ihn zu konstruktivistischen, funktionalistischen Formen führte. Als er nach Dessau kam, hatten gerade der Direktor Walter Gropius und der Bauhausmeister und Formmeister der Metallwerkstatt Laszlo Moholy-Nagy das Bauhaus verlassen. Zwar hatten sie die Abwendung vom Handwerklichen zur industriell verwertbaren Entwurfsarbeit für Serienprodukte eingeleitet, doch bemängelten sie mittlerweile, daß sich die Werkstattarbeit nun ganz auf die Entwicklung von Prototypen für die Industrie beschränkte.

Die Ausbildung am Bauhaus war geteilt in den Elementarunterricht, der für alle Studenten verpflichtend war und in dem diese mit allgemeinen gestalterischen Mitteln und den spezifischen Materialcharakteren vertraut gemacht wurden, und in die Ausbildung in den Werkstätten, in die die Studenten nach Absolvierung des Vorkurses aufgenommen wurden. Karl Raichle hat lediglich den Vorkurs des Sommersemesters 1928 bei Josef Albers besucht und war nie in der Metallwerkstatt tätig (freundlicher Hinweis von Dr. Klaus Weber, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin). Mag Raichle auch nicht als Bauhäusler gelten, so haben ihn doch die formalen Gestaltungskriterien und der besonders durch Albers vermittelte haptische Wert kunstgewerblicher Gegenstände stark beeinflusst, was man in der Folgezeit seinen Werken durchaus ansehen kann.

Nach seiner Rückkehr nach Urach gründete Raichle die »Werkgemeinschaft Urach«, in der er bereits handgeschmiedete Zinngefäße herstellte. Nach kurzem Aufenthalt in Lützenhardt (1931–33) und Berlin (Anfang 1933) ließ er sich in Meersburg am Bodensee nieder und gründete hier die sehr erfolgreiche »Meersburger Zinnschmiede«, die zeitweilig bis zu 16 Mitarbeiter besaß und auf der Pariser Weltausstellung 1937 mit dem zweithöchsten Preis, einer Ehrenurkunde, ausgezeichnet wurde. In den Kriegsjahren, als Zinn als kriegswichtiges Material nicht mehr zur Herstellung von Gebrauchsgegenständen zur Verfügung stand, wandte sich Raichle anderen Materialien wie Messing und Kupfer zu. Nach dem Krieg nahm er die frühere Produktion wieder auf und benutzte auch die alten Formen der 30er Jahre. Bis zu seinem Tod am 16. April 1964 leitete Karl Raichle die Meersburger Werkstatt, die dann aufgelöst wurde.

Die große Saftkanne des GNM ist ein schönes Beispiel für die Meersburger Produktion und sicher eine der schönsten aus einer Reihe von verschiedenen Variationen.

Über einem flachen Standing erhebt sich ein gedrückt kugelförmiger Gefäßkörper, auf dem ein



Große Saftkanne, Entwurf:
Karl Raichle, um 1935, Zinn,
geschmiedet, H. 28 cm, am Boden
mit Schlagstempeln bezeichnet:
Modellnr. »400«, Werkstattmarke »r
/ Meersburg / handgeschmiedet /
deutsches edelzinn«
Inv.Nr.: HG 12662

konisch ausgestellter Hals sitzt. An Gefäßschulter und Hals ist eine große schlanke schnabelförmige Schnaupe angarniert, die bis auf die Ausgußöffnung flach geschlossen ist. Ein eingesetzter, flach kegelförmiger loser Deckel mit großem Scheibenknopf schließt die Kanne. Unterrandständig ist ein breiter Bandhenkel angesetzt, der bis unter den Bauch reicht. In die Kanne ist ein loser rechteckiger gegossener Eisbehälter eingelassen, der am Boden durch rechtwinklig aufgesetzte Stege gehalten wird.

Die Reduktion auf Elementarformen zeigt den dominanten Einfluß des Bauhauses und dessen Metall-Ästhetik. Die sachliche, gebrauchorientierte Funktionalität des Gefäßes und die Einbeziehung des Materialcharakters bekommt einen eigenen ästhetischen Charakter. Die enge Beziehung von Material und Form, die im Bauhaus gelehrt wurde, zeigt sich in der gedrungeneren Form, die durch das Material Zinn bedingt ist. Wegen der Weichheit dieses Metalls benutzte man dickere Zinnplatten, so daß die geschmiedeten Gefäße einen schwereren, gedrungeneren Eindruck machen als etwa Silbergefäße.

Wandung und Deckel der Kanne sind martelliert, d.h. der Hammer Schlag des Schmiedens ist sichtbar geblieben, so daß die Oberfläche einen materialgerechten Eigenwert bekommt und der handwerkliche Entstehungsprozeß sichtbar und so ästhetisiert wird. Geschmiedetes Zinn gab es erst nach dem Ersten Weltkrieg. Gegenüber den gegossenen Stücken erlaubte diese Technik die Herstellung von individuell ausgeprägten Objekten, die durch den Hammer Schlag an Dichtigkeit gewannen und eine glattere und glänzendere Oberfläche erhielten. Die seit dem 16. Jahrhundert übliche Methode des Zinnschlagens diente dazu, den gegossenen Gegenständen eine größere Dichte zu geben. Erst im 20. Jahrhundert wurde Zinn mit Hammer und Treibhölzern auf dem Amboß getrieben, als man andere Legierungen verwandte. Die traditionellen Zinngießer lehnten diese Technik jedoch ab.

Die Individualität dieser Technik widerspricht aber der Lehre des Bauhauses von Typisierung und Normung, eine Forderung, die besonders Marianne Brandt – 1928/29 stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt – aufstellte. Bei Raichle steht immer das Handwerkliche im Vordergrund, so daß die Beziehung zum Bauhaus eine rein formale blieb.

Andrea M. Kluxen