

Inhalt

- 9 Eduard Isphording zum Gedenken
(1935–2012)

Kunst- und Kulturgeschichte

- Jeffrey Hamburger*
13 Medieval Multiples before the Age of Print.
The Weimar and Nuremberg Apocalypses
in Light of a Newly Discovered Leaf
- Lothar Sickel*
27 »aurifex in Urbe«. Christoph Jamnitzer in Rom –
und sein Handel mit Filippo Ariosto
- Frank M. Kammel*
35 Dresdner Büsten aus staffiertem Wachs.
Ein Beitrag zur kleinformatischen Keroplastik des
späten 18. Jahrhunderts
- Thomas Dann*
53 »Ergötzlich ist auch des Fürsten Leopold große
Vorliebe für Schieder«. Ausstattungsgeschichte
und -merkmale einer lippischen Sommerresidenz
vom Barock bis zum Historismus
- Birgit Jooss*
69 Galerie Heinemann. Die wechselvolle
Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung
zwischen 1872 und 1938

- Anja Heuß*
85 Heinrich Zinckgraf und die »Arisierung« der
Galerie Heinemann in München

Neues zu Objekten im GNM

- Anna Pawlik und Elisabeth Taube*
95 Ein Gekreuzigter aus Urach? Erkenntnisse und
Überlegungen zum ältesten Holzbildwerk des
Germanischen Nationalmuseums
- Elisabeth Banfield*
111 Antike Götter in Blei. Drei Plaketten des
Manierismus und ihre Vorlagen
- Claudia Valter*
121 Bibliophile Sammlungsstücke. Nürnberger
Exlibris des 16. Jahrhunderts
- Thomas Schindler, Julia Knöpfle und
Simone Ullmann*
133 Objekte und Kontexte. Herbergsrequisiten der
Nürnberger Schleifer als Ausdruck korporativen
Selbstverständnisses im 19. Jahrhundert
- 147 **Jahresbericht 2011**
zusammengestellt von Christine Dippold

Jeffrey F. Hamburger

Medieval Multiples before the Age of Print

The Weimar and Nuremberg Apocalypses in Light of a Newly Discovered Leaf

Zusammenfassung

Im späten Mittelalter ist eine vermehrte Produktion illuminierter Apokalypsehandschriften festzustellen. Zu den eindrucksvollsten Beispielen im deutschsprachigen Raum gehören ein Codex des 14. Jahrhunderts in Weimar sowie sein nur in einigen Fragmenten erhaltener Zwilling in Nürnberg. Die Entdeckung eines zusätzlichen, aus diesem fragmentarischen Manuskript stammenden Blatts, das kürzlich durch das J. Paul Getty Museum (Ms. 108) erworben werden konnte, stellt eine wichtige Ergänzung zum Bestand der deutschen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts dar. Neben der Möglichkeit, dass weitere »membra disjecta« jenes ehemals prachtvollen Buches auftauchen könnten, gibt dies Anlass einer gründlichen Neubewertung zur Herkunft, Funktion und Bedeutung dieses besonderen Apokalypse-Zyklus.

The late Middle Ages witnessed a surge in the production of illuminated Apocalypses. In German-speaking lands, among the most imposing are the mid-fourteenth-century codex in Weimar¹ (figs. 3, 5, 9–10, 14) and its twin in Nuremberg, which unfortunately survives only as a series of fragments (fig. 1).² The discovery of an additional leaf from the fragmentary manuscript, recently acquired by the J. Paul Getty Museum (Ms. 108) thus represents a significant addition to the corpus of fourteenth-century German manuscript illumination (figs. 2, 4). The new leaf, in addition to suggesting that yet further *membra disjecta* from this once magnificent book may yet come to light, provides an opportunity for a thoroughgoing reevaluation of previous hypotheses regarding the origin, function and meaning of this particular Apocalypse cycle.³

The Manuscripts: An Introduction

At 48 x 33 cm, the Weimar Apocalypse is by any standard a very large manuscript.⁴ The codex does not contain the full text of the Apocalypse, which is reduced to a series of short snippets tucked into nooks and crannies of the images. The manuscript can thus be characterized as a monumental picture book in which excerpts from scripture serve as captions and commentary. The dimensions of the fragments in Nuremberg, which measure between 48.2 x 33.1 cm and 39.2 x

Abstract

The late Middle Ages witnessed a surge in the production of illuminated Apocalypses. In German-speaking lands, among the most imposing are the mid-fourteenth-century codex in Weimar and its twin in Nuremberg, which unfortunately survives only as a series of fragments. The discovery of an additional leaf from the fragmentary manuscript, recently acquired by the J. Paul Getty Museum (Ms. 108) thus represents a significant addition to the corpus of fourteenth-century German manuscript illumination. The new leaf, in addition to suggesting that yet further *membra disjecta* from this once magnificent book may yet come to light, provides an opportunity for a thoroughgoing reevaluation of previous hypotheses regarding the origin, function and meaning of this particular Apocalypse cycle.

25 cm, indicate that the codex from which they came was almost exactly the same size as that in Weimar. At 45.3 x 30.5 cm, the new leaf fits well within this range.⁵ It clearly stems from the same manuscript as six leaves now in Nuremberg, five of which were acquired in 1872 from the celebrated collection of the Leipzig publisher, T. O. Weigel.⁶ Weigel had acquired them from an unknown source prior to 1866, when he included them in the catalog of his collection of prints and incunabula.⁷ In 1986, the Germanisches Nationalmuseum received a sixth leaf,⁸ measuring 48 x 32.5 cm, as a deposit from the Ernst von Siemens Kunststiftung.⁹ Like the sixth leaf on deposit in Nuremberg, the newly discovered fragment never formed part of the Weigel collection.

With the appearance of yet another leaf, seven pages from the dismembered Apocalypse now are known. All seven leaves bear images recto and verso that match their counterparts in the complete copy in Weimar, to which they are remarkable similar in layout and iconography.¹⁰ For all their similarities, however, there is no question of their being by the same artist. In fact, in terms of sheer polish and sophistication, the fragmentary manuscript in Nuremberg, to which the newly discovered leaf belonged, can be considered among the most refined products of its type from fourteenth century Germany. This fact alone makes it likely, if not certain, that the fragments have chronological priority over the complete codex in Weimar.¹¹ Whether, however, the copy

Lothar Sichel

»aurifex in Urbe«

Christoph Jamnitzer in Rom – und sein Handel mit Filippo Ariosto

Zusammenfassung

Der bislang nur vermutete Aufenthalt Christoph Jamnitzers (1563–1618) in Rom wird durch einen römischen Notarsakt vom 28. April 1586 erstmals sicher nachgewiesen. Das Dokument belegt, dass Jamnitzer damals in Rom als Goldschmied tätig war, und zeugt ferner von seiner Begegnung mit dem aus Bologna stammenden Maler Filippo Ariosto. Jamnitzer sah sich von Ariosto in einem Geschäft mit Bronzestatuetten betrogen. Der Beitrag enthält neue biografische Notizen über die wenig bekannte Person des vor allem in Spanien tätigen Ariosto und präsentiert abschließend Nachweise zur Tätigkeit von Christophs jüngerem Bruder Wenzel Jamnitzer (1580–1618), der spätestens seit 1614 in Rom für Kardinal Odoardo Farnese arbeitete.

Nach seinem Großvater Wenzel war Christoph Jamnitzer (1563–1618) sicher der bedeutendste Vertreter der in Nürnberg ansässigen Goldschmiede-Familie. Sein auf zahlreiche Sammlungen verteiltes Werk als Goldschmied und Graphiker kann – vorbehaltlich weiterer Zuweisungen – als weitgehend erschlossen gelten.¹ Unklarheiten betreffen eher Christophs frühen künstlerischen Werdegang, so zum einen seine Lehre, die er gemäß der damaligen Tradition wohl mit etwa vierzehn Jahren, also ab 1577 oder 1578 vermutlich in der Werkstatt des Vaters Hans begann, und zum anderen seine anschließende Fortbildung zur Meisterschaft, die Christoph im Mai 1592 in Nürnberg erlangte.² Seit den grundlegenden Studien von Marc Rosenberg wurde immer wieder auf die starke Affinität Jamnitzers zur italienischen Kunstlandschaft hingewiesen.³ Indes musste Klaus Pechstein 1977 kritisch konstatieren, dass ein etwaiger Aufenthalt Jamnitzers in Italien konkret nicht belegt sei.⁴ Die Sachlage blieb seitdem unverändert. Der Einfluss Italiens, der auch in Lorenz Strauchs Bildnis des sich selbstbewusst präsentierenden Goldschmieds von 1597 spürbar ist (Abb. 1), war in ihrem Ursprung nicht wirklich greifbar.⁵

Ähnlich wie in der viel diskutierten Frage nach Dürers Romaufenthalt am Jahresende 1506, der bislang eben nur als wahrscheinlich anzunehmen ist, schloss die Jamnitzer-Forschung aus zahlreichen Indizien auf eine Italienreise Christoph Jamnitzers, ohne den Sachverhalt präzise bestimmen zu können.⁶ Neben der Tatsache, dass er die italienische Sprache offenbar recht passabel beherrschte, fanden sich

Abstract

A Roman notarial deed dated 28 April 1586 provides the first documentary evidence of Christoph Jamnitzer's (1563–1618) stay in Rome. The document proves that Jamnitzer worked there as a goldsmith and also provides information on his encounter with the Bolognese painter Filippo Ariosto. Jamnitzer felt he had been cheated by Ariosto in a transaction involving bronze statuettes. The article contains new biographical information on the little-known Ariosto, who was mainly active in Spain, and it also adds some notes on the work of Christoph's younger brother Wenzel Jamnitzer (1580–1618) who had been in the employ of Cardinal Odoardo Farnese in Rome since 1614 at the latest.

vor allem in seinem zeichnerischen Werk häufig auffällige Entsprechungen zu Vorbildern in der italienischen Kunst und Kunsttheorie.⁷ Die verschiedenen Beobachtungen sind hier nicht sämtlich zu wiederholen. Präzisiert sei lediglich ein Hinweis von Günter Irmscher, der bei einer Studienzeichnung Jamnitzers in München (Abb. 3) bereits deren Bezug zur venezianischen Malerei erkannt hatte.⁸ Die Assoziation ist ganz zutreffend: Die seitlich geneigte Gestalt Christi hat ihr Vorbild in der Darstellung des Heilungswunders von Bethesda, die Jacopo Tintoretto um 1580 für die Dekoration des oberen Saals der Scuola Grande di San Rocco geschaffen hatte (Abb. 2).⁹ Auch aus diesem Nachweis wäre freilich noch nicht der direkte Schluss zu ziehen, Jamnitzer hätte das großformatige Gemälde in Venedig persönlich studiert. Seine Nachzeichnung könnte auch nach einer anderen Vorlage entstanden sein. Gleichwohl fügt sich die Notiz in die erwähnte Indizienkette, denn für Reisende aus Süddeutschland war Venedig eine geradezu obligatorische Etappe auf dem Weg ins Landesinnere Italiens.

Eine solche Reise hat Christoph Jamnitzer nun tatsächlich unternommen. Es lässt sich dokumentarisch nachweisen, dass er sich im Frühjahr 1586 in Rom aufhielt. Am 28. April dieses Jahres begab er sich zu einem im Rione Parione ansässigen Notar, um dort eine Prokura für einen nicht näher bekannten Niederländer namens Jan oder Johann van Hersel ausfertigen zu lassen. Das bislang unbekannteste Dokument bezeichnet ihn eindeutig als »D[ominus] Christophorus filius Joannis iamnizzar Norimberg[ensis] Alemanus aurifex in

Frank Matthias Kammel

Dresdner Büsten aus staffiertem Wachs

Ein Beitrag zur kleinformatischen Keroplastik des späten 18. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erlebte die Wachsplastik, insbesondere das Porträt, trotz ihrer Ablehnung von der klassizistischen Kunsttheorie eine letzte Blütezeit. Vielerorts schufen Goldschmiede, Bildhauer und Autodidakten kleinformatische Brustbilder und Profilbildnisse. Aufgrund ihrer eigentümlichen Realitätsnähe erfreuten sie sich in allen gesellschaftlichen Schichten großer Beliebtheit. Mit bisher unpublizierten Werken des Frankfurter Bossiers Christian Benjamin Rauschner, des Mannheimer Bildhauers Franz Conrad Linck oder des in Mitteldeutschland tätigen Lieberecht Benjamin Wimmer besitzt das Germanische Nationalmuseum einen repräsentativen Bestand, der die Grundlage für einen Überblick über das Metier im deutschen Sprachraum darstellt. Außerdem lenkt die Identifizierung einer bislang ebenfalls unbekanntem Gruppe von Bildnissen den Blick auf die Residenzstadt Dresden, die als Ort der WachsBildnerei bisher kaum Beachtung fand. Vor allem die Brustbilder der auch von Anton Graff porträtierten Familie des dortigen Unternehmers Heinrich Christian Voigt vermitteln einen Eindruck von der Bedeutung solcher intimer Konterfeis in ihrer Entstehungszeit.

1877 schenkte Anna Diemer, eine Konventualin in dem damals als evangelisches Damenstift geführten Kloster zum Heiligen Kreuz in Rostock, dem Germanischen Nationalmuseum vier kleinformatische Wachsporträts (Abb. 1–4). Sie sitzen in ovalen, mit türkiser Seide ausgeschlagenen und verglasten Kartons, denen rechteckige, dunkel gebeizte Holzrahmen vorgeblendet sind.¹ Diese noblen, dem Geschmack der Zeit um 1860 entsprechenden Einfassungen ersetzen vermutlich die originalen ovalen Rahmungen und sind bis auf ein vergoldetes Profil, das an einem der Stücke durch einen Perlstab aus Messing ausgetauscht wurde, bestens erhalten.

Die in Form von Hochreliefs gestalteten Brustbilder stellen einen Mann und drei Frauen vor. Neben farbigem Wachs bestehen sie aus textilen, mit Metalldrähten kombinierten Staffierungen. Der Herr erscheint in einem weißen, mit Goldborten und goldenen Knöpfen bestückten Rock und einem Hemd mit hochgeschlossenem, spitzenbesetztem Kragen. Sein prächtiges, von gesunder Gesichtsfarbe gekennzeichnetes Haupt ist von einer weißhaarigen Perücke bedeckt, die seitlich lange, die Ohren zum Teil verbergende Locken besitzt. Der Porträtierte gibt sich frontal. Allein sein Kopf ist nach

Abstract

During the last third of the 18th century wax sculptures, in particular portraits, enjoyed a final period of popularity, despite being dismissed by neo-classical art theory. In many places goldsmiths, sculptors and self-taught artists created small-scale half-length and profile portraits. The singular realism of such pieces made them very popular at all societal levels. The Germanisches Nationalmuseum has prestigious holdings in the form of hitherto unpublished works of the Frankfurt wax modeler Christian Benjamin Rauschner, the Mannheim sculptor Franz Conrad Linck or Lieberecht Benjamin Wimmer, active in central Germany, that help provide an overview of the métier in the German-speaking world. Moreover, the identification of an up to now equally unknown group of portraits directs our attention to the royal residence city of Dresden, which previously attracted little recognition as a center for wax sculpture. The portrait busts, in particular of the family of the local industrialist Heinrich Christian Voigt, also executed by Anton Graff, convey the impression of the importance of such intimate likenesses at the time of their creation.

rechts gewandt. Auch zwei der Damen zeigen sich mit nur leicht zur Seite gerichtetem Haupt nahezu von vorn, die dritte dagegen ist im Halbprofil gesehen. Sämtlich tragen sie seidene Blusen mit Spitzenkrägen und Schleifen. Selbst die floralen Accessoires in den Dekolletés und den hohen Perücken bestehen tatsächlich aus Textilien.

Im Gegensatz zum Brustbild des Herrn, das sich im Büstenabschnitt der ovalen Kontur des Bildspiegels anpasst, stehen die der von einem bleichen Puderteint charakterisierten Frauen solitär im Bildfeld bzw. scheinen vor den türkisen Fonds zu schweben. Alte, rückseitig mit Tinte auf die Bildträger gesetzte Beschriftungen klären über die Identität der Dargestellten auf: Zu sehen sind Heinrich Christian Voigt, dessen Gemahlin Sophie Christiane, geborene Mittag, sowie Johanna Christiane und Christiane Friederike, zwei Töchter des Ehepaars.

Vermutlich gehörte Anna Diemer, die Vorbesitzerin der kleinen Wachsarbeiten, zu den Nachfahren dieser Familie, und möglicherweise stammen die rückseitigen Aufschriften von ihr. Jedenfalls wurde das Geschenk noch im Erwerbungs-jahr in einer Beilage zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums notiert.² Hans Bösch verzeichnete die vier

Thomas M. Dann

»Ergötzlich ist auch des Fürsten Leopold große Vorliebe für Schieder«¹

Ausstattungsgeschichte und -merkmale einer lippischen Sommerresidenz vom Barock bis zum Historismus

Zusammenfassung

Schloss Schieder war seit seiner Entstehung ein Sommersitz des lippischen Grafen- und späteren Fürstenhauses. Im Gegensatz zum Residenzschloss Detmold stand hier das private Vergnügen im Vordergrund, weshalb auf eine repräsentative Ausstattung verzichtet werden konnte. Allerdings lassen sich seit der Fertigstellung des Innenausbaus gegen 1708 drei durchgreifende Umgestaltungen im gehobenen Lebensstil nachweisen: um 1800 unter Fürstin Pauline, um 1840 unter Fürst Leopold II. und zuletzt um 1907 unter Leopold IV. Anhand von neu entdecktem Quellenmaterial kann die jeweilige Ausstattung nun im Detail nachvollzogen und mit Handwerkernamen in Verbindung gebracht werden.

Das Schloss in Schieder ist einer der bedeutendsten profanen Barockbauten in Lippe. Zusammen mit Allee und Garten bildet es eine malerische Anlage (Abb. 1). Im Rahmen einer Ausstattungsgeschichte soll exemplarisch adliges Wohnen und dessen Wandel in einer ehemaligen Sommerresidenz eines kleinen nordwestdeutschen Fürstentums vorgestellt werden. Gerade im Kontrast zu den nicht allzu weit entfernten, bedeutenderen Höfen wie Hannover oder Kassel soll am Beispiel Schieder untersucht werden, welchen künstlerischen und stilistischen Einflüssen die Innenraumgestaltung im Laufe der Jahrhunderte unterlag.

Nachdem die baugeschichtliche Datierung der Anlage und die Würdigung des Gartens in der Literatur bereits erfolgt sind, fehlt bis heute eine umfassende Darstellung der Ausstattungsgeschichte. Nach Durchsicht der zahlreichen Quellen und mit Hilfe neu aufgefundener Zeichnungen und weiterer Belege konnten nun genauere Angaben zu Ausstattungsdaten und den ausführenden Handwerkern gemacht werden. Demnach war die erste Ausstattungsphase mit der Fertigstellung des Innenausbaus gegen 1708 abgeschlossen. Graf Rudolph zur Lippe-Brake (1664–1707) war der Bauherr, jedoch erlebte er die Fertigstellung des Schlosses nicht mehr. Erste Planungen zur Umgestaltung lassen sich für die Jahre um 1800 im Auftrag von Fürstin Pauline (1769–1820) nachweisen. Hierfür fertigte der Rietberger Hofmaler und Möbeltischler Philipp Bartscher (1749–1823) Entwürfe an, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten, während eine Möbellieferung Bartschers nach Schieder dokumentiert ist. An der Neuausstattung

Abstract

From its very conception Schieder Palace had been a summer residence for the counts and, later, the princes of Lippe. Unlike the royal residence palace in Detmold, it was meant primarily for private amusements and thus could dispense with prestigious furnishings. Following the completion of the interior around 1708, there were three major changes that later provided for a more luxurious lifestyle: about 1800 under Princess Pauline, about 1840 during the reign of Prince Leopold II and finally about 1907 under Leopold IV. Owing to recently discovered source materials, the respective features can now be documented in detail and linked to names of specific craftsmen.

beteiligt war auch der Herforder Maler Wilhelm Funck. Gegen 1840 erfolgte eine grundlegende Neueinrichtung des Gartensaals im Auftrag von Fürst Leopold II. (1796–1851) durch den hannoverschen Dekorationsmaler Karl Falcke, der zeitgleich auch im Detmolder Schloss tätig war. Schließlich lässt sich gegen 1907 während der Regentschaft Fürst Leopolds IV. (1871–1949) eine letzte Überarbeitung des Gartensaals in einem neobarocken Stil nachweisen. Hierzu schuf die renommierte Detmolder Stuckfirma Prof. Albert Lauer mann die Entwürfe und sorgte für deren Realisierung.

Schloss und Garten

1533 kauften die Grafen zur Lippe das sich später zur Meierei Schieder entwickelnde Vorwerk des Augustinerklosters Zum Heiligen Leichnam in Blomberg.² Durch das Testament von Graf Simon VI. (1554–1613) kam das Amt Schieder 1621 in den Besitz der gräflichen Nebenlinie zur Lippe-Brake. Das Aussterben dieser Linie hatte zur Folge, dass das Amt 1709 wieder an die regierende Detmolder Linie zurückfiel, und 1737 an die Grafen von Schaumburg-Lippe vererbt wurde. Ein halbes Jahrhundert später, 1798, kehrten Meierei und Amt Schieder endgültig in den Besitz der Grafen und späteren Fürsten zur Lippe in Detmold zurück, die es fortan bis zur Revolution 1918 als Sommerresidenz nutzten. Zwischen 1922 und 1968 befand sich in den Räumen des Schlosses ein Kinderheim der Reichs- bzw. späteren Bundesbahn. Seit 1963 gehörte der Park und seit 1968 auch das

Birgit Jooss

Galerie Heinemann

Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938

Zusammenfassung

Zu ihrer Zeit galt die 1872 gegründete Galerie Heinemann als eine der einflussreichsten Kunsthandlungen weltweit: Seit 1883 hatte sie ihren Stammsitz in München; daneben unterhielt sie zahlreiche Filialen, unter anderem in Nizza und New York, und belieferte einen internationalen Kundenstamm von Tokio bis Seattle. 1938 setzte das nationalsozialistische Regime der jüdischen Galerie ein Ende: Sie wurde »arisiert«, die Geschäfte übernahm der langjährige Mitarbeiter Friedrich Heinrich Zinckgraf (1878–1954). Mit der Umbenennung in »Galerie am Lenbachplatz« im Jahre 1941 war dann auch ihr Name aus dem Stadtbild Münchens verschwunden. Die Galerie Heinemann und ihre Geschichte gerieten in Vergessenheit – und das bis heute.

Trotz der intensiven Bearbeitung der Geschäftsunterlagen durch das Deutsche Kunstarchiv, das 2010 eine umfassende Internet-Datenbank mit differenzierten Recherchefunktionen und dem digitalisierten Originalmaterial zugänglich machte (<http://www.heinemann.gnm.de>), blieb die dramatische Geschichte der berühmten Kunsthandlung sowie der weitverzweigten Familie Heinemann weitgehend unbeachtet. Vorliegender Beitrag gibt erstmals detailliert Auskunft über die verschiedenen Standorte der Galerie, ihre Verflechtungen mit anderen Kunsthandlungen in München und andernorts, über die Art des Handelns und Ausstellens sowie über die erzwungene Übergabe der Geschäfte an Friedrich Heinrich Zinckgraf.

1972 übergab der Enkel des Firmengründers, Fritz Heinemann (1905–1983), dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg die Geschäftsunterlagen der renommierten Galerie Heinemann, die heute eine hervorragende Quelle für die Provenienzforschung darstellen (Abb. 1). Auf der Basis des komplexen Karteisystems sowie der Geschäftsbücher konnte das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum – in Kooperation mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München und gefördert durch die Berliner Arbeitsstelle für Provenienzforschung – im Juli 2010 die umfangreichen Unterlagen in einer Internet-Datenbank zugänglich machen, die unter <http://www.heinemann.gnm.de> eigene Recherchen der Nutzer ermöglicht. Rund 43.000 registrierte Gemälde konnten so für den Zeitraum von 1890 bis 1939 nachgewiesen werden.

Dagegen konnte die familiäre Geschichte dieser Kunsthandlung im Rahmen dieses Projekts nicht näher aufgear-

Abstract

In its day the Galerie Heinemann, founded in 1872, was considered one of the most influential art dealers in the world: Their headquarters had been located in Munich since 1883; in addition they had numerous branches in other cities, including Nice and New York, and served international clients from Tokyo to Seattle. In 1938 the National Socialistic regime put an end to the Jewish gallery: It was »aryanized«; the business operations were taken over by Friedrich Heinrich Zinckgraf (1878–1954), an employee of many years. With the renaming of the gallery as »Galerie am Lenbachplatz« in 1941, its name also disappeared from the cityscape of Munich. The Galerie Heinemann and its history faded into obscurity – even up to today.

Despite intensive cataloguing of the business records by the Deutsches Kunstarchiv, which were made accessible through a comprehensive Internet data base with differentiated search functions and digitalized original material in 2010 (<http://www.heinemann.gnm.de>), the dramatic history of the famous art dealers as well as the numerous branches of the Heinemann family have attracted little attention. This article provides detailed information for the first time on the various locations of the Gallery, its ties with other art dealers in Munich and elsewhere, on business and exhibition policies as well as the forced handover of the business to Friedrich Heinrich Zinckgraf.

beitet werden, da die Geschäftsunterlagen zu diesem Thema wenig Aufschluss boten. So war trotz der intensiven Bearbeitung der Dokumente bis heute über die weitverzweigte Familie Heinemann mit ihren vielen Familienmitgliedern wenig bekannt, über die verschiedenen Standorte der Galerie, ihre Verflechtungen mit anderen Kunsthandlungen in München und andernorts, über ihre Art des Handelns und Ausstellens sowie über die Übergabe der Geschäfte an Heinrich Friedrich Zinckgraf.

Im Zuge der Veröffentlichung der Datenbank meldeten sich allerdings Forscher und Familienmitglieder bei der Redaktion und gaben neue Hinweise; gezielte Nachforschungen in Bibliotheken und Archiven präzisierten überdies die vorhandenen Informationen und brachten neue Erkenntnisse. So kann im Folgenden versucht werden, diese dramatische Familien- und Kunstmarktgeschichte etwas genauer zu schildern.

Das Galeriegebäude am Lenbachplatz

Ein Höhepunkt in der Geschichte der Galerie war zweifellos die Fertigstellung des pompösen Familiensitzes und Galeriegebäudes am Maximiliansplatz 3/4 (später Lenbachplatz 5/6) im Jahre 1904, die der Firmengründer nicht mehr erleben konnte (Abb. 8). Mit Entwurf und Ausführung war der renommierte Architekt Emanuel Seidl (1856–1919) beauftragt worden.³⁴ 1902 begonnen, wurde der palaisartige Bau am 3. Januar 1904 feierlich eröffnet. Damit schuf die Familie Heinemann sowohl in den Dimensionen als auch durch die zweckmäßige Ausstattung einen der bedeutendsten Kunststandorte, die es zu jener Zeit in München gab. Die eigene Einschätzung lautete im Rückblick: »Im Jahre 1902 erbaute Emanuel Seidl für die Firma das Galeriegebäude am Lenbachplatz 5, wo sich heute noch mit Anschluss an das später erbaute Haus Lenbachplatz 6 die ausgedehnten Ausstellungsräume befinden, die schon ihrer Ausdehnung nach die grösste Ausstellungsmöglichkeit nicht nur in Deutschland sondern am ganzen Kontinent bietet und wohl auch absolut zweckmässig genannt werden darf, da sie von Professor v. Seidl, wie im Eingang bemerkt, eigens für die Zwecke des Kunsthandels bzw. der Gemäldeausstellungen erbaut wurde.«³⁵

Die erste Ausstellung zeigte programmatisch Werke Münchner Künstler.³⁶ Die Zeitschrift »Kunst für Alle« berichtete dazu ausführlich und bildete Photographien von den Galerieräumen ab (Abb. 9–10): »Heinemann hat in einem schönen von Emanuel Seidl erbauten Neubau am Maximiliansplatz einen Salon eröffnet, der allen Ansprüchen des modernen Komforts entspricht, für Bilder und Plastiken prächt-

tige Räume darbietet, ebenso geeignet für die Aufnahme von Einzelwerken als für Kollektivausstellungen. Zur Eröffnung hat er über zweihundert Werke von nur einheimischen Meistern zusammengebracht, so daß die Ausstellung zur Zeit ein treffliches Bild des Münchener Kunstschaffens bietet. Lenbach hat allein eine Wand voll neuer Bilder gebracht. [...] Im ganzen eine auserlesene Gesellschaft in bester malerischer Toilette. Einen besonderen Anziehungspunkt bildet auch der Plastikensaal mit manchen neuen schönen Bronze- und Marmorarbeiten. Besonders werden sich hier die eleganten kleineren Werke vorzüglich repräsentieren. München ist nun wirklich um eine Sehenswürdigkeit reicher, es hat nunmehr einen Kunstsalon, der den verwöhntesten Ansprüchen genügt. Hoffentlich bleibt es nicht beim ersten Versuch, und wird das Interesse und die Anteilnahme an der heimischen Produktion durch diese günstige und bequeme Gelegenheit wirklich gehoben.«³⁷

Dennoch scheinen die ersten Räume den Ansprüchen bald schon nicht mehr genügt zu haben, denn schon ein Jahr später wurde ein Anbau eröffnet: »Heinemanns Galeriegebäude wurde neuerdings durch den von Professor Emanuel Seidl ausgeführten Anbau, der sich in Form und Charakter an das Bestehende trefflich angliedert, um einige neue Ausstellungsräume bereichert. Das neue Haus enthält im ersten Stockwerk eine Reihe von kleineren Räumen, sogenannten Kabinetten, die mit den übrigen Sälen in direkter Verbindung stehen und sich vorzüglich zur Aufnahme von Kollektiv- und Nachlaßausstellungen eignen. Sie haben den Vorzug, Gemälde in einer den gewöhnlichen Verhältnissen entsprechenden Umgebung darzubieten. Man kann gleich sehen, wie ein Bild in einer Stube oder einem Zimmer wirkt. Die



Abb. 8
Georg Pettendorfer,
Die Galerie Heinemann
am Lenbachplatz (Seiten-
ansicht), 1912



Abb. 9–10 Die Galerie Heinemann am Lenbachplatz, Innenaufnahmen, 1904

Stoffbespannung der Wände zeugt von feinem Geschmack. Da jedes Kabinett in besonderen Farben gehalten ist, ist es möglich, die mannigfachsten Bilder in einem entsprechenden stimmungsvollen Rahmen vorzuführen.«³⁸ Gerade kleinere Räume mit »gewöhnlichen Verhältnissen« und farbiger Wandbespannung erleichterten den Käufern die Vorstellung, wie ein dort angebotenes Bild im eigenen Heim wirken könnte. Die großen Oberlichtsäle waren vielleicht doch zu museal, um ihre Kauflaune zu animieren.

Die Galerie besaß damals einen der größten privaten Oberlichtsäle der Stadt – nur vergleichbar mit Museumsbauten (Abb. 11). Insgesamt »zwölf wohl adaptierte Säle und Kabinette«³⁹ ließen ein vielfältiges Programm und mehrere Parallelausstellungen nebeneinander zu: »Während der Hauptausstellungsraum der Galerie Heinemann zurzeit mit hervorragenden Werken aus dem Besitz der Galerie besetzt ist, wurde der kleinere Parterre-Ausstellungssaal der Gemäldekollektion eines Franzosen Pierre Bertrand, Paris, eingeräumt. Der Saal ist übrigens neu hergerichtet und für Ausstellungen sehr geeignet geworden.«⁴⁰ Meissner geht sogar so weit, zu konstatieren, dass mit Heinemanns neuen Räumen »um 1900 in München wohl erstmals die Bezeichnung ›Galerie‹ für ein durchgehend betriebenes Ladengeschäft gewählt worden und spätestens seit 1903 ausschließlich für die Kunsthandlung verwendet worden« war.⁴¹

Kunsthandel in München

Wenn die Galerie Heinemann auch bald über viele ihrer Konkurrenten herausragte, so war sie doch eine typische Gründung ihrer Zeit gewesen. Während es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in München nur ganz wenige Kunsthandlungen im eigentlichen Sinne gab, entstanden vornehmlich im letzten Drittel eine Vielzahl an Galerien, Kunst- und Antiquitätenhandlungen. Spätestens mit der Gründung

des deutschen Reichs 1871 und der Herabstufung Münchens in politischer Hinsicht, konzentrierte sich die bayerische Hauptstadt auf ihren neuen Status als die bedeutendste Kunststadt in Deutschland. Auf die renommierten Museen und den Kunstverein folgten reine Ausstellungsinstitutionen wie 1869 der Glaspalast.⁴² Diese Entwicklung steigerte das Bedürfnis nach einem gut funktionierenden Kunstmarkt und förderte das neue Kunsthandelswesen. Neben Heinemann waren weitere große Häuser entstanden wie etwa das von Lehmann Bernheimer (1841–1918), gegründet 1864 und spezialisiert auf Gobelins und Teppiche, oder von Julius Böhrer (1860–1934), ins Leben gerufen 1880 als Fachgeschäft für gotische Plastik und Renaissance-Skulpturen sowie für alte Gemälde.⁴³ Bereits 1839 war die »Galerie A.S. Drey« von Aaron Siegfried Drey (geb. 1813) gegründet worden, die später durch dessen Sohn Siegfried Drey (1859–1936) fortgeführt wurde und ebenso auf italienische Renaissance-Skulpturen und alte Gemälde spezialisiert war. Er errichtete 1913 eine große Filiale am Maximiliansplatz 2.⁴⁴ Anfang des 20. Jahrhunderts folgten die Galerien von Franz Josef Brakl (1854–1935), Heinrich Thannhauser (1859–1934)⁴⁵ und Hans Goltz (1873–1927), die sich der Moderne widmeten. Die Hofkunstanstalt E. A. Fleischmann (gegründet 1806) und die Galerie Wimmer (gegründet 1825) zählten zu den ältesten ihrer Art. Mit der Niederlassung des Auktionshauses von Hugo Helbing (1863–1938) wurde München ab 1885 – neben Köln und Berlin – auch zu einem bedeutenden Zentrum für Kunstauktionen.⁴⁶ Bis zur Eröffnung des »Kunsthauses Brakl« im Jahre 1905 war Heinemann die einzige größere Galerie, die sich in München der zeitgenössischen Kunst und der Moderne widmete.

Einige der Kunsthändler – etwa Bernheimer, Drey, Helbing oder Thannhauser – waren, wie die Familie Heinemann, jüdischer Abstammung, sehr wohlhabend und nicht nur exzellente Kaufleute, sondern vor allem ausgewiesene Fachleute mit hoher Sachkenntnis. Sie pflegten gute



Abb. 11
Oberlichtsaal der Galerie
Heinemann am
Lenbachplatz, 1904

Beziehungen zu den Sammlungsleitern der Museen und engagierten sich in Vereinen und Gesellschaften, wofür sie nicht selten mit dem Titel eines Kommerzienrats ausgezeichnet wurden. Während manche Vortragsreihen organisierten, andere Fachzeitschriften herausgaben, spezialisierte sich Heinemann vor allem auf exquisite Ausstellungen mit anspruchsvollen Katalogen.⁴⁷

Die meisten Kunsthandlungen und Antiquariate – viele darunter mit eigenen, ähnlich prächtigen und palastartigen Gebäuden wie das der Galerie Heinemann – lagen zwischen Stachus, Barer- und Brienerstraße. Bernheimer, der bereits im Jahre 1890 sein Geschäftshaus am Lenbachplatz errichten ließ, erweiterte 1910 seine Räume in der Ottostraße. Pikanterweise musste er dafür bei der Galerie Heinemann um Erlaubnis fragen, da diese als Nachbarin die »Lichtgerechtigkeit« besaß, womit sicher gestellt werden sollte, dass ihre eigenen Räume durch angrenzende Neubauten nicht zu viel Schatten erhielten.⁴⁸ Professionelle Oberlichtsäle versprachen die beste Präsentation von Kunst. Kunsthandlungen wie Heinemann, Böhler, Brakl, Drey, Helbing, Thannhauser oder Wimmer stellten so Lichtverhältnisse wie im Museum her.

Der Handel mit der »Münchener Schule«

Die Galerie Heinemann hatte einen markanten Fokus: Sie hatte sich auf die »Münchener Schule« spezialisiert. Im Zeitraum von 1890 bis 1939 registrierte sie in ihren Geschäftsunterlagen rund 43.000 Gemälde. Davon wurden etwa 17.500 tatsächlich gehandelt, etwa 19.500 in Kommission

genommen und etwa 6.000 Werke der Galerie angeboten, aber nicht angenommen.

Die Kunstwerke stammten zu über 90 Prozent aus dem 19. und 20. Jahrhundert; nur zehn Prozent waren zwischen dem 13. und 18. Jahrhundert entstanden. Noch deutlicher wird die programmatische Ausrichtung der Galerie, wenn man nur die gehandelten, beziehungsweise in Kommission genommenen Kunstwerke betrachtet: Nur 3,3 Prozent dieser Kunstwerke waren vor dem 19. Jahrhundert entstanden. Bei den rund 6.000 zurückgewiesenen Angeboten entfielen etwa 40 Prozent auf das 13. bis 18. Jahrhundert, darunter auffällig viele barocke Kunstwerke, etwa von Peter Paul Rubens (1577–1640), Rembrandt van Rijn (1606–1669), El Greco (1541–1614), oder Malern der Renaissance wie Tizian (1477–1576) und Lucas Cranach (1515–1586). Doch genau diese Werke wurden von der Galerie nicht angenommen, denn zeitgenössische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts blieb ihr Schwerpunkt.

Sowohl bei der gehandelten, als auch bei der in Kommission genommenen Ware dominierten mit über 72 Prozent Werke von Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum, also aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. West- und südeuropäische Künstler waren mit knapp 13 Prozent und niederländische beziehungsweise flämische Künstler mit knapp drei Prozent vertreten. Ein gewichtiger Anteil der Kunstwerke stammte von Vertretern der »Münchener Schule« aus dem Umkreis der Münchner Akademie der Bildenden Künste, die vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine der führenden deutschen Malerschulen war.⁴⁹ Ihre Vertreter, wie

Anja Heuß

Friedrich Heinrich Zinckgraf und die »Arisierung« der Galerie Heinemann in München

Zusammenfassung

1933 leitete die Witwe Franziska Heinemann zusammen mit ihrem Sohn Fritz die gleichnamige Galerie. Das Geschäft konnte trotz des so genannten »Judenboykotts« zunächst noch gehalten werden. 1938 jedoch bereitete Franziska Heinemann ihre Emigration vor und musste ihre Firma verkaufen. Als Käufer bot sich der langjährige Mitarbeiter Friedrich Heinrich Zinckgraf an. Dieser verfügte über das nötige Fachwissen, besaß jedoch kein Eigenkapital. Er nahm deshalb Kontakt zu dem Reichsbankpräsidenten Hjalmar Schacht auf, der ihm einen Kredit gegen Gewinnbeteiligung gewährte.

Im Militärarchiv Moskau befindet sich eine Akte aus dem Nachlass von Hjalmar Schacht, die mehrere Kreditverträge sowie die Abrechnungen Zinckgrafs mit Hjalmar Schacht enthält. Aus dieser Akte geht auch hervor, wann und zu welchem Preis Zinckgraf Kunstwerke aus dem Warenlager der Firma Heinemann verkaufte. Diese Veräußerungen nach der »Arisierung« sind im Nachlass der Galerie Heinemann zumeist nicht nachgewiesen, so dass die Moskauer Akte eine wertvolle Ergänzung zum Bestand im Deutschen Kunstarchiv, Nürnberg, darstellt.

Das Jahr 1933

Zum Zeitpunkt der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933 leitete die Witwe Franziska (Mimi) Heinemann zusammen mit ihrem Sohn Fritz (1905–1983) die gleichnamige Galerie am Lenbachplatz im München. Die Firma hatte unter dem so genannten »Judenboykott« zu leiden, konnte aber das Geschäft zunächst noch halten. 1936 bemühte sich die Firma um eine Aufnahme in die Reichskulturkammer, da in manchen Fällen, wenn sich der Fiskus von jüdischen Kunsthändlern die Einnahme von Devisen versprach, Ausnahmegenehmigungen zur Weiterführung des Geschäfts erteilt wurden. Ob dies im Fall der Galerie Heinemann passiert ist, muss offen bleiben. Zwar wurde sie mit Schreiben vom 15. März 1937 als Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste geführt, fehlte aber auf der Liste der jüdischen Kunsthändler, die eine offizielle, wenn auch befristete Ausnahmegenehmigung erhalten hatten.¹

Zum 31. Dezember 1933 verzeichnete die Galerie einen Warenbestand von 920 Kunstwerken, 637 davon in Kommission. Der Warenbestand hatte einen Bilanzwert von

Abstract

In 1933 Galerie Heinemann was being run by the widowed Franziska Heinemann together with her son Fritz. For a while they managed to maintain the business despite the Nazi boycott of Jewish enterprises. However, in 1938 Franziska Heinemann was preparing to emigrate and had to sell the firm. A suitable purchaser was found in Friedrich Heinrich Zinckgraf, a longstanding employee. He had the necessary specialist knowledge, but no equity. He therefore approached Hjalmar Schacht, President of the Reichsbank, who granted him a loan in return for a share in the profits.

In the Moscow military archives there is a file from the estate of Hjalmar Schacht containing several loan agreements as well as Zinckgraf's account settlements with Hjalmar Schacht. This file reveals when and at what price Zinckgraf sold artworks from the Heinemann art dealership's stock of merchandise. These sales, having taken place after »aryanization«, are for the most part not recorded in the estate of the Galerie Heinemann, so that the Moscow file represents a valuable addition to the holdings in the Deutsches Kunstarchiv in Nuremberg.

489.285,70 RM.² 1937 war der Gewinn jedoch aufgrund des Geschäftsboykotts, der allgemeinen antisemitischen Stimmung sowie der steuerlichen Benachteiligung gesunken.³ Die Industrie- und Handelskammer in München wies darauf hin, dass die Firma Heinemann geringe Einnahmen habe, weil »es sich um ein jüdisches Geschäft handelte, bei dem nur wenige arische Käufer einkauften. Auch war die Firma als jüdisches Unternehmen in der Werbung außerordentlich behindert. Ihre Ausstellungen wurden von der ganzen Presse totgeschwiegen.«⁴

Obwohl Franziska Heinemann erst 1939 emigrierte, musste sie bereits 1935 für die – in diskriminierender Absicht erhobene – Reichsfluchtsteuer eine Hypothek in Höhe von 250.000 RM auf das Grundstück am Lenbachplatz 5 aufnehmen. Trotz dieser politischen und finanziellen Belastungen konnte die Galerie 1937 mit einem Gewinn von zirka 147.000 RM abschließen; dies entspricht einem durchschnittlichen Monatsgewinn von 12.250 RM. Der Bildbestand hatte sich gegenüber 1933 nicht nennenswert verändert, allerdings war der Anteil der Kommissionsware leicht gestiegen.⁵ Bis Ende 1937 besaß Franziska Heinemann

Anna Pawlik und Elisabeth Taube

Ein Gekreuzigter aus Urach?

Erkenntnisse und Überlegungen zum ältesten Holzbildwerk des Germanischen Nationalmuseums

Zusammenfassung

Das Germanische Nationalmuseum bewahrt seit 1888 eine der ältesten großplastischen Kruzifixdarstellungen überhaupt, das sogenannte Kruzifix aus Urach. Diese Skulptur des gekreuzigten Christus entstand um 1080/90. Sie weist enge stilistische Bezüge zu erhaltenen Bildwerken der Zeit um 1100 aus Schwaben aber auch aus dem rheinisch-kölnischen Raum auf. Der Beitrag ordnet das Kruzifix in seinen kunsthistorischen Kontext ein und berücksichtigt erstmals die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung. Er trägt so zur sukzessiven Erforschung der Arbeitsweise früh- und hochmittelalterlicher Bildschnitzer bei.

Das älteste Holzbildwerk der umfangreichen Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums ist ein Kruzifix (Abb. 1) aus der Zeit um 1080/90 (Inv.Nr. Pl.O. 34). Es zählt zu einer exklusiven, weil kleinen Gruppe früher Kruzifixe aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Im Vergleich mit einigen prominenteren Werken dieser Gruppe wie dem Kölner Gero-Kruzifix (vor 983) oder dem in der ehemaligen Stiftskirche in Aschaffenburg (zw. 980/1000) ist es in der Forschung bislang wenig beachtet und dann meist als Arbeit einer provinziellen Werkstatt betrachtet worden. Die unzureichende wissenschaftliche Bearbeitung mag an der unklaren Provenienz liegen, die den historischen Zugang zum Objekt erschwert. Zudem war eine kunsthistorische Würdigung deshalb problematisch, weil eine kunsttechnologische Untersuchung bislang ausstand und die Einordnung des Bildwerks in die genannte Gruppe daher umso schwerer fiel.

Seit dem 9. Jahrhundert sind in Quellen freiplastische Darstellungen des gekreuzigten Christus nachweisbar.¹ Den Schriftquellen zufolge waren diese frühen Großskulpturen meist aus einem Holzkern gearbeitet und mit goldenen und/oder silbernen Blechen verkleidet. Sie galten damit als der irdischen Sphäre entrückt und der göttlichen gleich. Ein berühmtes Beispiel goldener und silberner Bildwerke war das am Ende des 10. Jahrhunderts geschaffene Benna-Kruzifix des Mainzer Doms, wohl aus Silber gegossen und vergoldet.² Die mit goldenen Blechen ummantelte Fides von Conques, am Ende des 9. Jahrhunderts geschaffen, gilt in

Abstract

One of the oldest preserved large-scale Crucifixes, the so-called Urach Crucifix has been held by the Germanisches Nationalmuseum since 1888. This sculpture of the crucified Christ was created around 1080/90. Stylistically it is closely allied to surviving Swabian sculpture from the period around 1100, but also to works from the Rhenish-Cologne area. The article sets the Crucifix into its art historical context and for the first time incorporates the results of technological examinations. It thus contributes to the successive study of the way in which wood carvers worked in the Early and High Middle Ages.

der Forschung als ältestes erhaltenes plastisches Heiligenbildwerk. Ihr folgt um 980 die Goldene Madonna in Essen, eine mit Goldblechen verkleidete thronende Muttergottesfigur mit Kind.³ Annähernd zur gleichen Zeit entstanden für den Kölner Dom und die Stiftskirchen in Ringelheim, Gerresheim und Aschaffenburg großplastische Christusdarstellungen – alle aus Holz geschnitzt und farbig gefasst. Sie sind alle noch erhalten.⁴ Die Wirkung dieser menschenähnlichen Figuren muss für den – ungewohnten – Blick des Betrachters um 1000 neu und in jeder Hinsicht erstaunlich gewesen sein. Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts steigt die Anzahl der schriftlich überlieferten und noch vorhandenen Kruzifixe. Es existieren heute 21 Objekte aus der Zeit zwischen 1020 und 1110, darunter die Bildwerke in Frankfurt, Benninghausen (kath. Pfarrkirche St. Martin) und aus St. Georg in Köln (Abb. 2).⁵ Sie markieren einen stilistischen Wandel, der sich in den Jahrzehnten nach 1000 innerhalb dieser jungen Gattung vollzog: Die weiche, naturnahe und beinahe fleischliche Modellierung des schmerzenden Leibes Christi, wie am Gero-Kruzifix, verfestigt sich etwa ab der Jahrhundertmitte. Die Formen werden nun zunehmend abstrahiert und nähern sich so geometrischen Grundformen an. Daneben bleibt das Wissen um die physiognomischen Merkmale und die natürlichen Bewegungen des menschlichen Körpers erhalten, in der Ausarbeitung aber reduziert. Der Motivwandel in der Darstellung des gekreuzigten Christus beschränkte sich dabei nicht auf die großplastische Kunst, sondern zeigt sich ebenso in der Goldschmiedekunst und Elfenbeinarbeiten dieser Zeit.

Elisabeth Banfield

Antike Götter in Blei

Drei Plaketten des Manierismus und ihre Vorlagen

Zusammenfassung

Drei um 1600 entstandene Plaketten mit Gestalten des antiken Götterhimmels, Venus mit Amor, Pluto mit Cerberus sowie Mars und Venus, werden bezüglich Ikonografie, Motivkunde und Lokalisierung untersucht. Zu den Erkenntnissen zählt ein wahrscheinlich allegorischer Gedanke hinter der Konzeption der »Venus mit Amor«-Plakette und ihrem Gegenstück, das auf einem Stich von Jan Muller nach Bartholomäus Spranger beruht. Bei der »Mars und Venus«-Plakette wurde dieselbe Grafik kreativ mit einem Stich Agostino Carraccis kombiniert und diente so als Grundlage zur Umformung eines biblischen zu einem mythologischen Motiv.

Als Vorlage für die Gestalt des Pluto wird hellenistische Skulptur wahrscheinlich gemacht, die über Reproduktionsgrafik diesseits der Alpen bekannt war. Der äußerst lebensnahe Körper des gealterten Gottes und seine zeitgenössischen Attribute unterscheiden sich von vergleichbaren Darstellungen des Pluto. Darüber hinaus werden Aspekte der Verbreitung von Motiven und stilistische Bezüge hinsichtlich der Lokalisierung in die Niederlande bzw. ins Milieu der Prager Hofkunst unter Kaiser Rudolf II. diskutiert.

Die jüngst erneuerte Präsentation der Renaissanceplaketten in der Schausammlung des Germanischen Nationalmuseums enthält auch bisher wenig erforschte Stücke.¹ Im Folgenden soll auf drei Exemplare eingegangen werden, die Götter der griechisch-römischen Mythologie zeigen, stilistisch in den späten Manierismus einzuordnen sind und bisher nur vage lokalisiert werden konnten. Neben der Konkretisierung der Provenienz gilt das Interesse vor allem der Ikonografie und der Vorlagenwahl.

Die Ikonografie der Venus

Eines dieser drei Werke, eine 7,4 cm große, kreisrunde Bleiplakette zeigt die sitzende Venus, die ein flammendes Herz empor hält (Abb. 1). Zu ihren Füßen ergreift der geflügelte Amor, dessen Köcher auf dem Boden liegt, ihr spärliches Gewand und wendet sich gleichzeitig von ihr ab. Während die nackte Göttin sich scheinbar ruhig mit angewinkeltem Bein zurücklehnt, ist der Knabe offensichtlich aufgeregt und in Laufhaltung dargestellt. Im Hintergrund befinden sich Bäume

Abstract

Three plaques created around 1600 with figures from the Ancient pantheon of gods, Venus with Cupid, Pluto with Cerberus as well as Mars and Venus, were examined with regard to iconography, motif and localization. One of the findings is that the plaque depicting »Venus with Cupid« is most likely allegorical in concept, as is its counterpart, based on an engraving by Jan Muller after Bartholomäus Spranger. In the »Mars and Venus« plaque the same print was creatively combined with an engraving by Agostino Carracci and hence served as the basis for the transformation of a biblical into a mythological motif.

The figure of Pluto is probably based on Hellenistic sculpture, which was known on this side of the Alps via reproduced prints. The extremely realistic body of the ageing god and his contemporary attributes differ greatly from comparable depictions of Pluto. In addition, aspects of the dissemination of motifs and stylistic localization references in the Netherlands or in the milieu of court art in Prague under Emperor Rudolf II are discussed.

und eine bergige Landschaft mit Gebäuden. Bislang wurde für die Plakette eine Datierung um 1600 und als Provenienz »Niederlande oder Süddeutschland« angenommen.²

Um Bedeutung und inhaltlicher Aussage der Plaketten näher zu kommen, soll zunächst die Ikonografie behandelt werden. Das flammende Herz als Attribut der Venus ist in der Renaissance und im Manierismus in Malerei und Grafik niederländischer Künstler häufig zu finden. Beispielfähig seien Werke von Jacques de Gheyn II. (1565–1629)³ und Hendrick Goltzius (1558–1616) genannt.⁴ Obwohl das Motiv oft lediglich als Attribut der Venus verwendet wird, etwa in der Planeten-Serie von Sebald Beham (1500–1550),⁵ hat es gelegentlich darüber hinaus auch narrative Funktion. Davon zeugt ein Kupferstich von Goltzius, der Venus und Amor mit flammendem Herzen zeigt und folgende Inschrift trägt: »Cum Cerere et Baccho mea iuncta potentia magna est, ab hoc his exigua vim meus ignis habet«.⁶ Das Herz steht hier also für das mächtige »Feuer« der Venus, das durch Essen und Trinken entfacht wird. Die Mitteilung ist eine Variation des damals beliebten Terenz-Zitats »Sine Cerere et Baccho

Claudia Valter

Bibliophile Sammlungsstücke Nürnberger Exlibris des 16. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Ein Exlibris ist eine zumeist kleinformatische Graphik, die eingeklebt in ein Buch, der Identifikation seines Besitzers dient. Gedruckte Bucheignerzeichen entstehen in Deutschland Ende des 15. Jahrhunderts, dem sich im 16. Jahrhundert eine erste Blütezeit der Gattung anschließt. Um 1900 wird das Exlibris zum begehrten Sammelobjekt. Zu den bedeutendsten Sammlungen dieser Form der Druckgraphik gehörte die des Grafen Karl Emich zu Leiningen-Westerburg (1856–1906), die heute das Germanische Nationalmuseum besitzt. Innerhalb dieses Bestands sind die Exemplare des 16. Jahrhunderts von Eignern oder Künstlern aus Nürnberg besonders bemerkenswert. Im Folgenden wird dieser kunst- wie kulturhistorisch wichtige Teil der Exlibris-Sammlung anhand von Beispielen vorgestellt, die wenig bekannt sind bzw. zu denen es neue Erkenntnisse hinsichtlich ihrer überwiegend heraldischen Darstellung gibt.

Die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums bewahrt mit ca. 40.000 Exemplaren einen sehr umfangreichen, international ausgerichteten Bestand an Exlibris aus der Zeit vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Das Kernstück stellt die Sammlung des Grafen Karl Emich zu Leiningen-Westerburg (1856–1906) dar, die 1916 angekauft wurde und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den bedeutendsten ihrer Art gehörte.¹ Hinzu kommen Exlibris aus dem Altbestand, spätere Erwerbungen sowie Schenkungen und Stiftungen. Immer wieder haben Kenner von Bücher- bzw. Bibliothekszeichen² ihr Bedauern darüber geäußert, dass die Bestände des Germanischen Nationalmuseums nicht erschlossen und wissenschaftlich bearbeitet sind.³ Dies soll sich zunächst durch die 2010 begonnene, sukzessive Erfassung der Blätter in einer Datenbank ändern. In dieser werden in einem ersten Schritt die deutschen Exlibris des 16. und 17. Jahrhunderts aufgenommen, welche bereits in früheren Jahren aus dem Gesamtbestand aussortiert und einzeln auf Kartons montiert worden sind. Hier ragen rund 60 Blätter des 16. Jahrhunderts von Eignern aus Nürnberg hervor; ihre Identität wird zumeist durch die Darstellung ein oder mehrerer Wappen veranschaulicht. Diese sind häufig umgeben von ornamentalem Beiwerk, das – der Gestaltung mancher Titelblätter dieser Zeit nicht unähnlich – aus architektonischen, figurativen und vegetabilen Elementen besteht.⁴

Abstract

An ex libris is usually a small-scale print label pasted in a book to identify the owner. Printed bookplates arise in Germany in the late 15th century, followed by the first flowering of the genre in the 16th century. Around 1900 the ex libris becomes a sought-after collector's item. One of the most important collections of this type of print, now held by the Germanisches Nationalmuseum, belonged to Count Karl Emich zu Leiningen-Westerburg (1856–1906). The 16th century items deriving from owners or artists from Nuremberg are particularly remarkable. The following article will present this part of the ex libris collection, which is important in terms of art and cultural history, using examples which are less well known or where there are new findings in regard to their primarily heraldic depictions.

Den Auftakt der hier präsentierten Auswahl macht das wohl schönste, da in seiner Kolorierung wunderbar erhaltene und sehr seltene Exlibris der Nürnberger Adelsfamilie Dillherr von Thumenberg (Abb. 1).⁵ Der Aufbau der Darstellung ist streng symmetrisch: Im Zentrum eines komplex gestalteten Rahmens, dessen Basis mit Früchtefestons verziertes Rollwerk bildet, aus dem rechts und links vasentragende Karyatidhermen hervorgehen, steht das von zierlichen Ranken umspielte Wappen der Dillherr von Thumenberg. Zwei geflügelte Putti mit Äpfeln in den Händen schließen den durch eine Perlstableiste nochmals betonten bzw. zusammengefassten Rahmen zum oberen Bildrand hin ab. Das Wappen ist in der (gemehrten) Form wiedergegeben und koloriert, die ein am 7. Juni 1592 von Kaiser Rudolf II. unterzeichneter Wappenbrief legitimierte: Der Schild ist geviert, das erste und vierte Feld sind schwarz-silbern gespalten und zeigen drei goldene sechsstrahlige Sterne auf der Spaltlinie, im zweiten und dritten Feld erscheint auf goldenem Grund der schwarze lateinische Buchstabe T auf grünem Dreieck. Während es sich bei den erstgenannten Feldern um das alte Stammwappen der Dillherr handelt, wurde das »sprechende« Motiv für den T(humen)berg 1592 hinzugefügt. Es ist dies jedoch kein neues Heroldsbild,⁶ sondern eine Übernahme aus dem Wappen des Georg Thum. Dieser erwarb 1533 den sogenannten Kunschrottenberg in Erlenstegen und baute sich dort

Thomas Schindler, Julia Knöpfle und Simone Ullmann

Objekte und Kontexte

Herbergsrequisiten der Nürnberger Schleifer als Ausdruck korporativen Selbstverständnisses im 19. Jahrhundert

Zusammenfassung

Mit der Errichtung einer Handwerkskorporation war immer der Erwerb einer kleinen Truhe zur Aufbewahrung der wichtigen gemeinschaftlichen Besitztümer, in erster Linie der konstituierenden Handwerksordnung und der pekuniären Erfordernissen geschuldeten Geldbüchse, verbunden. Diese so genannten Handwerksladen dienten zugleich als Repräsentationsmittel nach außen und innen. Der Schwerpunkt musealer Forschung auf diesem Gebiet ruht bislang weitgehend auf der Erfassung und Interpretation von frühneuzeitlichen Stücken, also Belegstücken der »klassischen« Zeit des zünftigen »Alten Handwerks«. Handwerksladen des 19. Jahrhunderts stoßen auch als Exponate kaum auf Interesse. Dies mag zum einen daran liegen, dass deren handwerkliche Qualität nicht mehr an die älterer Stücke heranreicht. Zum anderen gilt das 19. Jahrhundert gemeinhin aber auch als Zeitalter der Abschaffung der Zünfte, weswegen man in dieser Zeit geschaffenen Laden wohl weniger kulturgeschichtliche Relevanz zuspricht. Im folgenden Beitrag wird diese beengte Perspektive hinterfragt, indem die überraschenden Ergebnisse der restauratorischen und wissenschaftlichen Bearbeitung einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Lade vorgestellt werden.

Das Germanische Nationalmuseum verwahrt zwei der fünf museal überlieferten Herbergsrequisiten der Nürnberger Schleifer.¹ Bei den Stücken handelt es sich um das Herbergsschild (Inv.Nr. Z 1129) sowie die Handwerkslade (Inv.Nr. Z 1127), beide nahezu zeitgleich im Jahr 1840 entstanden (Abb. 1 und 2). Die drei anderen und teilweise deutlich älteren Zunftrelikte sind eine 1578 datierende Klapptafel, welche bisweilen auch als »Flügelade«² angesprochen wurde, eine zinnerne Zunftkanne und zwei Zinnbecher, die sich im Besitz der Museen der Stadt Nürnberg befinden. Während die Klapptafel zumindest drei Mal als Bildbeispiel für vergleichbare Einrichtungsgegenstände von Handwerkerherbergen in der Handwerksforschung rezipiert wurde³, sind die beiden im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Stücke bislang keiner eingehenden Bewertung unterzogen worden und noch unpubliziert. Eine kritische Würdigung des für den Handel und die Eigenversorgung Nürnbergs mit Klingen so außerordentlich wichtigen Schleifer-

Abstract

With the establishment of a craftsmen's corporation a guild was compelled to acquire a small chest for safekeeping of the most important communal property, first and foremost, the constitutive craftsmen's regulations and the collection boxes holding the monetary funds. These so-called guild chests served at the same time as symbols of prestige externally as well as internally. Until now the focus of museum research in this area has been based essentially on the registering and interpreting of early modern pieces, that is, as evidence of the »classic« period of guilds and the »Old Crafts«. Chests dating from the 19th century have by comparison been largely ignored. This may be due to the fact that the craftsmanship does not achieve the same level of quality as the early modern pieces. For another, the 19th century is generally considered to be the age of the demise of the guilds, which is why chests created in this period are attributed with less cultural and historical relevance. In the following article this narrow perspective will be questioned by presenting the surprising results from the restoration and scientific examination of a 19th century chest.

handwerks steht ebenfalls noch aus, wohl nicht zuletzt deshalb, weil dessen archivalische Dokumentation äußerst lückenhaft erscheint. In den verfügbaren wissenschaftlichen Darstellungen der Eisen verarbeitenden Gewerke in Nürnberg werden die Schleifer jedenfalls weitgehend ausgeklammert, obwohl das Schleifen von Klingen untrennbar mit deren Herstellung verbunden war.

Sammlungsgeschichtliches

Die Handwerkslade und das Herbergsschild zählten wahrscheinlich bereits zu den Nürnberger »Zunftaltertümern« der 1870 gegründeten »Abtheilung 30 Zunftwesen, Corporationen und Gesellschaften« im Germanischen Nationalmuseum.⁴ In dieser wurden »nach Auflösung der Zünfte in Bayern (1868) das übrige Inventar der alten Handwerke, die gewerblichen Insignien und Embleme, Laden, Urkunden und Schilder, auch die silbernen Zunftpokale«⁵ als Deposita

Jahresbericht 2011

Sonderdruck aus dem
Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012



GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Förderer, Mitglieder, Stiftung

Förderer

Der Fördererkreis erfreut sich auch 2011 großer Beliebtheit. Die Zahl der engagiert Mitwirkenden betrug Ende des Jahres 313 Personen und Unternehmen, die sich die ideelle und finanzielle Unterstützung des Museums zum Ziel gesetzt haben. Die Förderer stärken die Arbeit des größten kunst- und kulturhistorischen Museums im deutschen Sprachraum, indem sie Neuerwerbungen ermöglichen und Ausstellungsprojekte finanziell unterstützen. Dafür genießen die sie Vorteile wie exklusive Abendveranstaltungen und Sonderführungen durch Ausstellungen.



Abb. 1 Fördererfest 2011 in der Kartäuserkirche des GNM

Am 5. April fand eine Sonderführung durch die damals aktuelle Ausstellung »Reisebegleiter« statt. »Die Frucht der Verheißung« lockte am 31. Mai gleich 188 Interessenten zu einem begleiteten Rundgang, der in die Kunst- und Kulturgeschichte der sauren Frucht entführte. Im Anschluss lud das Maritim Hotel Nürnberg in der Ehrenhalle des Museums zu kulinarischen Köstlichkeiten rund um die Zitrusfrucht ein.

Im Oktober konnten sich die Förderer über ein exklusives Konzert auf einem Instrument der Sammlung mit Tobias Koch und Ingeborg Scheerer freuen. Sie besuchten das Konzert gemeinsam mit den Teilnehmern des Kongresses der European String Teachers Association (ESTA Deutschland) und der European Piano Teachers Association (EPTA), der in Kooperation mit der Hochschule für Musik Nürnberg stattfand.

Highlight des Jahres war sicherlich das Fördererfest am 15. Juni 2011. Insgesamt 312 Gäste fanden sich zum exquisiten Essen in den Räumen des GNM ein. Nachdem in den Jahren zuvor stets eine lange Tafel im Kreuzgang aufgebaut wurde, entschied man sich erstmals für mehrere kleinere Tische in einem Zelt draußen im Großen Klosterhof und in der Kartäuserkirche. Das Wetter war hervorragend, so dass das Dessert im extra für die Ausstellung eingerichteten Zitrusgarten im Kleinen Klosterhof eingenommen werden konnte.

Es wurde beschlossen, im Jahr 2012 einen jungen Fördererkreis als »Unterabteilung« zu gründen, der sich speziell an junge Kunstfreunde im Alter zwischen ca. 20 bis 35 Jahren richtet. Mit eigenen Veranstaltungen für diese Altersgruppe sollen neue Förderer gewonnen und der Altersdurchschnitt insgesamt verjüngt werden.

Mitglieder

Kurz nach Gründung des Museums im Jahr 1852 wurde bereits für die Mitgliedschaft in seinem Freundeskreis geworben. Heute hat das renommierte Haus 3.174 Freunde, davon 90 Firmen und Institutionen. Eine Mitgliedschaft im Freundeskreis kostet Kunstliebhaber nur 40,00 Euro im Jahr, dafür genießen sie Vergünstigungen für zahlreiche der vielfältigen Angebote. Die Dauerausstellungen können jederzeit kostenlos und beliebig oft besucht werden, für Sonderausstellungen oder Konzerte zahlen Mitglieder einen reduzierten Eintritt. Der Museumsshop gewährt den Museumsfreunden 10 Prozent Rabatt auf ihre Artikel – ausgenommen Bücher, die der Preisbindung unterliegen.

Stiftung zur Förderung des GNM

Die Stiftung zur Förderung des GNM wurde 2006 mit einem Festakt gegründet und eröffnet allen Bürgerinnen und Bürgern die Möglichkeit, sich als Stifter dauerhaft gemeinnützig zu engagieren. Sie bündelt das Wirken vieler Stifter für »ihr« Nationalmuseum und trägt damit Sorge, die Werte unserer Vergangenheit für die Zukunft zu erhalten. Das Kapital soll einen Grundstock für Erträge bilden, die es auch in schwierigen Zeiten erlauben, wichtige Erwerbungen für das Museum zu tätigen.

Ausstellungen im GNM

Dauerausstellungen

Renaissance. Barock. Aufklärung

Innerhalb der Schausammlung »Renaissance. Barock. Aufklärung« präsentierte die Graphische Sammlung eine Studioausstellung zu dem Thema »Wunder über Wunder – Sensationsnachrichten auf Flugblättern des 16. Jahrhunderts«. Aus den umfangreichen Beständen kulturhistorischer Blätter wurden illustrierte Einblattdrucke vor allem Nürnberger, Augsburger und Straßburger Verleger gezeigt. Ergänzt wurde die Auswahl durch Buchillustrationen aus Werken der Anatomie und Geschichtsschreibung von Georg Palma (1543–1591) und Sebastian Münster (1488–1552) sowie durch Holzschnitte und Kupferstiche namhafter Renaissancekünstler, wie die »Missgeburt eines Schweins«, das »Rhinozeros« Albrecht Dürers (1471–1528), die »Einwohner Indiens« Hans Burgkmairs d. Ä. (1473–1531) und die »Türkischen Reiter mit Gefangenen« Erhard Schöns (1491–1542). Die 35 Blätter umfassende Präsentation beleuchtete in mehreren Einheiten verschiedene Facetten des Wunderphänomens im 16. Jahrhundert und thematisierte in diesem Kontext die Wirkung gedruckter Texte und Bilder als Medium des Nachrichtentransfers. Vor allem illustrierte Flugblätter verbreiteten in standardisierter Form, bestehend aus einer prägnant formulierten Schlagzeile, einem anschaulich gestalteten Bild und einem ausführlichen Text in deutscher Sprache, Neuigkeiten weit über die Orte des Geschehens hinaus. Die kostbaren, in nur wenigen Exemplaren überlieferten Zeugnisse dieses frühen Massenkommunikationsmittels führten dem Besucher der Studioausstellung das »Wunderbare« aus Sicht des 16. Jahrhunderts eindringlich vor Augen: Bewohner ferner Länder, phantastische Geschöpfe der Weltmeere, erschreck-

ende Fehlbildungen und geheimnisvolle Symptome bei Mensch und Tier, furchterregende Monster, unheimliche Geistererscheinungen, spektakuläre Geburtswunder, grausame Verbrechen sowie seltene Himmels- und Wetterphänomene. Die Präsentation wurde am 20. April 2011 im Rahmen einer feierlichen Soiree eröffnet. Den Abend begleitete das Studio für Alte Musik der Hochschule für Musik Nürnberg unter Leitung Hartwig Groths mit Werken für Violen da Gamba und Laute der Komponisten Heinrich Isaac (um 1450–1517) und Diego Ortiz (um 1510–1570).

Erweiterung der Dauerausstellung »Kleiderwechsel«

Anfang April 2011 wurde die Dauerausstellung »Kleiderwechsel« durch vier Kleider des Berliner Künstlers Stephan Hann (geb. 1966) ergänzt. In zwei Vitrinen führen sie die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema »Kleidung« vor. Die dafür verwendeten Alltagsmaterialien – Telefonbuchseiten, Milchtütenkarton, Filmstreifen und Tablettenblister – haben durch die zum Teil sehr aufwendige Verarbeitung eine Aufwertung erfahren. Obwohl die Gestaltung sich vor allem auf den optischen Reiz konzentriert, weisen die Kleider zugleich auf Fragen des Konsums und des Verbrauchs von Rohstoffen hin. Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2011 wurde darüber bereits ausführlich berichtet.



Abb. 2 Ada Hinkel beim Aufbau von Stephan Hanns Kleid »Großer Auftritt« von 1985

Sonderausstellungen

Reisebegleiter. Koffer-Geschichten 1750 bis heute

09.12. 2010–01.05.2011
Ausstellungshalle II
Ausstellungsleitung: Claudia Selheim

Die im Dezember 2010 eröffnete, kulturgeschichtlich ausgerichtete Ausstellung zeigte rund 200 Objekte, vorwiegend Gepäckstücke. Sie setzte sich mit einem in der volkskundlich-historischen und musealen Forschung bisher stark vernachlässigten Thema auseinander. Die Präsentation verdeutlichte einerseits, wie der Mensch im Laufe der Zeit immer mehr in den Dienst seines Gepäcks gestellt wurde, andererseits aber auch, in welchen Bereichen es eine wichtige oder gar zentrale Rolle spielte, so bei den Gepäckversicherern und bei der Bahn, deren 175-jähriges Jubiläum den Anlass zur Ausstellung gab. Neben Koffern – teilweise mit persönlichen Geschichten – sah man ein opulentes Reiseservice, Reiseapotheken, Reisetaschen, einen Gepäckanhänger für ein Auto, Gepäckschließfächer und Kinderspielzeug, die das Thema in seinen unterschiedlichen Facetten aufgriffen. Im Rahmen des SAW-Projektes »Wege in die Moderne«, dessen Ziel die Neuaufstellung der Schausammlung des 19. Jahrhunderts ist, erprobte und untersuchte das KPZ anhand von fünf interaktiven Stationen in der Ausstellung »Reisebegleiter« Möglichkeiten musealer Kommunikation.

Am 10. April 2011 fand ein Themensonntag zum Kofferpacken statt. Hier konnte man sowohl sachgerechtes Packen lernen als auch unterschiedliche Gepäckstücke ersteigern. Letztere Aktion ermöglichte die Deutsche Bahn, die ausgewählte Fundsachen zu diesem Zweck eigens ins GNM transportiert hatte.

Zu den über 17.700 Besuchern zählten unter anderem Gruppen von Studierenden aus Bamberg, Jena, Mannheim, Tübingen und Würzburg. Durchwegs erfreuliche Resonanz kam von in- und ausländischen Medien. Ebenso positiv wurde die Ausstellung in der volkskundlichen Fachwelt besprochen.



Abb. 3 Blick in die Ausstellung »Reisebegleiter«

Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur

19.05.2011–11.09.2011
Ausstellungshalle I
Ausstellungsleitung: Yasmin Doosry/Christiane
Lauterbach/Johannes Pommeranz

Die Jahresausstellung des GNM Nürnberg im Jahr 2011 firmierte unter dem Titel »Die Frucht der Verheißung. Zitrus-

früchte in Kunst und Kultur«. Die ikonografisch ausgerichtete Schau thematisierte die Verheißungen, Versprechungen und Sehnsüchte, die sich seit der Antike um Zitrusgewächse ranken. Sie kündeten von ewigem Leben, Tod und Auferstehung, Tugend und Reinheit. Mit dieser Ausstellung, die mit hochklassigen Leihgaben aus dem In- und Ausland gespickt war, betrat das GNM Neuland, denn noch niemals



Abb. 4 Blick in die Ausstellung »Die Frucht der Verheißung«

zuvor ist den Südfrüchten eine derart breit angelegte, zahlreiche kunst- und kulturhistorische Facetten behandelnde Präsentation gewidmet worden. Der zeitliche Rahmen der verschiedenen Themenkreise wie Stillleben, Porträt, Botanik, Brauchtum oder Mythologie zugeordneten Exponate reichte vom Hochmittelalter bis in die Postmoderne.

Ziel des Projektes war es, der »Zitrusforschung« in Deutschland neue Impulse zu geben. Die Ausstellung sah rund 25.000 Besucher. Die regionale und überregionale Berichterstattung war sehr ausführlich, wovon eine umfangreiche Pressemappe zeugt.

An Drittmitteln konnten im Rahmen des Projekts fast ein Drittel des Ausstellungsetats eingeworben werden. Nahezu die Hälfte davon kam von der Ernst von Siemens Kunststiftung, die die Restaurierung des großformatigen Meerwunder-Tappichs (350 x 530 cm) ermöglichte, der in der Ausstellung erstmals wieder gezeigt wurde. Von dem umfangreichen ausstellungsbegleitenden Katalog »Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur« wurden während der Laufzeit der Ausstellung etwas mehr als 700 Bände verkauft.

Johannes Grützke. Die Retrospektive

24.11.2011–01.04.2012
Ausstellungshalle I
Ausstellungsleitung: Birgit Jooss

Die große Sonderausstellung widmete sich erstmals dem Gesamtwerk des Berliner Künstlers Johannes Grützke (geb. 1937). Er zählt zu den profiliertesten gegenständlichen Malern in Deutschland. Sein zentrales Thema ist der Mensch, den er häufig in stilisierten

Alltagsszenen präsentiert, ihn zu theatralischen Handlungen gruppiert, mit fratzenhafter Mimik zeigt oder absurde Haltungen einnehmen lässt. Bislang war Grützke vor allem für seine Gemälde bekannt, darunter »Der Zug der Volksvertreter« in der Frankfurter Paulskirche. Die Ausstellung bot jedoch mit rund 180 Kunstwerken und etwa 100 Dokumenten ein weites Panorama über das ganze Œuvre des vielseitig arbeitenden Künstlers und warf gleichzeitig einen persönlichen Blick auf einen außergewöhnlichen Menschen. Präsentiert wurden druckgrafische Werke, Pastelle, Plastiken, Buchillustrationen, Theaterentwürfe und literarische Arbeiten, ebenso eröffneten Hör- und Videostationen einen Blick auf den Redner, Schau-

spieler und musizierenden »Erlebnisgeiger«. Persönliche Dokumente, darunter Briefe, Fotografien und Zeitungsausschnitte, rundeten die Schau ab.

Die Eröffnung der Ausstellung am 23. November 2011 führte zu einem großen Medienecho. Neben zahlreichen Berichten in den Zeitungen der Metropolregion Nürnberg und anderen lokalen Presseorganen, erschienen in vielen überregionalen Zeitungen Artikel zur Sonderausstellung des Deutschen Kunstarchivs, so beispielsweise in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Süddeutschen Zeitung, Welt am Sonntag, Welt oder Kunstzeitung. Konzeption und Präsentation der Ausstellung wurden durchweg äußerst positiv aufgenommen.



Abb. 5 Blick in die Ausstellung »Johannes Grützke« (Foto Anita Back)