

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 13 (1970)
Heft: 3

Artikel: Aus der Tätigkeit der Albrecht Dürer-Gesellschaft
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388130>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

wurde. Die nachgelassenen, sehr umfangreichen Manuskripte bereitet Jacobi auf Wunsch der Tochter Albert Schweitzers und des Hauses Breikopf & Härtel für den Druck vor, als Anhang zu Schweitzers weltberühmtem Buch über Bach, das in alle Kultursprachen übersetzt wurde. In einem bewegenden Brief, im Alter von 87 Jahren, drei Jahre vor seinem Tod geschrieben, dankt ihm der «Urwalddoktor» für die Übersendung seiner Ausgabe von Tartinis *Traité des agréments* (siehe oben): «Nun muß ich Dir auch noch

für das kostbare Werk der Verzierungen von Tartini danken. Du weißt, daß ich mich noch immer mit Bachs Verzierungen beschäftige und mir alles, was ich über Verzierungen früherer Zeit erfahren kann, sehr wertvoll ist. Tartini ist sehr wertvoll. Die Verzierungen sind gut ausgedacht. Und sie gehen von dem oberen Ton nach dem unteren, wie bei Bach. Das ganze Werk versetzt uns in die künstlerische Epoche jener Zeit. Ich lese immer aufs neue drin. Es ist mir so wertvoll, es zu besitzen.» (Vgl. Abb. 23.)



24 Jean-Jacques Rousseau, Schlußvignette am Ende des Buchstabens Q, Seite 404, seines «Dictionnaire de musique», Paris 1768.

Dürer. A. 17 h

AUS DER TÄTIGKEIT DER ALBRECHT DÜRER-GESELLSCHAFT

Seit mehreren Jahren verfolgen Kunst- und Bücherfreunde in der Bundesrepublik und auch außerhalb mit Sympathie den kraftvollen Wiederaufstieg eines Nürnberger Vereins von Kunstliebhabern, der seit 1792, dem Jahr seiner Gründung, bis heute das bewegte Auf und Ab der deutschen Geschichte in reichem Maß erfuhr. In den Jahren nach der Gründung trug er den Namen «Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde» und verfolgte den Zweck, die darniederliegende künstlerische Kultur der Stadt Nürnberg neu zu beleben, indem er Vorträge und Diskussionen, gelegentlich auch Ausstellungen

veranstaltete und Mäzene und Künstler zusammenführte. Er war der früheste Kunstverein in Deutschland. Heute nennt er sich Albrecht Dürer-Gesellschaft und strebt unter der Führung eines einfallsreichen und wagemutigen Vorstands (Vorsitzender ist Roland Graf von Faber-Castell) energisch aus dem Wellental empor, in das er nach dem Zweiten Weltkrieg hinabgesunken war. Zwar ist man auch heute noch einigermaßen entfernt von den glückhaften Zeiten um 1838, als der Verein 1599 Mitglieder zählte. Aber die Leistungen sind so, daß hier eine lokale private Institution bereits wieder eine weit-

reichende überlokale Bedeutung gewonnen hat. Der Wille des Vereins, auf künstlerischem Gebiet und im Zeichen des großen Namens, den er trägt, Nürnberg mit der Welt und die Welt mit Nürnberg zu verbinden, wird im kommenden Jahr zweifellos zu neuen bedeutenden Taten führen. Die Stadt Nürnberg wird 1971 den 500. Geburtstag Albrecht Dürers feiern. Den vielleicht wichtigsten Beitrag wird die Albrecht Dürer-Gesellschaft leisten, indem sie die Kunstwerke öffentlich ausstellt, die auf ihre Anregung hin weit herum in Europa in den Ateliers bedeutender Künstler entstehen und die alle einen Bezug zu Dürer aufweisen werden. Wie ferner kürzlich bekannt wurde, hat der Vorsitzende der Gesellschaft durch eine Spende von 50 000 DM sieben Künstlern ermöglicht, auf Dürers Spuren zu reisen und seine europäischen Landschaften aus ihrer Sicht neu darzustellen. Das Germanische National-Museum in Nürnberg wird ihre Bilder 1971 der Öffentlichkeit zeigen.

Das Hauptziel der Albrecht Dürer-Gesellschaft ist nach wie vor die Förderung der bildenden Künste in Nürnberg und von Nürnberg aus, aber die geistigen Horizonte sind weiter gespannt als früher. Bei einem Jahresbeitrag von 24 DM (fördernde Mitglieder entrichten mindestens 100 DM) bietet sie ihren Mitgliedern als Jahresgabe eine kleine Auswahl moderner Druckgraphik zum Selbstkostenpreis neben kleineren Vergünstigungen.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen eine Reihe von Katalogen, welche in Wort und Bild, sorgfältig gedruckt und modern gestaltet, die Erinnerung an sehr originelle, vom Vorstand konzipierte Nürnberger Ausstellungen festhalten. Sie gelten u. a. den Themen *Albrecht Dürer und Künstler unserer Zeit*, *Cranach und Picasso*, *Ars phantastica* (magischer Realismus aller Spielarten in Deutschland seit 1945) sowie dem druckgraphischen Werk von Max Beckmann, Alfred Hrdlicka, Max Bill u. a. Sie haben alle einen mehr oder minder deutlichen Bezug zu Tendenzen im Werk und in der Zeit Dürers. Das betonte Bestre-

ben der Gesellschaft, Vergangenes aufzuspüren, in dem Modernes vorgebildet erscheint, und andererseits Modernes zu finden, in dem deutlich großes Gut der Vergangenheit nachwirkt, hat zu beachtlichen Ergebnissen geführt. Aus den Katalogen zweier hervorragender Ausstellungen dieser Art, die den Bibliophilen ganz besonders fesseln, legen wir hier mit der liebenswürdigen Unterstützung der Gesellschaft einige Text- und Bildproben unseren Lesern vor. Die eine Gruppe weist auf die merkwürdig hintergründigen Spiele mit streng perspektivisch gesehenen stereometrischen Formen hin, denen die drei Nürnberger Goldschmiede Jamnitzer, Lencker und Stoer sich hingaben (Katalog 11: *Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts*, 1969), die andere auf den englischen Maler Sutherland, einen modernen Erneuerer der mittelalterlichen Gattung des Bestiariums (Katalog 13: *Graham Sutherland. Druckgraphik und Zeichnungen mit dem vollständigen Bestiarium*, 1970). Gestaltung beider Kataloge: Michael Mathias Prechtl. Geschäftsstelle der Albrecht Dürer-Gesellschaft: Auf der Burg 2, D-85 Nürnberg.

Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts

In Nürnberg arbeiteten um 1560 drei Meister nebeneinander und wahrscheinlich in enger Beziehung zueinander an konstruktiven Problemen. Alle drei Goldschmiede, Graphiker, Formentwerfer trieben aus Lust am Künstlichen ihr genialisch-hintergründiges Spiel mit der Perspektive. Ihre künstlerischen Bemühungen um Gebilde von idealer, unwirklicher Schönheit sind Resultate einer aufs Äußerste getriebenen Handwerklichkeit. Wenzel Jamnitzers «*Perspectiva Corporum Regularium*» enthält, zu einem Programm geordnet, ein ganzes Sortiment zweckfreier geometrischer Körper, die, sich ständig ändernd, zu verwirrenden Konstruktionen gedeihen. Hans Lencker ordnet in seinem Werk «*Perspectiva Literaria*» sorg-

fältig ausgewogen Buchstaben zu Stilleben und baut hypothetische Denkmale aus Röhren und Kuben. Lorenz Stoer gibt den elf Holzschnitten aus seinem Band «*Geometria et Perspectiva*» zwar den Anschein bescheidener Perspektivvorlagen, doch sind diese wuchernden Spiralhecken, im labilen Gleichgewicht erstarrten Polyeder, Pyramiden und Kugeln eine frühe Vorwegnahme der bekannten Feststellung von Cézanne, wonach alle Naturformen auf Kugel, Kegel, Kubus und Zylinder zurückführbar sind.

WENZEL JAMNITZERS Musterbuch zur Perspektive der regelmäßigen Körper, «*Perspectiva Corporum Regularium*», erscheint 1568 in Nürnberg, 1964 verlegt Albert Flocon das Jamnitzersche Werk bei Alain Brioux in Paris in einer Faksimileausgabe neu (Albert Flocon: Jamnitzer, *Orfèvre de la rigueur sensible / Ein Goldschmied von empfindsamer Strenge. Étude sur la Perspectiva Corporum Regularium*, Alain Brioux, Paris 1964). Er fügt den Texten des Originals eine ausführliche Einführung und Würdigung des Werkes bei, aus der hier einiges berichtet und zitiert wird.

Der I. Abschnitt der Einführung gibt unter dem Titel «*Geometrie und Unruhe*» Hinweise auf die Zeitstimmung, auf die Person Jamnitzers und seine gewichtige Stellung in der Periode des Manierismus in Nürnberg, auf Jamnitzers leidenschaftliches Interesse an der Perspektive sowie ihren metaphysischen und spekulativen Beziehungen und Bedeutungen.

«Wenzel Jamnitzer ist sich bewußt, vierzig Jahre lang mit Lineal und Zirkel hantiert zu haben, die Anwendungsmöglichkeiten gut zu erkennen, weniger gut jedoch die theoretischen Fundamente: Axiomatik und Lehrsätze der euklidischen Geometrie; seine Sprache war allerdings nicht die eines Geometers. Wenn er sich anbietet, in einem zweiten Band ausführlichere Erklärungen über seinen «*bequemerer Weg*» zu liefern (ein Ausdruck, der unwillkürlich an den «*abgekürzten Weg*» Dürers denken läßt), macht er

im Grunde keine Angaben, wie er seine Figuren konstruiert.

Nirgends gibt er eine umfassende Definition der regelmäßigen Körper, deren Spitzen gleich weit voneinander entfernt sind und auf der umbeschriebenen Kugel liegen, aber er kennt sie, da er ja die Polygone in konkave Halbkugeln hineinbeschreibt.

Was die dreiundzwanzig Varianten jedes platonischen Körpers angeht, begnügt sich der Autor mit der Bemerkung, sie seien durch «*Abschneidung*» und «*Hinansetzung*» entstanden, «*wie hernach gesehen wird*».

Aber die Metamorphosen sind immer richtig: Abbilder des Visuellen. Der Verfasser glaubt fest: wenn er die göttliche Schöpfung beschwört, den Himmel, die Erde, die Elemente, wird man es mit Ergriffenheit spüren. Das Licht der Seele und des Herzens, das Licht der Augen, die ihm als die wichtigsten göttlichen Gaben erscheinen. Weiter wird das Auge als der Sitz von Feuer und Wasser gleichermaßen beschrieben: die Glut und die Ergriffenheit seines staunenden Auges.»

Ein III. Abschnitt setzt die Beziehungen Jamnitzers zur «*göttlichen Proportion*» mit dem Hinweis auf das gleichnamige Werk des Luca Pacioli (Venedig 1529) und dessen freie Interpretation der fünf Elemente, da er neben Erde, Feuer, Luft und Wasser das Gesamt des Kosmos, den «*Himmel*» als Urgrund von allem sieht. Erde steht gleich Würfel, Feuer gleich Tetraeder, Luft gleich Oktaeder, Wasser gleich Ikosaeder und Himmel gleich Dodekaeder.

In den letzten beiden Abschnitten XII und XIII berichtet Flocon noch einmal von der großen Bedeutung Jamnitzers, der die illustrierten Werke der vorhergehenden Zeit an Genauigkeit und Qualität bei weitem übertrifft, besonders auch in der Körperlichkeit der Objekte und der starken Anregung der Phantasie. Der große Widerhall bestätigt diese Tatsache. Nicht nur, daß viele Fachleute der Perspektive in späteren Jahrhunderten sich auf Jamnitzer bezogen, auch die Wiederherausgabe des Jamnitzerschen Werkes an verschiedenen Orten, mit und ohne

seine Namensnennung, beweist den großen Erfolg und die Wertschätzung. Bei den Großen der Astronomie der Zeit um 1600, Brahe und Kepler, bei den Prager Manieristen um Rudolph II., Arcimboldi und seinen Freunden, zählte der Name Jamnitzer. Sein Werk darf nach allem, was wir wissen, als eine Manifestation des konstruktivistischen und technischen Manierismus gelten.

HANS LENCKER ist der große Rivale von Jamnitzer. Als Spezialist für Perspektive wird er später an den sächsischen Hof gerufen, wo er von 1572 bis 1576 Kurfürst Christian I. Unterricht erteilt. Jamnitzer seinerseits beilicht sich, dem Kurfürsten, Kunde bei ihm für wissenschaftliche Instrumente, seine eigene «Perspectiva» zu übersenden, wofür er 30 Gulden bekommt.

Der Zeitgenosse und Mitstreiter Hans Lencker begründet die Wahl der Buchstaben zur Veranschaulichung der Perspektive in seinem Text (1595) zur 1567 ohne Text in Nürnberg erschienenen «Perspectiva Literaria» mit dem Hinweis, daß sie die wahren Elemente seien und die ersten Anfänge, mit denen man alle guten Disziplinen erlernen müsse. Peter Halt wird dazu mit der Äußerung in seiner «Perspektivischen Reisskunst» (Augsburg 1625) zitiert, daß man, wie man ohne Vokale nicht sprechen könne, ohne die regulären Körper nichts in der perspektivischen «Reisskunst» erreiche.

Lencker gibt in seinem großen Werk eine ausführliche Beschreibung und Gebrauchsanweisung seiner Instrumente, um – wie er sagt – anderen mit höherem Verstand als er, die aber diese Gottesgaben verstecken, einen Anreiz zu geben, ans Licht zu treten, da kein Mensch nur für sich selbst leben darf, sondern anderen dienen soll.

Unser zweites Blatt (mit Ruinen, Bäumen und stereometrischen Körpern vor Landschaften), mit LS signiert, stammt aus der 1567 in Augsburg erschienenen «Geometria et Perspectiva» von LORENZ STÖER. Im Untertitel heißt es: «Hier Inn Etliche zerbrochne

Gebew / den Schreiner[n] In eingelegter Arbeit dienstlich / auch vil andern Liebhabern zu sonder[n] gefallen geordnet unnd gestelt / Durch / Lorentz Stöer Maller Burger Inn Augspurg.»

*Aus einem Gespräch
mit Graham Sutherland*

(Oktober 1969. ADG bedeutet Albrecht Dürer-Gesellschaft, in deren Namen Dr. Elisabeth Rücker und Michael Mathias Prechtel das Interview durchführten.)

ADG: Haben Sie während der Vorarbeiten zum Zyklus «Bestiarium» auch den Physiologus gelesen oder sich mit mittelalterlichen Bestiarien beschäftigt, die alle auf dieser spätantiken Handschrift fußen? Oder haben Sie dabei nicht bewußt an eine abendländische Tradition anknüpfen wollen?

G. S.: Ich hatte sehr genaue Kenntnis von dem überlieferten mittelalterlichen Bestiarium, aber ich glaube, daß die Idee zu mei-

ZU DEN FOLGENDEN FÜNF TAFELN

1 Blatt aus Johannes Lenckers († 1585) «*Perspectiva Literaria*», 1567, gestochen von Mathis Zündt: die perspektivisch raffiniert gelagerten Buchstaben ergeben den verwandelten Buchtitel «*Perspectiva ABC*».

2 Tafel aus Lorenz Stoers (Lebensdaten unbekannt) «*Geometria et Perspectiva*», 1567: Ruinen, Bäume und stereometrische Körper vor einer Landschaft, geschnitten von Hans Rogel. Vgl. das Monogramm LS.

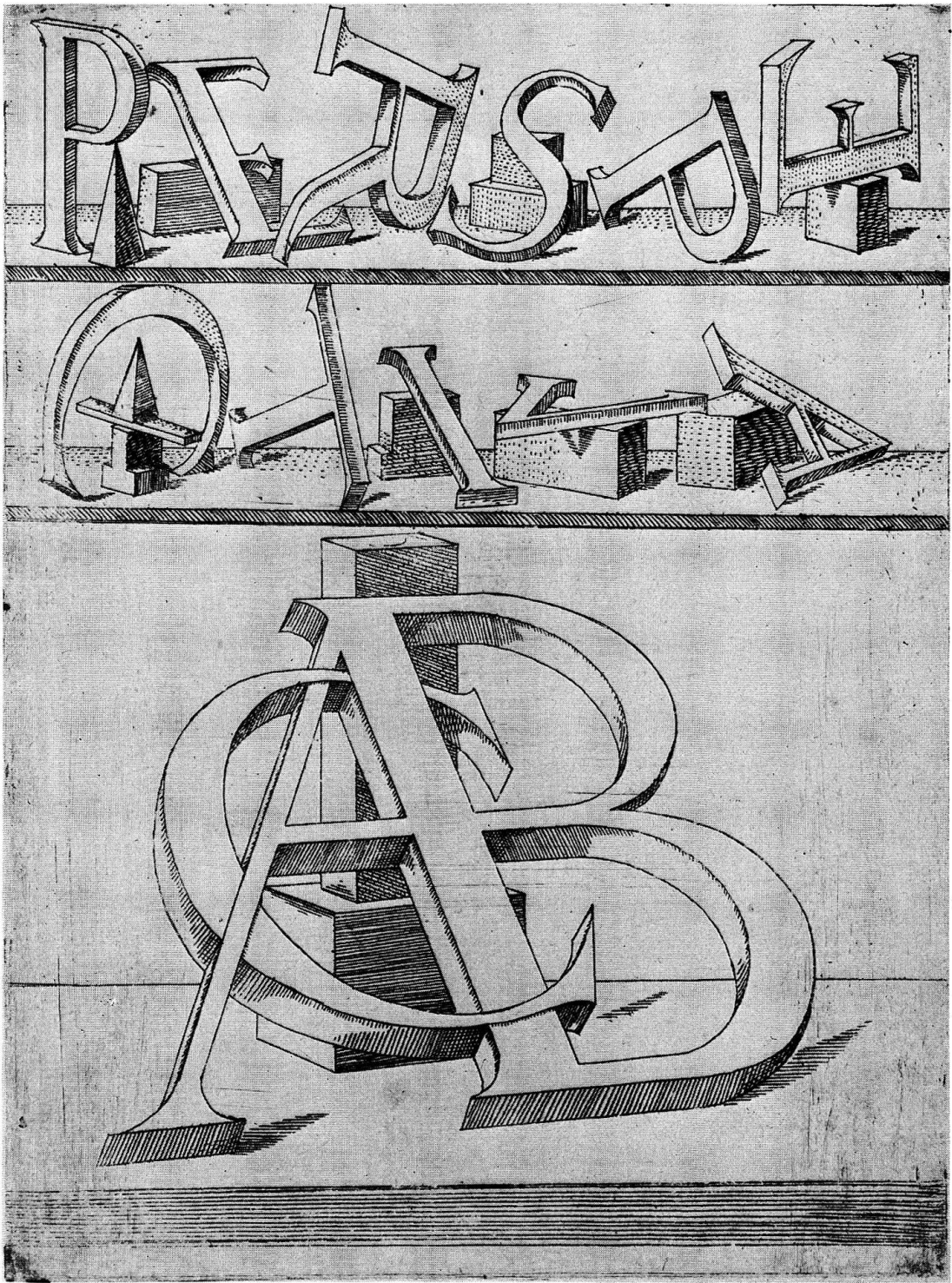
3 Blatt aus Wenzel Jamnitzers (1508–1585) «*Perspectiva Corporum Regularium*», 1568, gestochen von Jost Amman. Die sechs Figuren sind in ein endloses Labyrinthband eingeschlossen, das die Mulden, in die sie eingebaut sind, untereinander und mit dem Rahmen verbindet – vielleicht ein Symbol des Kosmos.

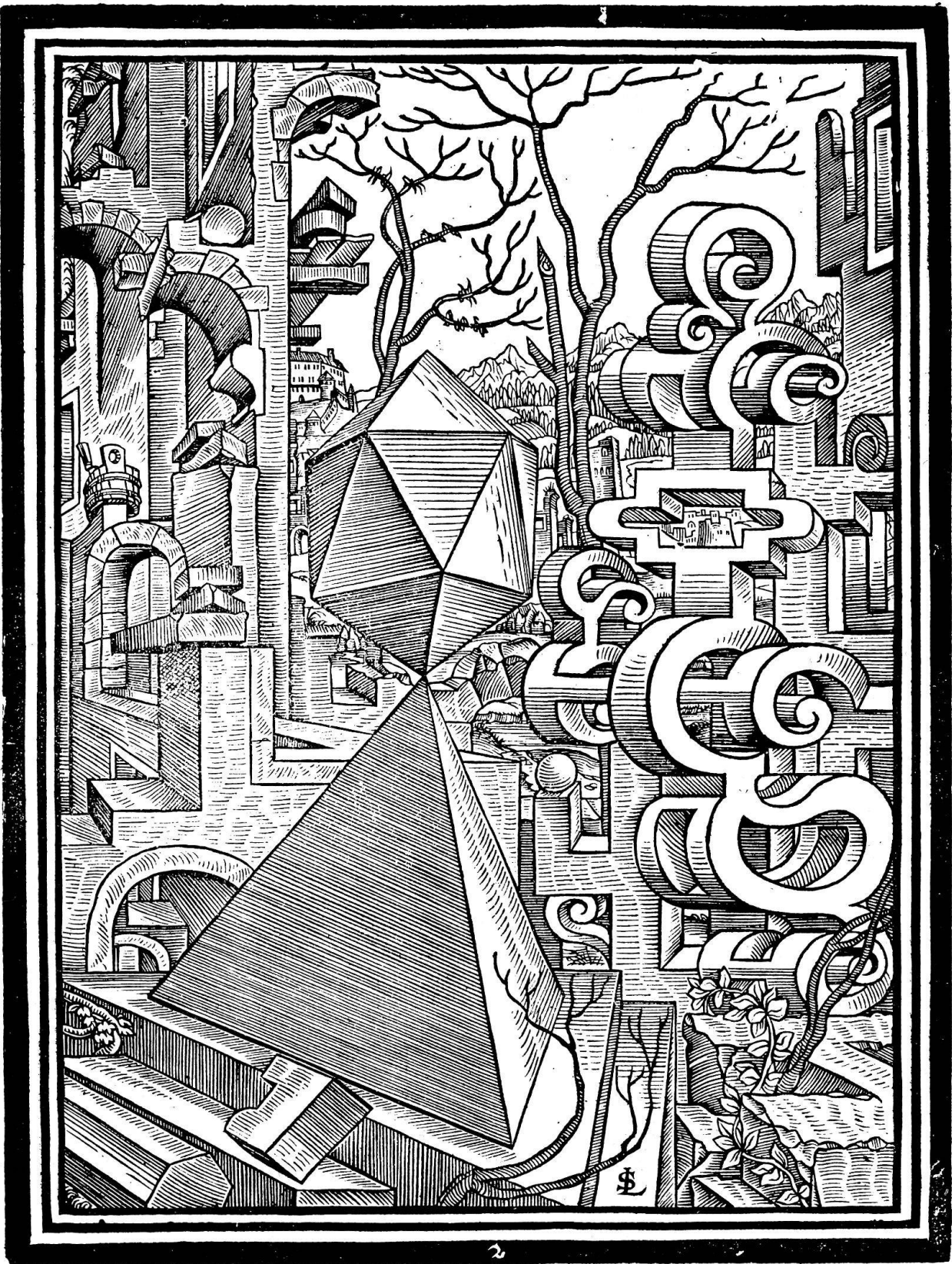
4 «*Bird from full face.*» Zweifarbig Lithographie aus dem Zyklus «*Bestiarium*», 1965/1968, von Graham Sutherland. Besitz: Marlborough Gallery, London.

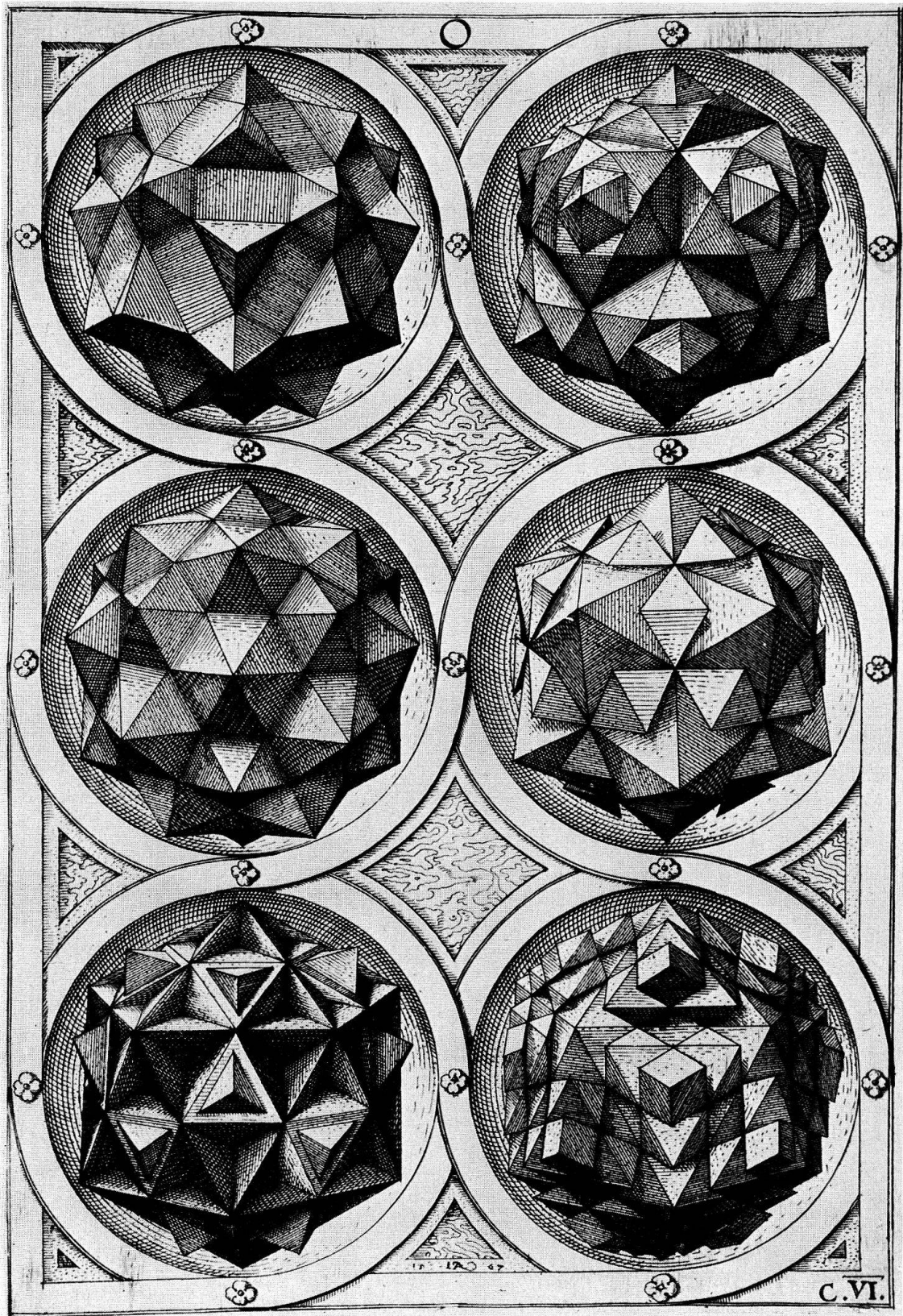
5 (Farbtafel): «*Insect simulating seeds.*» Siebenfarbige Lithographie aus demselben Zyklus wie Tafel 4.

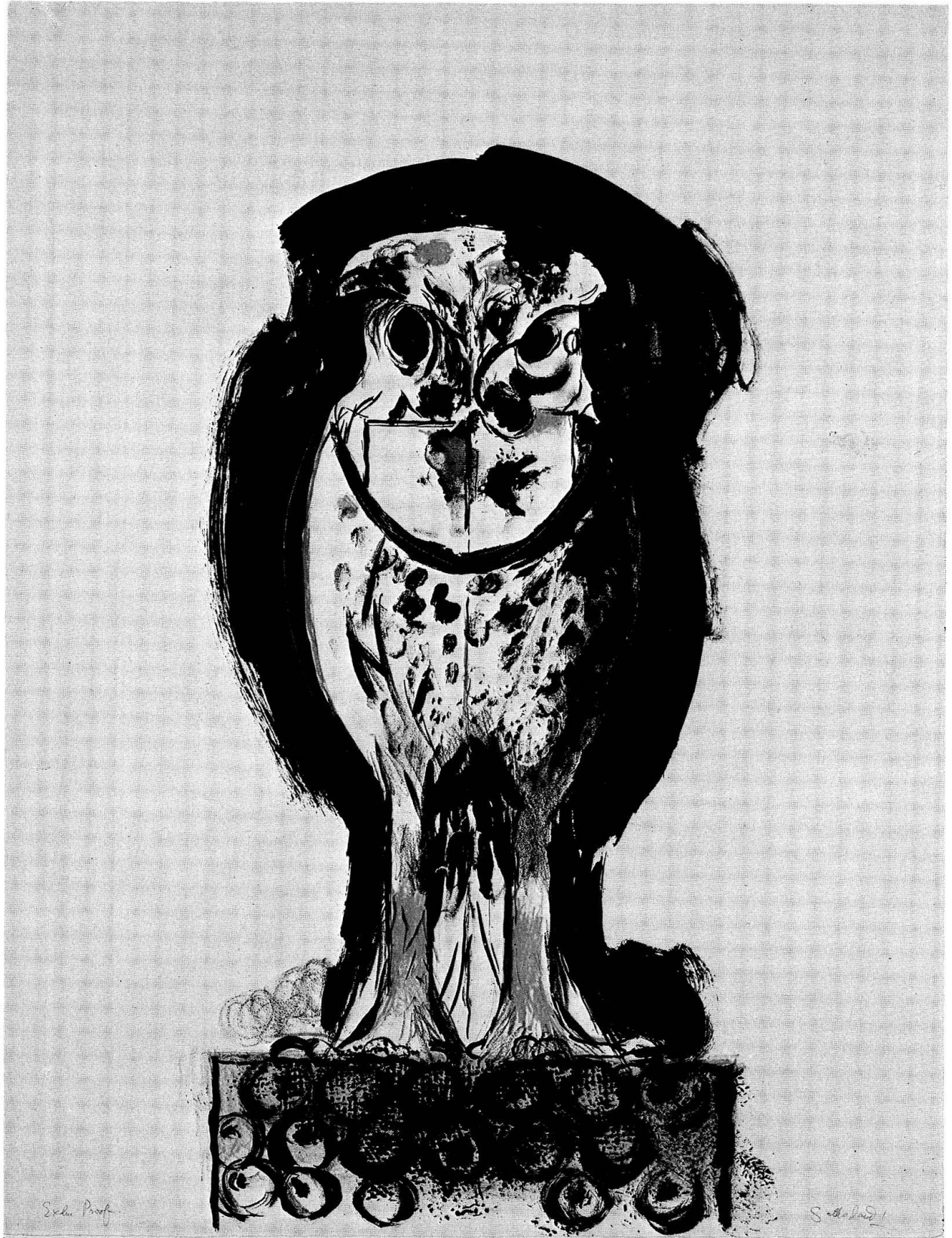
Aufnahmen von 1–3 nach den Originalausgaben im Germanischen National-Museum in Nürnberg.

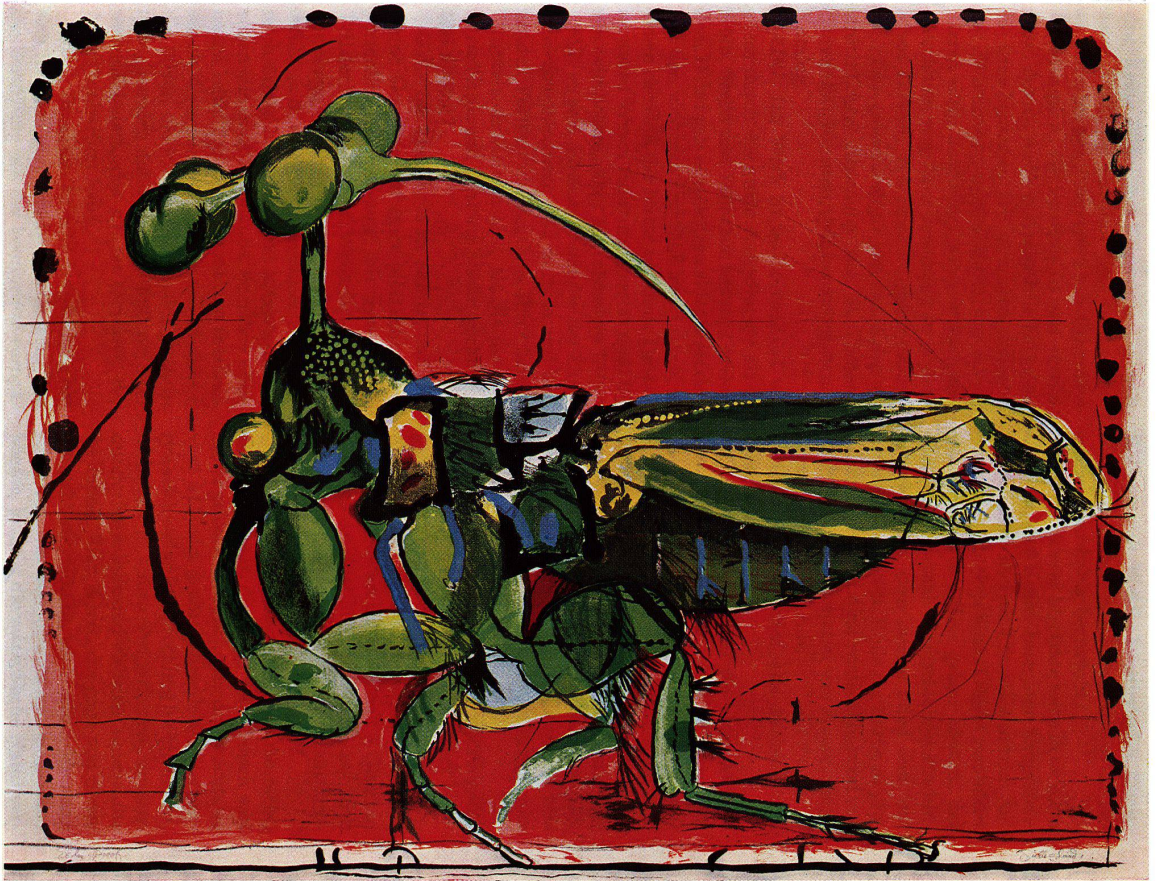
Die Abbildungen 1–5 wurden samt den Textproben den auf S. 162 genannten Nürnberger Ausstellungskatalogen mit freundlicher Erlaubnis der Albrecht Dürer-Gesellschaft entnommen.











nem Bestiarium daraus entsprang, daß ich eine Reihe Bilder mit Tiermotiven gemalt hatte. Vielleicht entstand diese Idee im besonderen bei den Tierstudien zum Coventry-Wandteppich. Gleichzeitig ist das Bestiarium, das ich machte, thematisch weiter als die alten Bestiarien. Ich hatte mich nicht nur mit Zwitterwesen und wirklichkeitsgetreuen Tieren eifrig beschäftigt, sondern auch mit Maschinen und ihrer Beziehung zu organischen Formen. Ich hatte «Constant Companions» gelesen, einen von der Kunstgeschichtlichen Abteilung der St.-Thomas-Universität, Houston, 1964 herausgegebenen Katalog.

ADG: Ihr Werk ist in Deutschland vor allem durch die große Ausstellung 1967 in Köln, Berlin und München bekannt geworden. Dabei gab es viele Gemälde, besonders aus den vierziger und fünfziger Jahren, in denen einzelne, der Natur entlehnte Formen zu neuen Wesen zusammengesetzt sind, die von wirklichem, aber bedrohendem Leben erfüllt zu sein scheinen. Sind die der Phantasie entsprungenen und doch so real wirkenden Formen ein Ergebnis Ihrer langen Tätigkeit als Kriegsmaler, als Sie die zerstörte Natur und zerstörte Städte zeichneten und malten?

G.S.: Ich glaube, es ist richtig, daß alle meine Gemälde auf einer plötzlichen und persönlichen Begegnung mit irgendeinem Teil der Natur beruhen. Wenn diese Formen mit einem Gefühl von bedrohendem Leben erfüllt sind, so deshalb, weil der Stoff, der mich darauf brachte, damit ausgestattet gewesen sein mag. Ich glaube, sie haben überhaupt keine Beziehung zu meinen Erlebnissen als Kriegsmaler; im Gegenteil, ich denke, die Bilder, die ich als Kriegsmaler gemacht habe, standen unter dem Einfluß des Formenvokabulars, das ich an Objekten der Natur beobachtet habe.

ADG: Ihre künstlerische Entwicklung hat sich langsam und mühevoll vollzogen. Erst die Berührung mit der kontinental-europäischen Kunst brachte für Sie eine entscheidende Wende. Dabei haben die Werke von

Matisse und Picasso eine sehr bedeutende Rolle gespielt. Welche künstlerischen Eigenheiten dieser beiden Künstler haben Sie besonders nachhaltig beeinflußt?

G.S.: Letzterer bestärkte mich in meinem Glauben, daß meine Interessen hauptsächlich subjektiv sind: daß Emotionen beim Anblick eines Objektes dieses Objekt verändern und ihm neues Leben geben können, das über seine normale Erscheinungsform hinausgeht. Und man müßte blind sein, um nicht von der neuen Rolle der Farbe zu profitieren, wie sie Matisse entdeckt hat und von seiner neuen Konzeption von Raum, ungestüme Farbe und Linie.

ADG: Und welcher alte Meister liegt Ihnen besonders?

G.S.: Wenn man auf die alten Meister kommt, glaube ich, ist das Feld sehr viel weiter gesteckt. Ich wurde zu Dürer und Holbein hingeführt, und lernte nach und nach ein weiteres Gebiet der deutschen Malerei kennen, wie z. B. Altdorfer, Hans Baldung, vor allem Cranach und Grünewald. Letzteren schätze ich am meisten von beinahe allen Malern und zähle ihn zu den ganz wenigen Ewig-Großen.

ADG: Wie ist Ihre Meinung zur Prognose einiger Theoretiker, wonach in einer weitgehenden Annäherung von Kunst und Technik die aussichtsreichste Möglichkeit liegt, unsere Gegenwart darzustellen? – Glauben Sie, daß künftighin diese Auffassung eine humane, naturbezogene Kunst als anachronistisch ad absurdum führen kann?

G.S.: Ich für meinen Teil glaube nicht, daß eine Kunst, die völlig von Mensch und Natur gelöst ist, möglich oder der Beachtung wert ist. Jedes große Bauwerk der Vergangenheit hat eine Entsprechung im Menschen, nicht nur in seinen Proportionen, sondern durch eine subtile und vielleicht unbewußte Imitation. Eine Kunst, die ganz von dieser Betrachtung gelöst ist, wird meiner Meinung nach rein dekorativ, obwohl man einwenden könnte, je mehr die menschliche Natur verfälscht wird, desto besser mag solch eine «geschiedene» Kunst gedeihen.