

Thomas Eser

»Weit berühmt vor andern Städten«.

Kunsthistorische Relevanz, städtische Konkurrenz und jüngere Wertschätzungsgeschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst

Copey eines Briefes so D.[oktor] M[artin] Luther an das Goltschmit Handwerck geschrieben¹

Den Ersamen und kunstreichen Meÿstern Goltschmit Handwercks zu Nurnberg meinen besondern günstigen Herrn und Freunden.

Gnad und Frid in Christo, ersamen weÿsen lieben Herrn und Freunde. Ich bitt gar freundlich, E.W.² wölln mir mein thurftiges Schreiben zu Gut halten, als die da ohne Zweifel christlich unterrichtet, wiÿsen, das gleich wie Christus umb unser Willen, der Welt Narr und Spott worden ist, also auch weiß nderanter einer dem andern zu Dienst schuldig ist, auch nerrisch und durftig handeln, dann christlich Liebe achtet weltlich Scham und Schand nicht. Es ist hie dieser frommer wolgeschickter Gesell Andreas Heÿdenreich der, nach dem er vermerckt, wie Pfaffereÿ und Mönichereÿ, darzu er gehalten, ein fehrlich unchristlich Wesen ist wie es jetzt gehet sich gedenckt, davon zu wenden, und mitt eigner Hand Gottlich sich ernehren. Nun er aber zu Eurem Handwerck geneigt, und sonderlich eur Kunst, weit berumpt für ander stetten, begirig, in guter Hoffnung, die selben mitt Gottes Hülff wol zu faÿßen hatt er mich durch etlich hohe Pershonen laßen bitten, umb eins Furbit an Eur Weÿßheit, Verhofft meiner Furbit bey E.W. wolzugeniesen. Nun hab ich solchen Leuten, mein Dienst, auch seiner Not, nicht mögen versagen, wiewol ich Unbekander fast ungem E.W. damit anfahr, weil aber sie mir, den Gesellen also loben und preysen, als der from und geschickt, bitt ich freundlicher meynung, E. W. wollten in zu euren Handwerck seiner Begird nach förderlich sein, so ferne daselb, ohn Eur Beschwer wol zu thun were. Dann ich auch E.W. nicht gedenck unvernunftiger weiß zu beladen. Solchs hoff ich werde on meine Verdienst und nichtigen Vermögen, daß ich doch alles E.W. ungespart willig erbiete, unser Herr Christus gar mitt reichen Gnaden erkennen, der E.W. Im laße in seiner Barmhertzigkeit Brüdern sein. Amen. Zu Wittenberg an Sonnabend nach Letare 1525.

Martinus Luther
Ecclesiastes
zu Wittemberg.

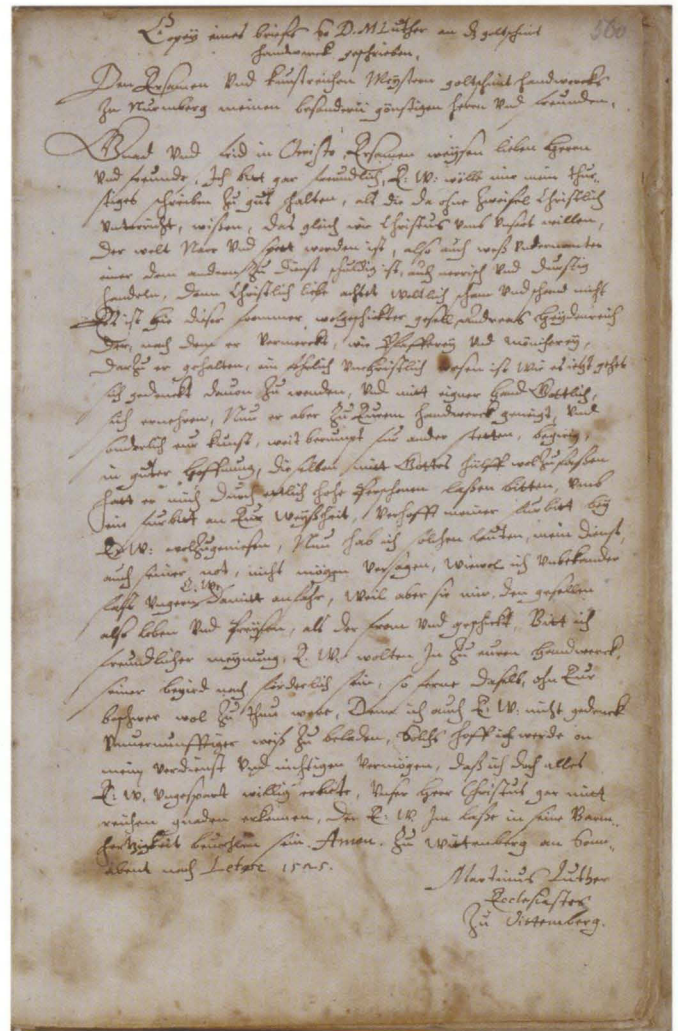


Abb. 1 Abschrift eines Briefes Martin Luthers an die Nürnberger Goldschmiede, Original vom 1. 4. 1525 (verschollen), Abschrift um 1629. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg

Zugegeben: Martin Luther hatte einen handfesten Grund dafür, den Nürnberger Goldschmieden 1525 damit zu schmeicheln, ihre Kunst sei »weit berumft für ander stetten«, also berühmter als die Goldschmiedekunst andern Orts (Abb. 1). Der Reformator lobte die Nürnberger »Ehrsamen Weisheiten« der Goldschmiede, weil er den jungen Wittenberger Andreas Heidenreich als Lehrling nach Nürnberg vermitteln wollte. Heidenreich fühlte sich zum Goldschmiedebetrieb hingezogen und der Wittenberger Theologe verwandte sich für eine Ausbildung bei den Meistern in der fränkischen Reichsstadt. Die Empfänger waren lange stolz auf das Lob Luthers. Bis in das 19. Jahrhundert wurde der Brief in Abschriften gleich einer Reliquie in der Handwerkslade der Nürnberger Goldschmiede aufbewahrt³. Trotz ihrer strategischen Höflichkeit ist die Schmeichelei des Reformators gegenüber Nürnbergs Metropolcharakter in Sachen Goldschmiedekunst einer der vielen Belege für deren Ansehen: An der Epochenwende vom Mittelalter zur Neuzeit war Nürnberg das bekannteste Herstellungszentrum des Edelmetall verarbeitenden Kunsthandwerks im deutschsprachigen Raum⁴, mit ganz besonderer Wertschätzung im Osten – von den österreichischen Stammländern bis ins Baltikum und zurück ins mitteldeutsche Wittenberg, wo Luther saß. Dürers Vater, der Goldschmied Albrecht Dürer d. Ä., war in den 1490er Jahren für Kaiser Friedrich III. in Linz ebenso tätig gewesen wie für den Bischof von Posen.

Schneiden und Treiben – Siegel und Buckel

Von vorneherein gründen sich Qualität und Markterfolg von Nürnberger Silberarbeiten vor allem in der Solidität der Ausführung, die auf perfekter Verformungstechnik basierte. Silberne Nürnberger



Abb. 2 Großes Majestätssiegel für König Ladislaus von Böhmen und Ungarn, Hieronymus Holper und Seitz Herdegen, Nürnberg, 1454–1456, Siegelabdruck einer in Wien ausgestellten Urkunde vom 27. Juni 1457. Pilsen, Stadtarchiv

Korpusware ist meist besonders fein getrieben und exakt symmetrisch ausgeführt. Sie nutzt den teuren Werkstoff mit außergewöhnlicher Sorgfalt und Effizienz. Diese Bewährung eines Spezialhandwerks geht parallel einher mit vielerlei anderen künstlerisch-handwerklichen Errungenschaften einer jungen, sich perfektionierenden, auf wirtschaftlichen Exporterfolg angewiesenen Bürgerstadt, die seit dem frühen 15. Jahrhundert als Handwerksmetropole von sich reden macht. Im Kontrast zur höfischen Schatzkunst – etwa des Burgunderhofes – entwickeln die Nürnberger Metallgestalter des Spätmittelalters ihre bildnerischen Qualitäten eher von einer technischen Herausforderung aus. Der »Siegelgraber« etwa, meist ein Goldschmied, musste wie der Münzeisenschneider ein spanabhebendes Verformungsverfahren beherrschen. Er schnitt wortwörtlich in sein extrem hartes, stählernes Werkstück, um ihm im möglichst kleinen, feinen Format bildnerische Gestalt zu geben. Der Schnitt eines solchen Siegels zählte unter den Nürnberger Goldschmieden Jahrhunderte lang zu den Pflichtstücken bei der Meisterprüfung. Jeder angehende Nürnberger Goldschmiedemeister musste es später noch genau so herstellen, wie es schon Dürers Großvater Hieronymus Holper getan hatte. Um 1455 schnitt Holper als Nürnberger Goldschmied zusammen mit Seitz Herdegen das Große Majestätssiegel für König Ladislaus von Böhmen und Ungarn (Abb. 2)⁵, ein wahrlich staatstragender Auftrag für ein zwar kleines, aber wirkungsmächtiges Hoheitszeichen. Bei aller Sprödigkeit, die solchen Siegeln heute anzuhaften scheint, waren ihre Miniaturporträts neben Münzen oft die einzigen verfügbaren Vorlagen für das Bild, das man sich von seinem Herrscher machen konnte. Wer als Auftraggeber eines solchen Siegels sein singuläres »Image« einem siegelschneidenden Goldschmied überließ, musste besonders großes Vertrauen in ihn setzen. Aus böhmischer Perspektive genoss Mitte des 15. Jahrhunderts lediglich Nürnberg ein solches Vertrauen in die technisch-bildgebenden Fähigkeiten der Hartmetallbearbeitung.

Auch ein perfekter Buckelpokal – oft zweifach zur Doppelscheuer kombiniert (Abb. 3, Kat. 64; vgl. auch Kat. 66) – ist primär ein technisches Gebilde mit einer vorgegebenen »Architektur«, die mittels tausender wohldosierter Hammerschläge und kontrollierter Drehungen des Werkstücks über dem Amboss getrieben wird. Ist er gelungen, so weist er homogen-glatte, sauber gebuckelte Flächen zwischen scharf begrenzenden, zirkelgeometrisch entwickelten Graten auf, im handwerklichen Detail möglichst akkurat und einheitlich, im gestalterischen Ganzen originell dreidimensional gekrümmt und gewölbt. Als tektonisch angelegter, horizontal gegliederter Raumkörper besitzt er mit Fuß, Schaft und Cuppa Geschosse wie ein Gebäude, sein Schaft als »Bauteil« übernimmt gleichsam die Funktion einer Säule. Seine angestrebte ästhetische Wirkung entspricht im Strukturellen durchaus derjenigen von Gewölben in der Baukunst (Abb. 4). Goldschmied und Architekt standen gleichermaßen vor der statisch-technischen und gestalterischen Entwurfsaufgabe, mittels Flächenmaßwerk einen dreidimensionalen Raumkörper zu formen, der stabil und zugleich optisch attraktiv war. Solche gebuckelten und gegrateten, gelegentlich bewegt verdrehten Becher und Pokale, Kannen und Schalen sind die sicher typischsten Erzeugnisse silbergeschmiedeter Nürnberger Korpusware der späten Gotik⁶, auch wenn mangels Meister- und Stadtmarken eine sichere Lokalisierung nach Nürnberg im Einzelfall oft schwerfällt. Für die

spätere Nürnberger Goldschmiedekunst wird das gebuckelte Gefäß weiterhin exemplarisch für Tradition und Beständigkeit stehen. Lediglich eine Generation lang währte seit etwa 1540 eine relative »Buckelabstinentz«. Bereits um 1570 setzt eine erneute Produktion traditioneller Gebilde ein (Kat. 58), erlebt um 1600 mit Gebuckeltem von Hans Pezolt (Kat. 27) und Christoph Jamnitzer (Kat. 52, 65) einen Höhepunkt, und noch im späteren 17. Jahrhundert



Abb. 3 Doppelscheuer, Nürnberg, vor 1515.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

entstehen letzte, an gotische Formen angelehnte Nürnberger Buckelpokale (Kat. 75)7.

Nürnberg's Beharren auf hoher Qualität im Technischen fand früh die Anerkennung von außen, etwa im frühen Städtelob. Jakob Wimpfeling lobt 1507 das Metallhandwerk der Stadt besonders8: »Was soll ich von Nürnberg sagen, [...] das] seine kostbaren Arbeiten in Gold und Silber, Kupfer und Bronze, Stein und Holz massenhaft in allen Ländern absetzt.« Bekannt sind Nürnberg's Absatzmärkte im Osten und Norden. Das südliche und westliche Europa importierte erheblich weniger, allerdings war um 1600 Nürnberger Goldschmiedekunst selbst in der späteren Silbermetropole London begehrtes Konsumgut. Damals protestierten die Londoner Goldschmiede gegen die Einfuhr von »Nuremborowe Plate«. Es stand in größeren Mengen bei Londoner Händlern zum Verkauf und drohte den englischen Goldschmieden die Geschäfte zu verderben9.

»Weit berühmt vor anderen Städten« blieb Nürnberg seines Silbers wegen nicht auf ewig. Bereits im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert lamentierte Joachim von Sandrart – als Maler und Kunstschriftsteller dem Kunsthandwerk ohnehin eher fern stehend – über die verflissenen glorreichen Jamnitzer-Zeiten. Damals hätten die Kunst des Zeichnens und des plastischen Bildens unter den Nürnberger Goldschmieden noch geblüht. Heute, um 1670, wäre »zu wünschen, dass die Lehr-Jugend im Zeichnen, Boßieren und andren Regeln Ihme [Wenzel Jamnitzer] nachfolgete, wann sie diese Profession antretten, die würde sodann heutiges Tags nicht so schwach stehen und fast ganz erloschen seyn«10. Ein gutes Jahrhundert später war es



Abb. 4 Schlingengewölbe der Kapelle des Ebracher Hofes in Nürnberg, spätes 15. Jahrhundert.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

auch mit der Wertschätzung von draußen endgültig vorbei. »So viel als die Silberarbeiten betrifft, sind besonders Augsburg, Berlin und Wien die Plätze, welche einen großen Teil von Deutschland mit solchen Waaren versorgen«, zählt das »Neue und vollständige Waaren-Lexikon« von 1801 die damals führenden Herstellungsorte auf¹¹. Nürnberg fehlt darunter.

Vom Handwerk zur Kunst aufgestiegen, dann wieder zum Handwerk herab gesunken? Diese traurige Bilanz könnte sich angesichts



Abb. 5 Der Nürnberger Goldschmied und spätere Zahnarzt August Eduard Moritz Bock, Porträtfotografie, um 1865, aus dem Vorgeherbuch der Nürnberger Goldschmiede. Nürnberg, Stadtarchiv. Bock war seit 1830 als Goldschmiedegeselle und seit 1838 als Goldschmiedemeister in Nürnberg tätig. Er engagierte sich auch politisch, zunächst 1848/49 als progressiver Befürworter einer deutschen Reichsverfassung, später als konservativer Nürnberger Magistratsrat. Bock hat die hohe Zahl von neun Lehrlingen ausgebildet. An gemarkten Silberarbeiten sind allerdings nur Reparaturen älteren Tafelsilbers und einige Löffel nachweisbar. Bereits in den 1850er Jahren arbeitete er gleichzeitig als Zahnarzt, seit 1864 gab er den Goldschmiederberuf ganz zu Gunsten der Dentistentätigkeit auf.

des deutlichen Wertschätzungswandels aufdrängen. Wertend betrachtet lässt sich die Entwicklung der Nürnberger Goldschmiedekunst vom Spätmittelalter bis zum Historismus tatsächlich als parabelförmiges Aufstieg-Höhepunkt-Verfall-Szenario schildern – auch wenn solche Entwicklungsmodelle in der Kulturgeschichte verpönt sind, weil bewertende Langzeitvergleiche kaum substanziellen Verständniswert für ein Kunstwerk besitzen. Seriöserweise kann ein Nürnberger Patendöschen des 19. Jahrhunderts (Abb. 245, 246, Kat. 242, Kat. 243) tatsächlich nicht mit einem Renaissance-Ostensorium Friedrich Hillebrandts (Abb. 79, Kat. 7) verglichen werden. Andererseits weist gerade kunsthandwerkliches Arbeiten eine spezifische »long durée« auf, hat besonders dauerhafte Konstanten, was seine formbedingenden Grundsätzlichkeiten betrifft. Handwerklicher Umgang mit bestimmten Werkstoffen, spezifischer Werkzeuggebrauch und selbst die Grundfunktion seiner Erzeugnisse bleiben über Jahrhunderte hin unverändert. Noch um 1750 hatte ein Goldschmied die Wertbestimmung eines Edelsteins, das Emaillieren eines Fingerrings, das Legieren schmiedbaren 14-lötigen Silbers oder das Auftreiben einer Kelchcuppa genau so zu beherrschen, wie dies sein Berufskollege schon um 1450 vermocht hatte. Ein Langzeitvergleich der professionsspezifischen Fähigkeiten ist also gerade beim Kunsthandwerk besonders naheliegend und angemessen.

Und vielleicht kann ein solcher mutiger, wertend-vergleichender Blick über die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Jahrhunderte hinweg ein aktuelles Lamento über den Stand des heutigen Kunsthandwerks relativieren helfen. Sicher richtig ist, dass sich unser zeitgenössisches Kunsthandwerk im permanenten »Stadium der Auflösung« befindet¹². Wechselhaft und krisenreich war die Entwicklung der Goldschmiedekunst – nicht nur in Nürnberg – aber schon vor hundertfünfzig Jahren gewesen. Von den meisten Nürnberger Goldschmieden des 19. Jahrhunderts, die uns durch gemarkte Arbeiten bekannt sind, haben sich lediglich schlichte Löffel, Messer und Gabeln erhalten. Schuhschnallen und Zuckerzangen stellen darunter bereits recht spektakuläre Stücke dar (Kat. 226, 266). Gleich mehrmals anzutreffen ist schließlich der Berufswechsel vom Goldschmied ins Metier des Zahnarztes, in dem die Kenntnisse in der Edelmetallverarbeitung in Form von Zahnersatz offensichtlich lukrativer zu verwerten waren als in der alten Edelschmiedekunst (Abb. 5).

Derartige Einzelbeobachtungen wie auch grundlegendere Feldforschungen machen seit kurzem die Materialbände des »Forschungsprojekts zur Nürnberger Goldschmiedekunst. 1541–1868« möglich¹³. Darin veröffentlicht sind etwa 1.100 Biografien Nürnberger Goldschmiedemeister samt mehr als 3.000 Nürnberger Goldschmiedewerken mit geprüftermaßen zugewiesenen und beschriebenen Marken. Wer noch mehr Material braucht, wird im »Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst« im Germanischen Nationalmuseum fündig werden. Es hält inzwischen Datensätze zu 2.500 Namen und Biografien von Meistern und Gesellen und insgesamt 7.500 Silberobjekte aus Museen, Privatsammlungen und Kunsthandel bereit. Mehr als 20.000 fotografische Gesamt- und Detailaufnahmen von Nürnberger Goldschmiedearbeiten sind ebenfalls digital erschließbar. Seiner kunsthistorischen Interpretation harret dieser große Materialbestand in gleich mehrfacher Hinsicht:

für die traditionelle Künstlergeschichte, für die kunsthandwerkliche Qualitätsgeschichte, für Fragen funktionsgeschichtlicher Art, wie auch für die momentan angesagten Bildwissenschaften oder die stadt- und handwerksgeschichtliche Komparatistik¹⁴. Die Beiträge des vorliegenden Bandes schlagen eine Reihe interpretierender Schneisen in diesen Materialwald. Die methodischen und thematischen Himmelsrichtungen dieser Schneisen variieren erheblich, ohne sich zu widersprechen. Das unterstreicht die Deutungsvielfalt kunstgeschichtlicher Blicke auf altes Nürnberger Silber und soll nachfolgend um zwei weitere, komparatistische Annäherungen ergänzt werden: Nürnberg und Italien im 16. und Nürnberg und Augsburg im 18. Jahrhundert.

Die Cellini-Expertise

Die moderne kunsthistorische Fixierung auf Skulptur, Architektur und Malerei lässt die Bedeutung der Goldschmiedeprofession für die ersten Jahrzehnte der italienischen Frührenaissance häufig übersehen: Die großen Helden der Florentiner Frührenaissance, wie Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti und Donatello waren von Beruf aus zunächst Goldschmiede gewesen. Allerdings äußerte sich das künstlerische Wirken dieser italienischen Pioniere des 15. Jahrhunderts nicht in Goldschmiedearbeiten. Gold und Silber waren schlicht zu teuer, um als Werkstoff für die epochalen Neuerungen im Plastischen Verwendung zu finden. Lorenzo Ghibertis monumentale Paradiestür am Florentiner Baptisterium, vollendet 1452, erstrahlt in goldenem Glanz. Sie stammt von einem Goldschmied und ist in der Goldschmiedetechnik des Gusses erstellt. Ihr Material jedoch ist Bronze, die lediglich vergoldet wurde.

Zu genau jener Zeit wäre ein solches Vergolden einer Bronzearbeit in Nürnberg streng verboten gewesen, mochte sie von einem noch so berühmten Künstler stammen. Vergoldet werden durften hier lediglich Silberarbeiten, keine kupfernen, keine bronzenen. Ohne sonderlichen Prüfungsbedarf sollte der Käufer einer vergoldeten Ware auf den Edelmetallwert des Gekauften vertrauen dürfen¹⁵. Als Verbraucherschutz war das gut gemeint. Dem Fortschritt im Künstlerischen waren solche restriktiven Vorschriften zum Materialgebrauch aber eher abträglich – ein Kernphänomen städtischen Kunsthandwerks der Vormoderne. Es befand sich in der Zwickmühle zwischen der Notwendigkeit steter Innovation, d. h. Sicherung auch zukünftiger Vermarktbarkeit, und der Reglementierung des traditionell Bewährten, d. h. Verbraucherschutz und konservativer Einkommenssicherung für die Hersteller. Es stand im Gegensatz zur Kunstproduktion am Fürstenhof, wo erlaubt war, was gerade gefiel, und was zwar nicht immer besser war, aber unter weniger reglementierten Umständen entstehen konnte. Die zeitgleich zum Florentiner Bronzeportal gepflegte öffentliche Nürnberger Reliefmetallkunst erweist sich denn auch ungleich weniger anspruchsvoll, was das Figürliche betrifft. Mit dem »Heiltumsschrein«¹⁶ war um 1440 ein über und über mit reliefierten Silberplatten beschlagenes »Schatzhaus« als Reliquienbehälter entstanden, dessen Reliefs in steter Reihung das Nürnberger Stadtwappen wiederholen. Diese Platten waren seriell aus einer Matrize »ins Gesenk« getrieben worden. Die unbestrittene Pracht dieses Silberschreins ergibt sich aus dem

Material und dessen handwerklich perfekter tektonischer Fügung – nicht aus seiner ikonografischen Variatio oder einem erzählerischen, figürlichen Gehalt.

Solche toskanisch-fränkischen Qualitätsdifferenzen sind ein Jahrhundert später verschwunden. Für einige Jahrzehnte steht die Nürnberger Goldschmiedekunst ganz oben auf der Rangliste europäischer Goldschmiedezentren, hinsichtlich ihrer konstant hochwertigen Qualität und der schiereren Menge qualitätvoller Arbeiten sogar an aller vorderster. Jetzt hat sich das ältere Entwickeln und Beharren handwerklicher Sorgfalt mit einem neuen Bewusstsein für den »Puls der Zeit« verbunden. Soweit nachweisbar war der Zustrom bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchaus ansehnlich. Als Heimatorte der damals eingewanderten Meister überliefert sind im fränkischen Umfeld Coburg¹⁷, Kupferberg¹⁸ bei Kulmbach, Rothenburg ob der Tauber¹⁹, im Bayerisch-Schwäbisch-Alemannischen die Orte Basel²⁰ und Lindau²¹, Wasserburg am Bodensee oder am Inn²², Ulm²³ und Augsburg²⁴. Aus westlicher Gegend ist lediglich Speyer²⁵ als Heimat eines zukünftigen Nürnberger Goldschmiedemeisters belegt, während der Norden und Osten über Erfurt²⁶, Dresden²⁷ und Lübeck²⁸ bis nach Danzig (Gdańsk)²⁹, vermutlich Thorn (Thorun)³⁰ und Krakau (Kraków)³¹ reichte. Wien war neben Christoph I. Ritter³² mit mehreren Mitgliedern der legendären Familie Jamnitzer vertreten, deren bedeutendster Protagonist Wenzel Jamnitzer die nachhaltigste Bereicherung für die Nürnberger Goldschmiedekunst bedeutete.

Gleich mehrfach hatte man Nürnberger Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts aus Jamnitzers Hand oder der nachfolgenden Generation Nürnberger Silberschmiede fälschlich für Werke Benvenuto Cellinis gehalten³³. Die sogenannte »Cellini-Glocke«³⁴ des British Museum, eine silberne Tischglocke mit naturalistischen Tierabgüssen, zählt ebenso zu diesen Verwechslungen wie ein heute am selben Ort befindlicher Akeleipokal³⁵, der in England lange als »Cellini-Pokal« verehrt wurde. Ebenso bis Ende des 19. Jahrhunderts als »Cellini« geadelt war Jamnitzers großes Silberbecken mit Tierabgüssen im Pariser Musée du Louvre³⁶ sowie das imposante Jupiter-Trinkgeschirr Nicolaus Schmidts aus dem Besitz der Königin von England (Abb. 123, Kat. 9), das der einflussreiche klassizistische britische Bildhauer John Flaxman (1755–1826) als Werk Cellinis bewundert hatte³⁷. Die ungewollten Fehlzuschreibungen sind um so neutralere Expertisen des europäischen Spitzenranges von Jamnitzers Goldschmiedekunst. Der Italiener Cellini (1500–1571), Generationsgenosse Wenzel Jamnitzers (1507/08–1585) und neben Carl Peter Fabergé (1846–1920) berühmtester Goldschmied aller Zeiten, hat sich selbst nie zur Nürnberger Goldschmiedekunst oder einem ihrer Vertreter geäußert³⁸. Ob er Jamnitzer vom Hörensagen kannte, ist eine reizvolle Frage, die einer seriösen Antwort wohl auf immer harren wird. Viele Ansätze gäbe es zum Vergleich zwischen Jamnitzer und Cellini. Beide schrieben theoretische Traktate, beider Werk trumft im Figurativen auf. Der mobile Italiener war als Wanderkünstler herrschaftsnah vom päpstlichen Hof über den der Medici bis zum französischen Königshof unterwegs, während der Nürnberger aus der ortsfesten Position des bürgerlichen Handwerksmeisters seine kaiserliche Kundschaft bediente. Beugnen wir uns mit einer kurzen Beobachtung zu »Kanne und Becken«.



Abb. 6 Die Goldschmiedekunst, Alessandro Fedi, Gemälde auf Schiefer, 1570/1571.
Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo des Francesco I.



Abb. 7 Kanne einer Gießgarnitur, Wenzel Jamnitzer, 1541/1549.
Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum

»Fremdigkeit« – »Ergetzlichkeit« – Jamnitzerzeit.
Renaissance-Aspekte einer Silberkanne zwischen
Antikenrezeption und Spanienmode

Sie bestehen stets aus Kanne und zugehörigem Becken mit zentralem Kannenstand. Ihrer Veredlung durch ornamentale oder figürliche Treiarbeiten sind keine Grenzen gesetzt. Herausragende Exemplare zählen zu den Höhepunkten manieristischen Kunsthandwerks überhaupt³⁹. Fachlich korrekt heißen sie »Kanne mit Becken«, edler bezeichnet man sie als »Gieß« oder »Lavabogarnituren«. Sie sind multifunktional. Man kann sie als Taufgeschirr bei Taufzeremonien oder als Ablutionsgerät zur rituellen Reinigung nach dem Messopfer ebenso benutzen, wie zum zeremoniellen Händewaschen an der Tafel, als festliches Vorratsgefäß für Wein oder Wasser oder als Prunkobjekt auf dem Silberbord zur Schau gestellt. Bei manchem Stück sind solche Mehrfachnutzungen im Lauf seiner Geschichte nachgewiesen. Die Stadt Nürnberg verehrte solche Gießgeschirre oder »Lavors mit Aufguss« als diplomatische Geschenke hochrangigen Besuchern, als Dank für Spionagedienste, aber auch als Hochzeitsgeschenke. Dutzendfach sind derartige Lavabo-Präsente in den Stadtrechnungen überliefert⁴⁰.

Aufgekommen sind diese Kannen-Becken-Ensembles recht plötzlich und wie es scheint gleichzeitig europaweit. Seit etwa 1540 werden sie als Luxusgefäße zum neuen modischen Statusobjekt. In den folgenden Jahrzehnten entwickelten sie sich regelrecht zum Attribut des Goldschmieds. Der Florentiner Maler Alessandro Fei (1542–1592) gibt auf seiner Allegorie der Goldschmiedekunst von 1570/71 im Florentiner Palazzo Vecchio dem zentralen Vordergrund-Akteur eine solche Kanne in die Hand (Abb. 6)⁴¹. Gegenüber am Tisch ist ein weiterer Geselle mit der Feinbearbeitung der Beckenunterseite beschäftigt, während der alte Meister die Kanne prüfend durch seine Brille mustert. Das Gemälde aus dem berühmten Studiolo Francesco I. feiert die Goldschmiedekunst als eines der edelsten Handwerke der Spätrenaissance und lässt die kunstvolle Gießgarnitur neben der Herrscherkrone als kennzeichnendste Werkaufgabe erscheinen.

Wo aber sind solche antikisch anmutenden Kannen-Becken-Garnituren erstmals entstanden? Im Florenz Cellinis – wie Feis Studiolo-Gemälde suggeriert – oder in Jamnitzers Nürnberg? Dank besserer Differenzierbarkeit und Datierbarkeit der Nürnberger Beschauzeichen kann neuerdings als ältestes erhaltenes Zeugnis jener neomodischen silbernen Gießgefäß-Mode eine Kanne Wenzel Jamnitzers in Berlin identifiziert werden (Abb. 7)⁴². Ihr Becken fehlt. Der Neudatierung wegen kommt der Kanne ein Pionierstatus in der kunsthandwerklichen Überlieferung zu. Über Anfertigungsanlass und ersten Besitzer ist nichts Konkretes bekannt. Das eingeritzte Wappen des Abtes Johann Jodok Singisen (um 1575–1644) vom Schweizer Kloster Muri ist sicher erst nachträglich in die große Ovalkartusche der Stirnseite eingefügt worden. Das Typar des »N«⁴³ des Beschauzeichens lässt sich auf Basis des Referenzmaterials des Forschungsprojekts zur Nürnberger Goldschmiedekunst in die Jahre zwischen 1541 und 1549 datieren. Die Berliner Jamnitzer-Kanne entstand somit nachweislich noch vor 1550, vielleicht schon um 1542, sämtliche anderen, heute überlieferten Garnituren ähnlichen Typs sind später anzusetzen⁴⁴.

Die schwere, wie gegossen wirkende Kanne hat einen sehr schmalen Fuß und Schaft, was die prononcierte, unten spitz zulaufende, zu den Schultern hin breite Eiform ihres Korpus besonders betont. Ihre recht dicke Wandung ist vollständig und dicht mit geätztem Maureskenornament überzogen. Von kräftigem Relief – und damit teuer im Silberverbrauch – sind die den Maureskenfond bedeckenden, beschlagartigen Rollwerkbänder, besetzt mit Frauen-, Löwen- und Puttenköpfen, Fruchtgirlanden und »bouquets. Die Martialität dieses Dekors setzt sich in der Ausgusszone fort, wo der Henkel mit eckigen Schmiedekettengliedern an die Lippe gekettet, oder der Hals von einer halsbandartigen Manschette⁴⁵ umfassen und »gesichert« wird. Fremdländisch-orientalisch ausgeformt erweist sich der sehr lange, spitze, schnabelartig gebogene Ausguss mit seinem wenig funktionalen Perlenstabbesatz. In der Art architektonisch-figürlicher Konsolen sind die Ansätze von Ausguss und Henkel am Gefäßkörper durch den Kopf eines bärtigen Alten und einer Engelsbüste akzentuiert, eine ebensolche ist der Tüllenunterseite appliziert. Unverkennbar steht die Ornamentik derjenigen von Plattnerkunst und Baukunst nahe.

Die Grundform dieses originellen Gefäßes kann man auf einer Holzschnittillustration einer zeitgleichen Nürnberger Buch-Publikation wiederfinden, die tatsächlich der Baukunst gewidmet ist – der ersten deutschen Übersetzung von Marcus Vitruvius Pollios »De Architectura«. Lateinische Ausgaben des »Vitruv« – ohne entsprechende Illustrationen, oder nur spärlich illustriert – waren bereits 1486, 1497, 1511 und 1513 erschienen. 1548 legte der Nürnberger Arzt und Mathematiker Walther Hermann Ryff eine deutsche, reicher illustrierte Übersetzung namens »Vitruvius Teutsch« vor (Abb. 8). Ganzseitig ist gegen Ende des Bandes eine Tafel mit 21 recht fantastisch anmutenden »Steinernen Krügen« eingebunden, die, so die Beschriftung, die Heiden als Urnen benutzt haben sollen⁴⁶. Die zweite Kanne von rechts in der zweiten Reihe von unten gleicht mit entsprechend gebogenem langem Ausguss und bärtigem, maskaronartigem Greisenkopf an der Schulter grundsätzlich der Berliner Jamnitzer-Kanne.

Das Text- und Bildquellenmaterial zum Aufkommen und zur Wertschätzung neuer antiker Gießgarnituren ist jedoch um einiges reicher, weist deutlich nach Italien und bringt Cellini ins Spiel. Wie eine Episode aus dessen Autobiografie belegt, eigneten sich solche Lavabogarnituren ganz besonders im künstlerischen Wettstreit der damaligen Goldschmiede um größtmögliche Antikennähe⁴⁷. Cellini behauptet, der Ferraresische Herzog Ippolito d'Este habe ihm 1537 einen Auftrag für eine »silberne Kanne mit Schüssel« mit »Figuren in Voll- und Flachrelief« erteilt, die der Herzog noch vor dem weltberühmten Salzfass⁴⁸ (1540–1545) gefertigt haben wollte. Die Garnitur entstand unter lebhafter Teilnahme des Auftraggebers innerhalb mehrerer Jahre bis etwa 1540 und an diversen Orten, von Rom über Ferrara bis nach Frankreich. Neben vielen anderen Geschichten um die Gießgarnitur berichtet Cellini, dass damals ein antikenbegeisterter Ferrareser eine antike Silberkanne zu besitzen glaubte. Er schätzte diese antike Silberarbeit derart hoch, dass er nie mehr ein modernes, nachantikes Werk zu Gesicht bekommen wollte. Wie bei Cellini nicht anders zu erwarten, stellte sich jedoch heraus, dass das angeblich antike Wunderwerk wenige Jahre zuvor von ihm, Cellini selbst, gefertigt worden war. König Franz I. von Frankreich höchstpersönlich

Von der Architectur/das .7. Cap. CCLX
 Engentliche Contrafactur mächerley künstlicher Wasserkrüg.



Abb. 8 »Kunstliche Wasserkrüg«.
 Holzschnittillustration aus
 Walter Ryff: Vitruvius Teutsch.
 Nürnberg 1548. Nürnberg,
 Germanisches Nationalmuseum

soll später die D'Estesche Gießgarnitur mit den Worten gepriesen haben: »Ich glaube nicht, dass man je Werke von den Alten in solch schöner Art gesehen hat, denn ich erinnere mich genau, die besten Werke, die von den besten Meistern ganz Italiens geschaffen wurden, gesehen zu haben; aber mir ist bislang nichts begegnet, was mich mehr bewegt hätte als dieses Werk.«

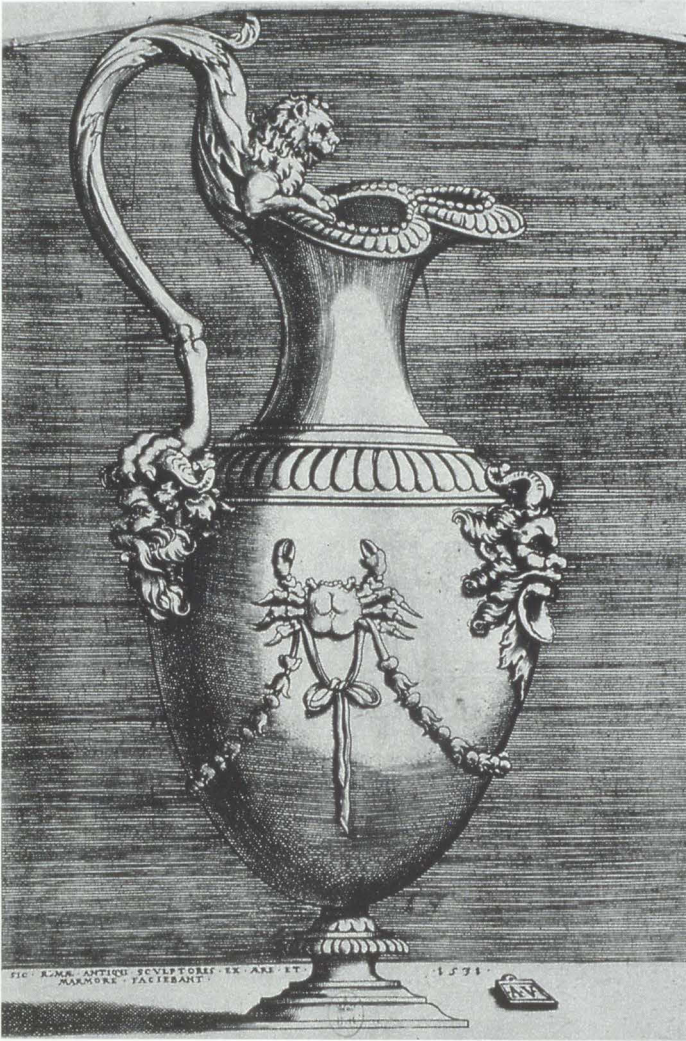


Abb. 9 Eiförmige antike Kanne, Agostino Veneziano, Kupferstich, datiert 1531

Im Gegensatz zur Jamnitzer-Kanne ist Cellinis Garnitur heute verloren, und man wird die Frage nach ihrem tatsächlichen antikengleichen Gehalt – abzüglich der berühmten Aufschneiderei ihres Autors – nicht mehr beantworten können. Was die Episode dennoch lehrt, ist eine prinzipielle Affinität zur Antike, die solchen Gießgarnituren mit ihren eiförmigen, spitztülligen Kannen als Archetypen in Art der »Alten« zugemessen wurde.

Zu Ryffs in Nürnberg gedruckter Kannen-Parade (Abb. 8) gibt es eine Vorläuferserie in der etwas älteren italienischen Vorlagengrafik. Die 1531 datierten Blätter stammen noch aus der Generation der Raffael-Schule und formulieren in ihren wiederkehrenden Beischriften

ausdrücklich archäologischen Anspruch (Abb. 9). Agostino Veneziano und Marcanton Raimondi hatten damit entsprechende Gefäß-Fantasien in monumentaler Form als Kupferstiche publiziert⁴⁹. »Sic Romae antiqui sculptores ex aere et marmore faciebant« – So haben es die alten Bildhauer Roms aus Bronze und Marmor gemacht – steht auf jedem dieser Vorlagenblätter. Unmittelbare Anregung dürften denn auch tatsächlich archäologisch überlieferte Darstellungen von Kanne-und-Bekken-Paaren gewesen sein, wie sie als Krug (Urceus) und Opferschale (Patera) auf den Seitenwänden zahlloser antik-römischer Altäre in Reliefdarstellungen überliefert sind. Die aufwendig ornamentierte Kanne des Veneziano/Raimondi-Stichs veredelt diese eher schlichten Urceus-Typen. Sie scheint die Urversion der Ryffschen wie Jamnitzerischen Kannenvarianten darzustellen. Deren Abweichungen – insbesondere der Schnaupe und des Lippenrandes – beruhen auf der Mitverwendung eines Goldschmiedeentwurfs Peter Flötters von ca. 1535 (Abb. 10), der ebenfalls eine solche Kanne zeigt und sich mit seiner perlbesetzten Ausgusslippe als Zwischenglied in der Formüberlieferung der Veneziano/Raimondi-Grafik von 1531 zu Jamnitzers Ausführung der 1540er Jahre entpuppt⁵⁰. Noch ein wenig älter, ja ganz am Anfang der antikenbezogenen Kannen-Mode einzuordnen sind die ebenfalls italienischen Musterblätter des geheimnisvollen »Meisters von 1515«, der bereits um 1510/1520 ein ebenso spitzschnabeliges, eiförmiges Kannen-Objekt unmittelbar und gleichwertig neben dem Aufriss eines antiken Gebäudes wiedergibt (Abb. 11)⁵¹. Über die darstellerischen Qualitäten dieses Stiches lässt sich zwar streiten, eindeutig jedenfalls demonstriert er die große Faszination, die von solchen antiken Kannen-Modellen seit dem frühen 16. Jahrhundert ausgegangen war. Den Gefäßen wurde mehrere Jahrzehnte lang der gleiche archäologische Wert wie dem antiken Architekturfragment zugemessen.

Hatte nun Jamnitzer mit seiner Kanne überhaupt die Ambition, antikengleiche Qualität vorlegen zu wollen? Walter Ryff zufolge, der seine »Contrafactor vielfeltiger [...] steinen Krüg« ausführlich mit Text erläutert hat, waren solche »Krüg« weit mehr als nur »nach Art der Alten« gestaltet. Nicht nur ihr antiquarischer Wert, sondern auch ihre besonders fremdartige geografisch-ethnologische, hier konkret ihre spanisch-portugiesische (!) Herkunfts-komponente faszinierte. Vitruv – so Ryff – hatte den besonderen Geschmack von Wasser gelobt, das durch tönernen Röhren geleitet worden sei. Ryff ergänzt nun mit Gegenwartsbezug, dass »in Welsch land und Hispanie[n], da man pflegt also schöne, herliche Irdnewasser gefeß zu machen, als je zu damasco gemacht worden sind. das aber war sey [,] das bey vilen solche Irdine geschier zum wasser, fur Silbern, und Guldin gefessen erwelet werden, mögen wir mit den Hispanischen und furnemlichen mit den Portugalischen bezeugen, welche der grosse hitz halber sich mer des wassers dann des Weins gebrauchten [...]. Darumb wir zu merer ergetzlichkeit und gnugsamer underrichtung fremd ding, etliche Hispanisch trinck geschier der fremdigkeit halber haben auffreyssen lassen.«

Die Herkunfts-konnotationen einschlägig bizarr geformter Gießgarnituren umfassten demnach weit mehr, als eindimensionale Antikenmode. Man darf sie zugleich als Zeugnisse des zunehmend neugierigen Blicks über die Pyrenäen nach Iberien betrachten, wo seit 1520 mit Karl V. ein ferner Kaiser das Heilige Römische Reich regierte, wo sich maurischer Gerätegebrauch erhalten hatte, dessen formale Elemente aus dem Nahen Osten, dem sagenhaften »Damasco«

stammten. Mit ihrer hispanischen »Fremdigkeit« läuteten solche Kannen um 1540/1550 bereits das ein, was sich wenig später als »Spanienmode« über ganz Europa ausbreiten sollte.

Nürnberg und Augsburg

Als 1547 mit dem Herzog von Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, der mächtigste Heerführer dieses spanischen Kaisers die süddeutschen Reichsstädte besuchte, bedurften seine kommunalen Gastgeber natürlich ganz besonderer diplomatischer Begrüßungsgeschenke. Bezeichnend für den unangefochtenen Rang des damaligen Nürnberger Silbers ist, dass selbst die große Silbermetropole Augsburg ihr Silberpräsent für den Spanier zum Preis von über 1600 Gulden nicht etwa aus eigener Produktion, sondern heimlich aus Nürnberg bezog. Mehr oder weniger im Stillen konkurrieren die beiden oberdeutschen Reichsstädte Nürnberg und Augsburg bis heute um den historischen Primat der führenden deutschen Goldschmiedemetropole. So erfährt der Besucher des Augsburger Maximilianmuseums bei Lektüre eines Saaltexsts des Jahres 2006, dass Augsburg seit dem Mittelalter der bedeutendste Herstellungsort für Goldschmiedearbeiten im deutschen Sprachraum gewesen sei⁵². Der Leser von Heinrich Kohlhaußens »Nürnberger Goldschmiedekunst« hingegen lernt von der »führenden Rolle der Stadt Nürnberg auf dem Gebiete der deutschen Goldschmiedekunst im späten Mittelalter und der Frührenaissance«⁵³. Der Wettstreit wird nicht leicht zu entscheiden sein, und man könnte es beim Urteil eines neutralen Engländers belassen⁵⁴: »These two cities were in the sixteenth century the most important sources of style and fashion throughout the German-speaking world and their influence was felt from as far as Strassburg in the west to Krakow in the east.«

Schon handwerksrechtlich sind die Beziehungen zwischen Nürnberg und Augsburg in Sachen Silber intensiv gewesen und früh feststellbar: Bereits 1445 verfügte der Augsburger Rat, dass fortan bei neu »gebranntem«, also legiertem Silber »ainer der daz brennet, sin zaichen daran slahn« solle, also der Silberbrenner seine Marke darauf einschlagen solle. Zusätzlich müsse der städtische »münzmaister der statt mark auch darauf slahn«. Die später überall bewährte doppelte Markung mit individuellem Meisterzeichen und offizieller städtischer Beschau war somit Mitte des 15. Jahrhunderts in Augsburg eingeführt worden⁵⁵. In exakt jenen Jahren um 1440 ist auch an Nürnberger Silberarbeiten erstmals eine solche Stadtbeschau festzustellen⁵⁶. Wenige Jahrzehnte später gibt es wiederum chronologische Parallelen in den Beschauverordnungen: Die offizielle, dauerhafte Einführung der doppelten Beschau von Silberarbeiten mit »der stat piren« (dem Augsburger Pyr als Wappen) und dem zusätzlichen Zeichen des Meisters war in Augsburg seit 1529 verordnet. Nürnberg folgte bekanntlich mit derselben Regel im Jahr 1541. In Augsburg wurden seit spätestens 1529 als Meisterstücke verlangt: ein goldener Ring, ein Siegel und ein »Trinkgeschirr«; in Nürnberg zunächst ebenfalls ein goldener Ring und ein dem Trinkgeschirr entsprechender Akeleipokal (1492), im Jahr 1530 ergänzt um das in Augsburg bereits übliche Siegel⁵⁷. Die Meisterstückanforderungen beider Städte waren seither lange Zeit identisch, beide profitierten vielfach gegenseitig von ihren handwerksrechtlichen Erfahrungen.

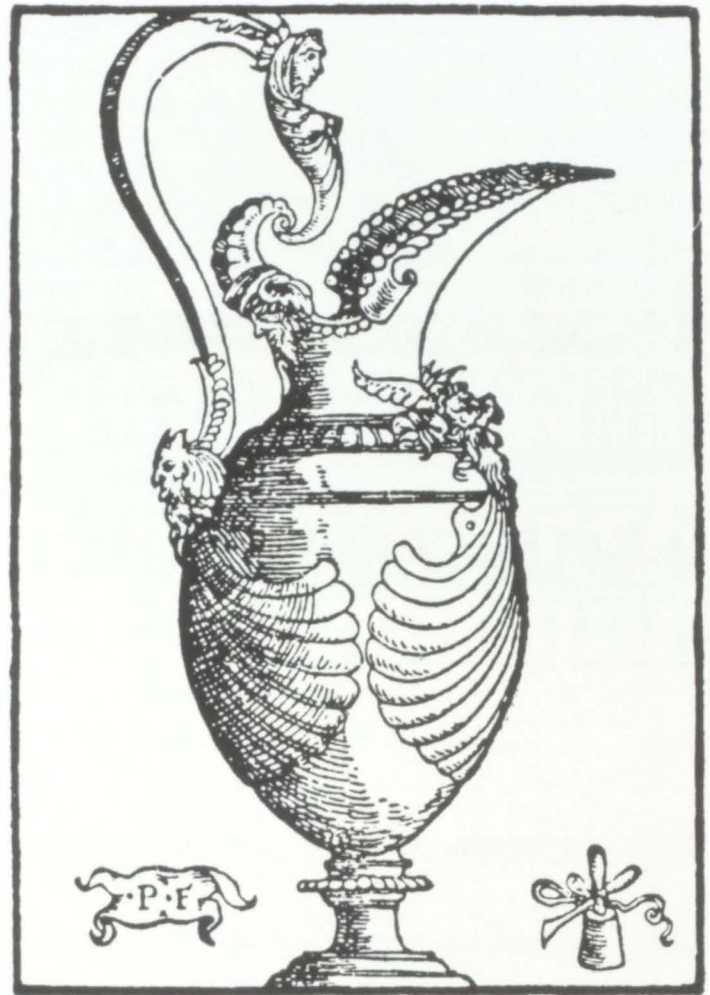


Abb. 10 Goldschmiedeentwurf einer Henkelkanne, Holzschnitt, monogrammiert von Peter Flötner, Nürnberg, um 1530/1540

Neben solchen Parallelen weisen stilistische und qualitative Entwicklung interessante Unterschiede auf. Augsburg hatte bereits um 1500 mit der Tätigkeit Jörg Selds einen ganz außergewöhnlichen Künstler im Handwerk der Schmuck- und Schatzkunst wie auch edelmetallener Vasa sacra vorzuweisen, von dem sich Spektakuläres erhalten hat⁵⁸. Die zeitgleiche Nürnberger Goldschmiedekunst bleibt anonym, neben Meistern ohne Werke wie Albrecht Dürer d. Ä. stehen Stücke ohne Meisternamen, wie das Schlüsselfelder Schiff.

Anschließend allerdings litt das Augsburger Kunsthandwerk jahrzehntelang unter den Wirren der luxusfeindlichen Reformation. Erwähnt war bereits der heimliche Augsburger Import Nürnberger Silbergeschenke für den Herzog von Alba, der 1547 soeben die Schlacht bei Mühlberg gewonnen hatte. Zum Erwerb in Nürnberg wurde in Augsburg angegeben »daß man's nicht merke«, was sowohl heißen kann, man solle es nicht mit Marken versehen, als auch, dass man den Fremdkauf grundsätzlich verheimlichen wollte⁵⁹. Auch Naturabgüsse aus Silber musste der Nürnberger Fugger-Faktor Sebastian Kurz 1549 für seine Augsburger Herren bei dem Nürnberger

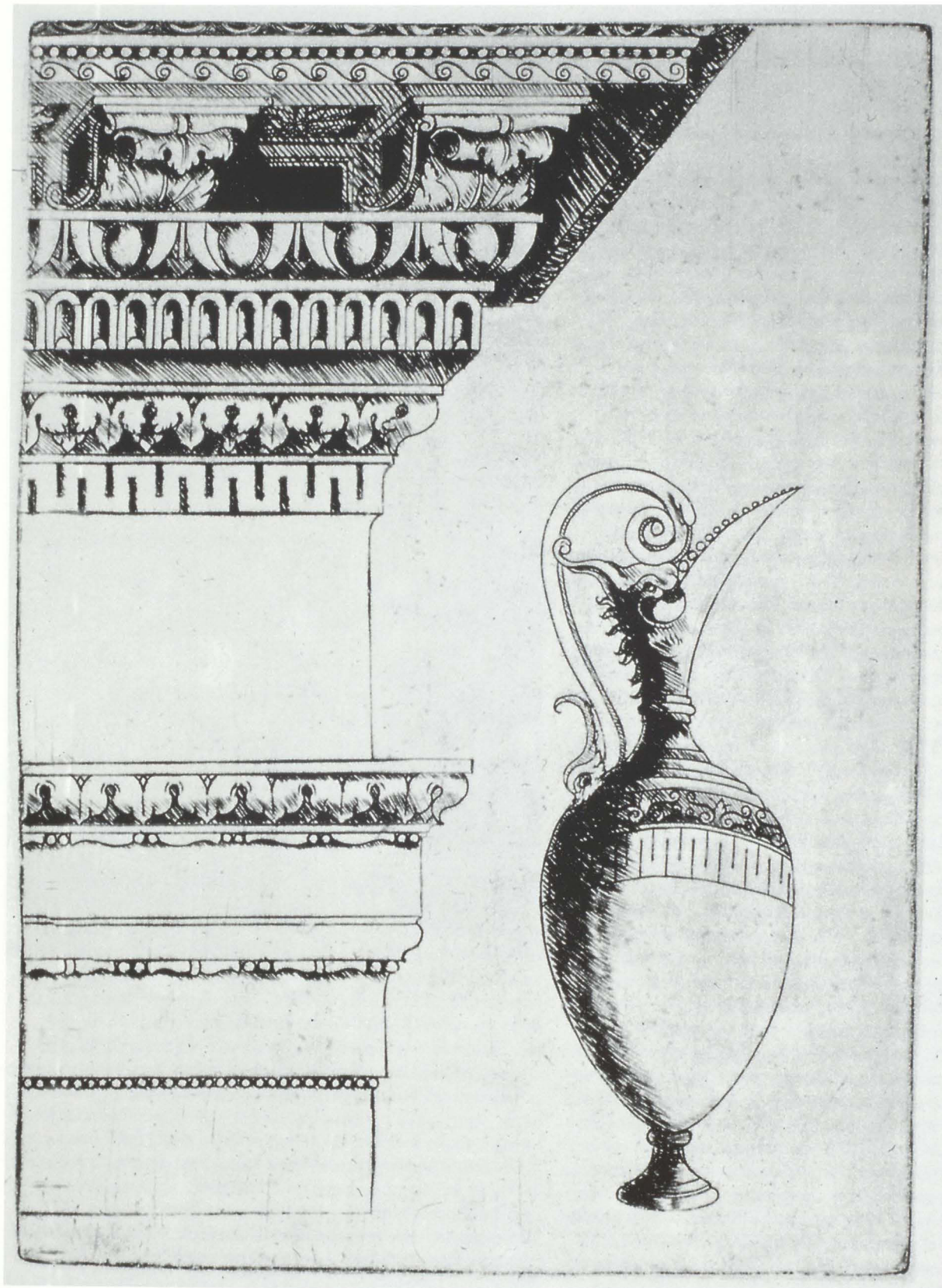


Abb. 11
Mustervorlage
eines klassischen
Giebelfragments
und einer
antikischen
Kanne, Kupfer-
stich, »Meister
von 1515«

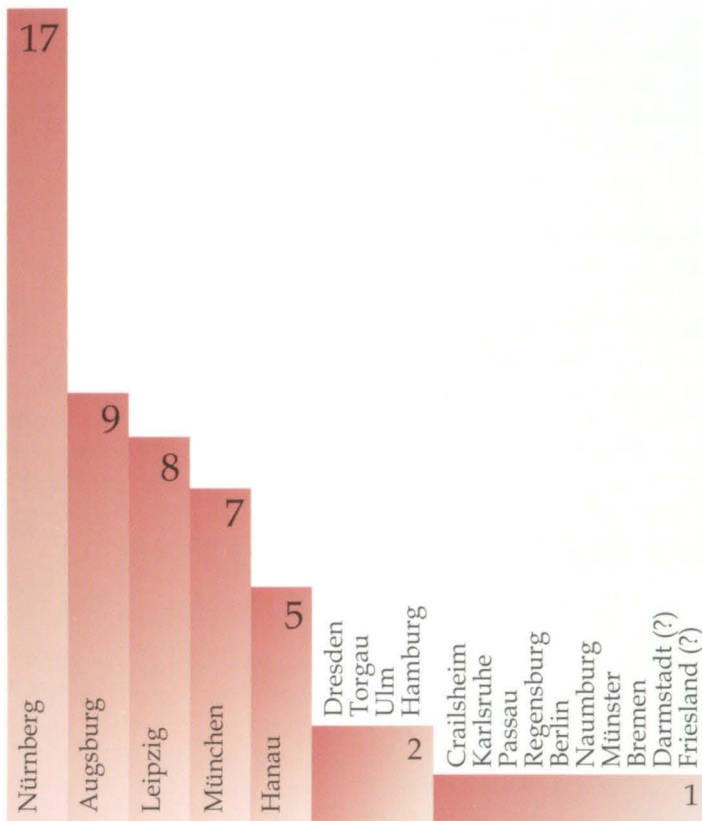


Abb. 12 Nürnbergs führende Rolle unter den Herstellungsorten für Exotica-Fassungen: Anzahl überlieferter Straußenei-Objekte mit lokalisierbarem Herstellungsort aus dem deutschsprachigen Raum (nach Bock 2005, S. 105)

Goldschmied Hans Maßlitzer erwerben. Maßlitzer erhielt damals 26 Gulden für 40 silberne Eidechsen, die nach Augsburg gingen⁶⁰. Einen »Augsburger Jamnitzer« gab es nicht.

Seit etwa 1570 allerdings entwickelt sich Augsburgs Goldschmiedekunst gleichwertig. Bald ist die Nürnberger Konkurrenz in manchem überholt, vor allem auf dem Markt für höfische Luxusprodukte – etwa den Prager Hof Kaiser Rudolfs II. – und für hochfürstliches Kirchengerät und sakrale Kleinmöbel. Letztere werden in Augsburg in höchster Qualität und zunächst vorwiegend für den Münchner Hof produziert. Sie sind bald Augsburgs unübertroffene Spezialität, während das protestantische Nürnberg ohne direkte höfische Bindung zunehmend weniger Gleichartiges zu bieten hatte. Quantitativ führend bleibt Nürnberg bis in das 17. Jahrhundert hinein im Bereich der Naturalienfassung, wie etwa bei Straußeneipokalen (Abb. 12), mit Abstand gefolgt von Augsburg, die restlichen Produktionsstätten sind weit abgeschlagen.

Stilistisch sind sich die Silbererzeugnisse beider Städte weiterhin überaus ähnlich. Manche Karrieren finden in beiden Städten statt. Der aus Antwerpen stammende Goldschmied und Vorlagenstecher Erasmus Hornick⁶¹ hatte sich in den 1560er Jahren eine Weile als Meister in Nürnberg niedergelassen, um dann nach Augsburg überzusiedeln. Der Nürnberger Hans Röttenbeck⁶² arbeitet um 1595 bei

dem Augsburger Meister Boas Ulrich, der seinerseits 1576 aus Nürnberg nach Augsburg gekommen war. Besonders eng, aber nicht ganz durchschaubar, war die Augsburg-Nürnberg-Verflechtung der Familie Lencker. Georg Lencker⁶³ kommt 1575 als Nürnberger Goldschmiedegeselle nach Augsburg, 1579 geht er offensichtlich wieder nach Nürnberg zurück, 1586 ist er als Kammergoldschmied des Kaisers erwähnt. Der viel beschäftigte Nürnberger Elias Lencker (Meister um 1565, gest. 1591)⁶⁴ und sein Sohn Caspar Lencker waren mit ziemlicher Sicherheit mit dem ebenso berühmten Augsburger Goldschmied Christoph Lencker verwandt. Wechselseitige Lehrverhältnisse und Gesellenzeiten lassen sich zu Dutzenden nachweisen, wie überhaupt der personelle Austausch zwischen den Goldschmiedegewerken über Jahrhunderte hinweg überaus rege war⁶⁵.

Mit Augsburgs Spezialisierung auf edelmetallene Tisch-Automaten mit raffinierten mechanischen Uhrwerken, der dortigen Hochentwicklung der Emailierkunst und einer einzigartigen Qualität in figürlicher Treiarbeit gewann die schwäbische Reichsstadt allmählich auch qualitativen Vorrang gegenüber den Nürnberger Silberwaren, der sich im Quantitativen schon früher abzeichnete. Ein Vergleich der Meisterzahlen erhellt dieses relative Prosperieren des Augsburger Handwerks, das bis in das 19. Jahrhundert anhält, recht deutlich⁶⁶:

Anzahl der Goldschmiedemeister

	in Nürnberg	in Augsburg
1550:	89	1555: 63
1580:	104	1588: 170
1620:	132	1615: 185
1650:	64	1646: 137
1710:	77	1709: 203
1740:	61	1740: 275
1790:	51	1794: 130
1800:	50	1802: 119

Gleichwohl wurden beide Städte lange als ebenbürtige Goldschmiedemetropolen bewertet. 1659 empfiehlt Jean-Baptiste Colbert seinem Bruder Charles, sich »à Nuremberg et à Augsbourg« besonders schöne Silberbecken und Kannen zu besorgen⁶⁷. Ende des 17. Jahrhunderts sieht der hugenottische Reiseschriftsteller François-Maximilien Misson (1650–1722) auf dem Weg von England über Holland nach Italien – aus Nürnberg kommend – wachsende Vorteile für Augsburg. In der etwas missverständlichen, aber sinngemäßen deutschen Übersetzung: »Es giebt zu Augsburg so sinnreiche Künstler, als immermehr zu Nürnberg, vornehmlich aber sind die dasigen [= Augsburger] uhrmacher, gold-arbeiter und drechsler in helffenbein berühmt«⁶⁸.

Der Bedeutungsverlust setzte sich im 18. Jahrhundert fort. Als europäische Goldschmiedemetropole von Pariser oder Londoner Rang versorgte Augsburg die barocken Höfe von Spanien bis Russland mit gewaltigen Mengen silbernen Tafelgeschirrs. Nürnberg vermochte diesen Markt nicht mehr zu bedienen, bemühte sich offenbar auch nicht darum, sondern gab sich mit regionaler Kundschaft zufrieden. Das letzte wohl größere Ensemble für eine fürstliche Silberkammer hatte Nürnbergs führender Goldschmied der Jahrhundertwende, Johann Eißler, um 1700 an den Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth – wohl Christian Ernst, den Gründer der Erlanger Neustadt

– in das nahe gelegene Bayreuth geliefert⁶⁹. Erhalten ist nichts davon, lediglich die Zahlungsmahnungen von Eißlers Erben für »Silberwaarn« im Wert von mehreren tausend Gulden an die Erben des Markgrafen dokumentieren den regionalen Auftrag.

Auch im künstlerischen Anspruch stand Nürnberg spätestens seit Aufkommen der französischen Ornamentmoden im fortschreitenden Barock mehr und mehr im Schatten der schwäbischen Reichsstadt, verharnte im »Reproduktiven«, während in Augsburg »Innovation« herrschte⁷⁰. Fraglos noch immer technisch versiert, ging den Nürnberger Arbeiten zunehmend der künstlerische Anspruch verloren, entwerferisch besonders originelle Einzelleistungen ganz auf der Höhe der Zeit vorzulegen. Augsburger Silberarbeiter der Jahrhundertmitte brachten dagegen die konsequentesten kunsthandwerklichen Zeugnisse des »kritischen« Rocaille-Stils hervor⁷¹. Die Taufgarnitur Bernhard Heinrich Weyhes (Meister in Augsburg 1735, gest. 1782) etwa reizt als Paradebeispiel für den »style rocaille« die Option einer totalen Ornamentalisierung der Gefäßform bis ins letzte aus (Abb. 13)⁷². Vergleichbares aus Nürnberg bleibt dagegen brav. Die Nürnberger Höhepunkte des Rocaille-Dekors verharren stilistisch auf sichererem, aber auch konventionellerem Boden lediglich oberflächenbewegter Ornamentik. Bei aller Konstanz im Handwerklichen weckten Stücke wie Georg Nikolaus I. Bierfreunds Taufgarnitur aus den 1760er Jahren für die Familie Merkel (Abb. 82, Kat. 146) an modeorientierten Fürstenhöfen des Ancien-Régime mit deren Bedarf an Exklusivem keinerlei Begehrlichkeiten mehr. Bierfreunds Garnitur zählt noch zum Ambitioniertesten, was Nürnberger Rokoko zu bieten hatte. Selbst so bescheidene Accessoires wie Holzgriffe wurden in Augsburg besser (oder preiswerter?) als in Nürnberg fabriziert, wo man sie illegal



Abb. 13 Taufgarnitur, Bernhard Heinrich Weyhe, Augsburg, um 1745/1747. Augsburg, Evang.-luth. Kirchengemeinde St. Anna

importierte: 1744 sah sich der Nürnberger Rat genötigt, den Verkauf solcher Augsburger »Coffée Kannen Henckel« in Nürnberg zu untersagen. Der Augsburger Bildhauer Christoph Theodor Danbeck hatte heimlich die Nürnberger Schreiner mit solchen Handhaben für Kaffeekannen eingedeckt, die diese dann weiterverkauften⁷³.

Forschungsgeschichte, Sammlertum und Musealisierung seit dem 19. Jahrhundert

Kurioserweise haben sich die Nürnberger Goldschmiede früh selbst zu erforschen begonnen. In mehreren so genannten »Meisterbüchern« (Kat. 281, 282) verzeichneten sie wohl schon seit dem frühen 16. Jahrhundert zeitgenössische, aber auch ältere Berufskollegen. Mehrfach wurden solche Bücher im 17. bis 19. Jahrhundert neu angelegt, Älteres kopiert, teils als Journale mit tagesaktuellem Inhalt geführt, teils als retrospektive Handwerkschroniken⁷⁴ gepflegt, wie es das Vorwort im Meisterbuch von 1652 darlegt (Abb. 14)⁷⁵:

»Zu wissen, daß diß Buch ist zusam getragen worden, auß den Alten Büchern, dieweil es den Sugens beturfft, wan man ein Meister gesugt hat, wan er ist meister oder Geschwornen worden, Als haben wir vor Rathsam gehalten solches in ein Buch zusamen zu sezen, doch soll an den Alten Buchern nichts geändert werden Geschriben durch Heinrich Arnolt, beneben Steffan Winckler, Veit Engelhart Schröder Thomas Stör und Conrat Pfister als meine mit Geschworne Anno 1652«.

Ziel war also die vollständige Erstellung einer in die Anfänge des Handwerks zurückreichenden, auf den unveränderlichen »Alten Büchern« basierenden »Meistergenealogie«. Sie war nicht als solche benannt, doch ebenso betrieben wie die Genealogik höherer Stände. Die Goldschmiede verschriftlichten ihre Erinnerung in Anlehnung an die Memoriapflege von Adel und Patriziat. Ihre Meisterbücher haben viel gemein mit patrizischen Geschlechterbüchern oder ritterlichem bis hochfürstlichem Stammbaum⁷⁶. Auf dieses chronikalische, zunächst lediglich handwerksintern gepflegte und in der Handwerkslade genossenschaftlich bewahrte Schriftgut wurde später die Nürnberger Lokalhistoriografie des 18. Jahrhunderts als Quellenmaterial aufmerksam, wertete zugleich auch den üppigen Reichsstädtischen Registratur-, Urkunden- und Chronikbestand aus. Vor allem der Wissensstand zu Künstler- und Handwerkeramen und zum Handwerksrecht wuchs schnell. Schon in den Anfängen der kunstgeschichtlichen Aufsatzliteratur fand er seinen Niederschlag⁷⁷: 1776 veröffentlichte der Nürnberger Universalgelehrte Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) im zweiten Band seines »Journal zur Kunstgeschichte« einen über zweihundertseitigen »Versuch einer Nürnbergischen Kunstgeschichte«, der auch einen Abschnitt zu Bildhauer- und Goldschmiedekunst enthält⁷⁸. Stadtpfarrer Johann Ferdinand Roth (1748–1814) hat in seiner mehrbändigen »Geschichte des Nürnbergischen Handels« auch das Goldschmiedegewerbe berücksichtigt⁷⁹. Mit dem Aufkommen der Neugotik und der Verehrung des

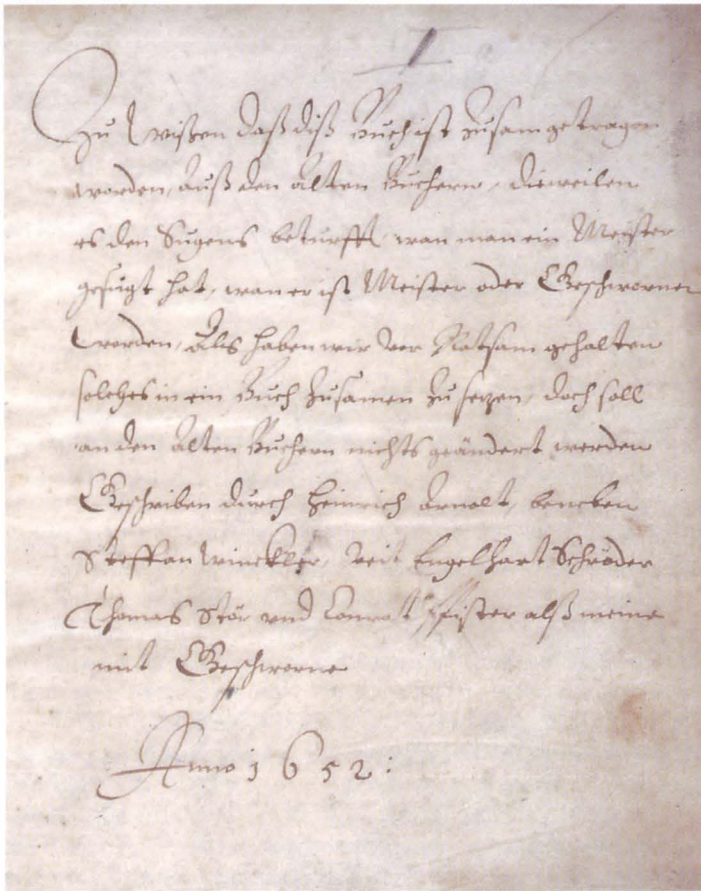


Abb. 14 Vorwort aus dem Meisterbuch der Nürnberger Goldschmiede von 1652. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

»Altdeutschen Stils« erfuhren neben Meisternamen und Handwerksüberlieferung auch die Goldschmiedewerke selbst mehr und mehr Interesse. Die historische Einordnung gelang dabei nicht immer und Abbildungen unterlagen gewissen historistischen Modifikationen. In seinem zweisprachigen Vorlagenwerk zur Ornamentik des Mittelalters publizierte der Nürnberger Architekt und Bauhistoriker Carl Alexander Heideloff (1789–1865), der damals deutschlandweit einen erstklassigen Ruf als Sanierungsspezialist im Sinne des Historismus besaß, um 1850 eine Doppelscheuer (Abb. 15, Kat. 66) von Peter Wibers aus den Jahren um 1620 als »interessanten Doppelpokal aus dem 16. Jahrhundert« (Abb. 16)⁸⁰. Die Datierungsdiskrepanz ist verzeihlich, weniger jedoch Heideloffs Manipulation an den Nodi der beiden Scheuern. Im Stahlstich des 19. Jahrhunderts wurden die beiden durchbrochenen, mit Spangen besetzten Schürzen um den jeweiligen Nodus kurzerhand weggelassen. Zu offensichtlich sind sie jüngerer, spätmanieristischer Form in Art der Silberblumenmacher-Arbeiten des 17. Jahrhunderts. An ihrer Stelle erfand Heideloff für die Mustervorlage einen flachen, frühgotischen Kissennodus mit stilisiertem Blattrankenbesatz. Die um 1620 retardierend gemeinte Doppelscheuer wurde in der Illustration um 1850 gleichsam stilbereinigend korrigiert in einen fiktiven Idealzustand »um 1500« regotisiert – ein Vorgehen, das sich also nicht nur auf den historisierenden Umgang mit mittelalterlichen Baudenkmalern beschränkte.

Der Goldschmied »Peter Wibers« war Heideloff namentlich sicher noch nicht bekannt gewesen. Die konkreten autorschaftlichen Verhältnisse von historischen Goldschmieden zu überlieferten Werken blieben bis in das späte 19. Jahrhundert meist verborgen. Anders hatte sich dies lediglich bei Jamnitzer verhalten, dem mit Dürer die seltene Ehre zuteil wurde, nie ganz aus dem Gedächtnis der frühen Kunsthistorik verschwunden gewesen zu sein⁸¹. Kaiser Rudolf II. hatte ihn noch zu Lebzeiten geschätzt. Joachim von Sandrart hält 1675 seinen zeitgenössischen Goldschmieden Jamnitzer als Vorbild vor⁸². Johann Gabriel Doppelmayr weiß 1730 von Jamnitzers noch aller Orten bekanntem »großem Namen« zu berichten. Und bereits die überregionalen Pioniere kunsthistorischer Publizistik – von Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) über Ernst Förster (1800–1885) bis zu Franz Kugler (1808–1858) – haben allesamt über Jamnitzer geschrieben. Zu Jamnitzers eigentlichem Promotor im Sinn moderner Werkwürdigung und Œuvre-Erschließung wurde mit Friedrich Julius Rudolf Bergau (1836–1905) ein Denkmalpfleger. Bergau, seit 1876 in Berlin als Konservator für die Kunstdenkmäler der preußischen Ostseeländer verantwortlich, blieb seinem früheren Tätigkeitsort Nürnberg durch einschlägige Publikationen zur Goldschmiedekunst noch von Berlin aus treu. Seine um 1880 publizierten Entwürfe für »Prachtgefäße«⁸³ Jamnitzers sind ein frühes Beispiel für die neue Wertschätzung historischer grafischer und ornamentaler Mustervorlagen – die nun, im Gegensatz zur Vorlagenfunktion von Musterbüchern des Historismus (wie Heideloffs Doppelscheuer, Abb. 16), als historische Bildquelle historisch bewertet wurden. Bergaus Kurzbeiträge zu Einzelwerken, wie sein 1877 erschienener Beitrag zu einem »Reliquiar von W. Jamnitzer« im »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit« des Germanischen Museums, würdigen nun auch weniger bekannte Jamnitzer-Werke, die der Kunstmarkt in aller Herren Länder zu zerstreuen begann⁸⁴. Das heute in London verwahrte »Reliquiar« (Abb. 17, vgl. Kat. 19 und Abb. 98) stammt zwar weder von Jamnitzer, sondern von Christoph I. Ritter, noch war es ein Reliquiar, sondern ein Salzgefäß wie Cellinis »Saliera«. Trotz solcher Fehldeutungen war es mit der ganzseitigen Publikation in Bergaus Aufsatz für die Forschung verfügbar gehalten, während das Original, wie Bergau 1877 berichtet, »früher im Besitz des Hofantiquars Pickert in Nürnberg, und von diesem vor etwa drei Jahrzehnten an Herz in Manchester«⁸⁵ verkauft worden war, und so einen für Nürnberger Silber damals typischen Weg in den Kunstmarkt und damit in die Anonymisierung von Hersteller und Datierung, von Provenienz und ursprünglicher Funktion ging. Auch wenn Bergaus Zuschreibungen und Datierungen oft fehlerhaft waren, richtete sich mit ihm die Nürnberger Goldschmiedeforschung für die Zukunft aus: Das Augenmerk galt jetzt der Überlieferungsgeschichte und Provenienzforschung, Wert gelegt wurde auf eine objektive, kennerschaftlich wie auch markenkritische Beurteilung der anonymen Werke, die ebenso die Vielzahl anderer Nürnberger Goldschmiedennamen berücksichtigte. Stetig ebnete dazu vermeintlich spröde Archivarbeit die Wege für Neuerkenntnisse. Jakob Stockbauer, Kustos am Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg, hatte 1876 in »Kunst und Gewerbe«, der Hauszeitung des neu gegründeten Museums, seinen Aufsatz »Über Nürnberger Goldschmiedezeichen« vorgelegt⁸⁶, der zum ersten Mal das Verfahren der Beschau und der Meistermarkenpflicht anhand der historischen Goldschmiedeordnungen erörterte, vor allem aber erstmals entlang biografiegeschichtlichen Archivalienmaterials⁸⁷ die stattliche Zahl von über 600 Nürnberger Goldschmieden des 17. und 18. Jahrhunderts ermittelte.

Die Namen waren nun vorhanden. Die Zuordnung der Werke stand noch aus. Sie galt als durchaus möglich, obwohl eine Meisterzeichen-Meisternamen-Konkordanz auf Basis eines historischen Meisterzeichen-Verzeichnisses noch fehlte⁸⁸: »Bei dem Verluste der Zeichen, welche die Goldschmiede in der Schau zu deponieren hatten, kann nur dadurch einigermaßen Klarheit in die Arbeiten der Nürnberger Goldschmiede gebracht werden, dass man ihre Namen so vollständig wie möglich zusammenzustellen sucht, und da die meisten Zeichen aus den Anfangsbuchstaben ihrer Namen bestehen, mit Zuhilfenahme der an den Kunstwerken selbst erkennbaren Zeit ihrer Entstehung wenigstens einen Theil und sicher den grösseren der noch vorhandenen Nürnberger Goldschmiedearbeiten den richtigen Meistern und Verfertigern zuweist.«

Methodisch war dies richtungweisend. Im selben Jahr 1876 formulierte auch Bergau das Forschungsdesiderat: »Nürnberger Goldschmiede-Arbeiten des 16. Jahrhunderts gehören zu den allerkost-



Abb. 15 Doppelscheuer, Peter Wibers, Nürnberg, 1609/1629. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

barsten Stücken der europäischen Kunstsammlungen und zu den gesuchtesten und am theuersten bezahlten Gegenständen im heutigen Kunstverkehr«, um anschließend nicht ohne Stolz einen zweiten, neben Jamnitzer der Würdigung werthen »Meister mit dem Widderkopf« alias Hans Pezolt⁸⁹ zu identifizieren, weil der Widderkopf dem fränkischen »Petz« für »Schaf« entspreche. Sein berechtigter Ausblick, »Mit Hülfe dieser Marken wird man nun auch die andern Werke der Meister leicht erkennen. – Vielleicht glückt es später, durch ähnliche Manipulationen, auch die Marken noch anderer Goldschmiede zu ermitteln«⁹⁰ sollte schneller als erwartet Wirklichkeit werden.

Der »Rosenberg«

Mit einer völlig neuen, immens reichen Materialmenge versorgt sahen sich Kunsthandel und Forschung zur Nürnberger Goldschmiedekunst mit Marc Rosenbergs »Der Goldschmiede Merkzeichen«, einem 1890 in erster Auflage erschienen Nachschlagewerk, das zunächst »2000 Stempel auf älteren Goldschmiedearbeiten« erfasste⁹¹. Marc Rosenberg (1851–1930) war erst als ausgebildeter Bankier Kunsthistoriker geworden, betätigte sich als Sammler von Archivalien ebenso wie als solcher von Kunst, war angeblich begnadeter Hochschullehrer und galt bald als die markanteste Kennerpersönlichkeit der Goldschmiedeforschung schlechthin⁹². Im Februar 1888⁹³ hatte Rosenberg für seine Privatsammlung goldschmiederelevanter Schriftquellen in Breslau das Nürnberger »Nadelverzeichnis« erworben, eine bis etwa 1629 reichende Konkordanz von Nürnberger Marken und Meistern, die jedem Goldschmied sein konkretes Meisterzeichen zuweist (Abb. 18)⁹⁴. Es ist ganz am Ende einer mehrere hundert Seiten umfassenden Nürnberger Chronik angebunden, die auch den Luther-Brief (Abb. 1) enthält⁹⁵. Wie von Zauberhand waren nun auf einen Schlag mehrere hundert Markenzuweisungen und im Abgleich mit Stockbauers Meisterlistenpublikation von 1876 erstmals die differenzierte Identifikation von überlieferten Meisternamen mit erfassten Meistermarkenmotiven und Monogrammen der Stempel möglich. Bis heute werden im Handel historische Silberarbeiten nach Rosenberg-Nummern zitiert. Bereits die erste Auflage seiner »Merkzeichen« führt über zweihundert alleine auf Nürnberg bezogene Beschau- und Meistermarken samt zugehöriger Stücke auf – ein gewaltiger Schritt nach vorn, verglichen mit Bergaus auf Jamnitzer und Pezolt beschränktem Nürnberger Goldschmiede-Ceuvre. Rosenbergs dritte, mehrbändige Auflage, die 1925 alleine 630 Nürnberger Stadt- und Meistermarken beschreibt, gilt bis heute als Standardreferenz für Datierung und Zuschreibung entsprechenden Nürnberger Silbers. Allerdings konnte Rosenberg die Differenzierung des Beschauzeichens »N« trotz umfangreichen Abbildungsapparates nicht befriedigend leisten: »Die Variationen in der Form des [Nürnberger] Beschauzeichens sind verhältnismäßig gering, und bei der häufigen Undeutlichkeit der Stempel schwer zu beobachten«⁹⁶, rechtfertigt er sich bereits in der ersten Auflage. Hier hat erst das jüngste »Forschungsprojekt zur Nürnberger Goldschmiedekunst« am Germanischen Nationalmuseums Abhilfe leisten können.

Sammlungen und Sammler

Reichlich Forschungsmaterial zur Markenuntersuchung boten seit jeher die großen Bestände an Nürnberger Silber in den fürstlichen Sammlungen Europas⁹⁷. Unübertroffen ist die einschlägige Sammlung der

Rüstammer des Moskauer Kreml, mit über 250 Nürnberger Silberarbeiten, die größtenteils als diplomatische Geschenke des 16. bis 18. Jahrhunderts dorthin gelangten. Das Dresdner »Grüne Gewölbe« verwahrt immerhin gut 70 Nürnberger Silberarbeiten, die Schatz- und Silberkammer der Wittelsbacher in München etwa 30 und die landgräflich-hessische Sammlung zu Kassel knapp 20 Stücke alter fürstlicher Provenienz. Weit in den Norden reichen die Aufbewahrungsorte bis hin zu skandinavischen Kunstkammern des 17. Jahrhunderts, wo sich etwa in Schloss Skokloster bei Stockholm mehrere feine Nürnberger Silberarbeiten erhalten haben, die größtenteils noch zu Lebzeiten des legendären schwedischen Generals Carl Gustaf Wrangel (1613–1676) dorthin gelangt sein dürften (Abb. 19).

Ebenfalls recht unbeeindruckt von Forschungsfragen nach Authentizität hatte die Nürnberger Goldschmiedekunst Liebhaber in frühen Sammlerkreisen gefunden. Privates Sammlertum entwickelte sich zunächst lokal und war gelegentlich von patriotischen Motiven bestimmt. An erster Stelle ist hier der Nürnberger Kaufmann und Landtagsabgeordnete Paul Wolfgang Merkel (1856–1820) zu nennen, der 1806 bei der Versteigerung des Merkelschen Tafelaufsatzes diesen zunächst für seine Heimatstadt sicherte⁹⁸.

Nicht zufällig legten Bankiers- und Industriellen-Kreise einen besonders passionierten Sammeleifer an den Tag. Mit »Altem Silber« in frisch angelegten Familienschätzen vermochte sich die führende, aber noch recht traditionslose Gesellschaftselite der Moderne symbolisch gegenüber den alten Herrschereschlechtern samt ihren »Schatzhäusern« zu etablieren. Unter den vielen, oft bis heute aktiven Sammlern sind etwa Mitglieder der Familie Rothschild hervorzuheben – die mindestens 45 Nürnberger Silberobjekte besaß – über die Thyssen-Bornemiszas mit rund 25 Nürnberger Silberarbeiten hin zur US-amerikanischen Industriellenfamilie Wurts, die 1933 durch die Botschafter-Witwe Henriette Tower-Wurts eine stattliche Sammlung von etwa 20 Nürnberger Goldschmiedearbeiten dem italienischen Staat vermachte⁹⁹.

Der unbestritten eifrigste, anspruchsvollste und hinsichtlich der Qualität seiner Kollektion erfolgreichste Sammler der frühen Jahrzehnte ist jedoch Mayer Carl von Rothschild (1820–1886) gewesen (Abb. 20)¹⁰⁰. In seinem Frankfurter Stadtpalais am Untermainquai hatte er in seinen späten Jahren eine dreitausend Goldschmiedewerke umfassende Kunstsammlung zusammengetragen, darunter an exquisitem Nürnberger Silber Hans Pezolt's »Fortunapokal« und »Amor-Pokal«¹⁰¹, den frühen Renaissance-Humpen mit Flötner-Kriegern von Hieronymus Peter¹⁰², Jakob Fröhlich's heute im Amsterdamer Rijksmuseum verwahrten Bergkristall-Pokal¹⁰³ oder den kuriosen Leuchterpokal von Georg Ernst (Kat. 20)¹⁰⁴. In seiner 1885 als Tafelwerk luxuriös publizierten Sammlung ist den Nürnberger Arbeiten auch in fachliterarischer Hinsicht ein Denkmal gesetzt¹⁰⁵. Der größte Coup in Sachen Nürnberger Silber war Mayer Carl 1880 gelungen, als er in einer diskret und schnell durchgeführten Aktion Nürnbergs weitaus bekanntestes Silberschmiedewerk nach Frankfurt holte: den Merkelschen Tafelaufsatz Wenzel Jamnitzers (Abb. 196). Die hochberühmte Kredenz war bis dahin im Nürnberger Besitz der Merkelschen Familienstiftung verblieben und einige Jahre lang im Germanischen Museum ausgestellt gewesen. Von Rothschild erwarb ihn für 800.000 Mark. Das gesamte »Lüneburger Tafelsilber« – mit insgesamt 36 Silberwerken bis heute Kernensemble der Silbersammlung des Berliner Kunstgewerbemu-

seums – hatte 1874 lediglich 666.000 Mark gekostet¹⁰⁶. In der »deutschen« Kunstwelt herrschte Empörung ob des »Verlustes« für die Öffentlichkeit¹⁰⁷, dabei war die Erwerbung alles andere als der spontanen Sammellust eines der reichsten Deutschen der Gründerzeit entsprungen. Mayer Carl von Rothschild hatte fast vier Jahrzehnte lang um das Stück geworben. Sein erster Brief mit Erwerbungswunsch an die Nürnberger Eigentümer datiert bereits vom 20. 9. 1843. Rothschild war somit erst 23 Jahre alt gewesen (vgl. Abb. 20), als er sich den Kauf des Tafelaufsatzes vorgenommen hatte¹⁰⁸. Mit gewisser historischer Konsequenz folgte der »Umzug« des berühmten Tafelaufsatzes von Nürnberg nach Frankfurt lediglich jenem Weg, den vierhundert Jahre vorher Mosse von Schaffhausen von Nürnberg nach Frankfurt hatte nehmen müssen: 1498/99 waren die letzten jüdischen Goldschmiede Nürnbergs nach Frankfurt vertrieben worden¹⁰⁹.

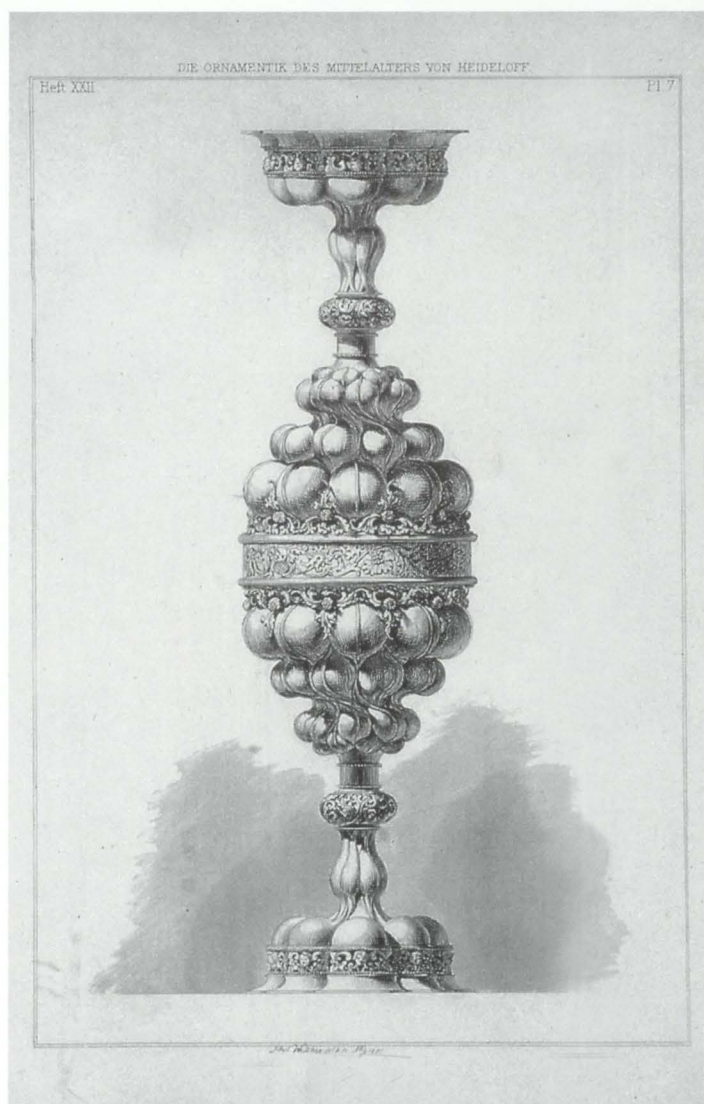
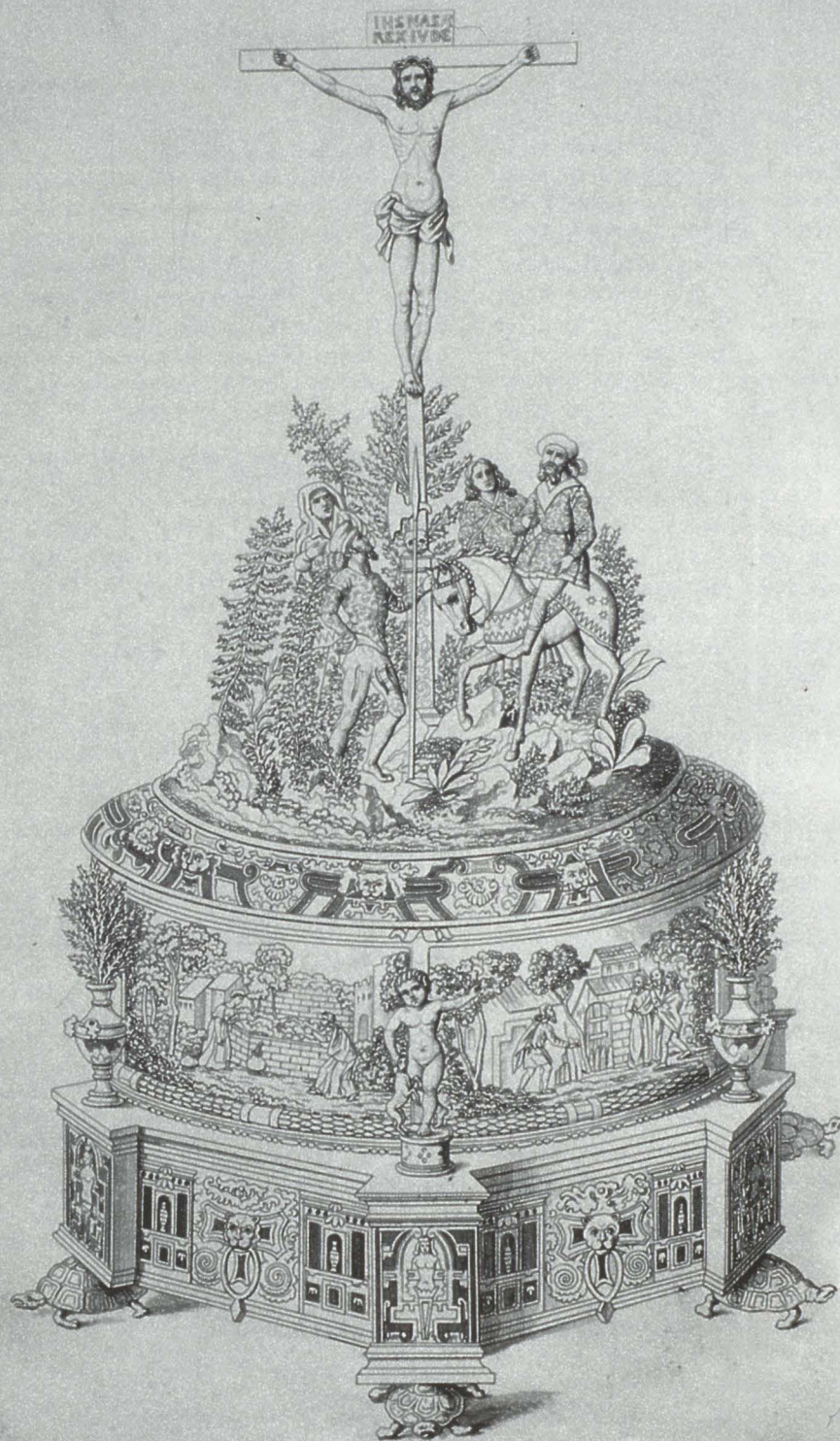


Abb. 16 Stahlstich der Doppelscheuer von Peter Wibers, Illustration aus C.A. Heideloff: Die Ornamentik des Mittelalters, um 1840/1850. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Reliquiar von Wenzel Jamitzer.

Z. f. L. d. v. 1877 N° 2.

Nach einer ältern Zeichnung.

Abb. 17 Angebliches »Reliquiar« von »Wenzel Jamitzer« (tatsächlich Salzgefäß von Christoph I. Ritter), Kupferstich von Heinrich Ludwig Petersen nach einer um 1855 angefertigten Zeichnung von Johann Leonhard Rau. Illustration aus: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1877. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

559	Jungk Wipfer	D.	1601	Braug Jungfer		
	Braug Oeffner	F.	1608	Evel Linnt	CE	1617
	Witzel Junckner	ML	1601	Braug Kelpen	R.	
	Zwölfb Kind.	PF	1601	Thomas westt.	TW.	
	Wolff Rotmuck	U	1602	Jobans Jung.	T.H.	
	Peter Wernb	W.	1604	Andreas Jung Nagel	FI	1622
	Glabrad Wolff	V.	1604	Jung's Brugg	HG.	
	Braug Engelhart Juninger	ID.		Jacob's Selmer	S.	1622
	Wolff Junckert.			Jung's Endros	HA	1622
	Jung's Rotmuck.	HR.		Thomas Junger	TD.	
	Jacob Junger			Joseph Kautenbügl	IK	1622
	Jung's Junckert.	ID.	1607	Joseph Kautel	LR	1622
	Linckel Witzel	RA.	1607	Jung's Kind Peter	IK.	
	Peter Sigmundt	PS.	1608	Ludwig Küniger	CK	1622
	Jung Witzel	HW.		Jung's Wasbunnen	W.	
	Jung's Kiesel	IB	1609	Junckert Junckert	LV.	
	Philig Oeffner	F.	1609	Leonard Jett		
	Paulus Junckert	J.	1609	Braug Mütten	GM	
	Jung's Kiesel	HR.		Joseph Andreas Jung	IFT.	
	Joseph Junckert	IP.	1611	Paulus Braunnarten		
	Jung's Linnt.			Jacob Frasser		
	Jung's Kuppelt			Joseph Oeffner		
	Jung's Kuppelt			Joseph's Amitz	ZM.	1625
	Ludwig Lobmeyser	AL		Braug Braug		
	Joseph Witzel	M.	1612	Jung's Witzel	W.	1626
	Witzel Mütten	M.	1612	Martin Kind Peter		
	Ludwig Striger	S.		Braug Joseph Kiesel	G	1627
	Witzel Witzel	S.	1613	Joseph's Linnt.	IC.	
	Jung's Boie	S.		Jung's Bett	IB.	1627
	Joseph Boie	S.		Jung's Bett	PR.	1627
	Alexander Junckert	AT.	1614	Braug Junckert	G	1629
	Witzel Junckert	J.	1616	Joseph Junckert	X	1620
	Ludwig Witzel	M.M.		Jacob Boie	F.	1626
	Jung's Junckert	HD.	1612			

Abb. 18 Sogenanntes Nadelverzeichnis, Handschrift, Nürnberg, um 1628/1630. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg



Abb. 19 Schrank mit Teilen der Silbersammlung des schwedischen Schlosses Skokloster, darunter zahlreiche Nürnberger Arbeiten. Unteres Regal, Mitte: Deckelpokal, der Fuß von Matthäus Ströbel (NGK 887.04). Darüber von links nach rechts: Turboschneckenpokal von Hans Anthoni Lind (NGK 526.05), Akeleipokal von Paulus II. Flindt (NGK 239.05), Tulpenpokal von Sigmund Bierfreund (NGK 68.01), Buckelpokal vom Meister mit dem Eichenzweig (NGK 1057.02), Foto wohl um 1870/1890. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Bilderrepertorium, Kapsel 1707

Satteljahr 1968: Kohlhaußen und der Paradigmenwechsel in der Manierismusbewertung

Die Zwischen- und Nachkriegszeit förderte vor allem in Form gesteigerter Kunsthandelspublizistik, kunsthandwerklich orientierter Bestandskataloge wie auch forcierter denkmalpflegerischer Inventarisierungen reiches, unbekanntes Werkmaterial zu Tage – darunter erstmals eine flächendeckende Erfassung silberner Judaica Bayerns mit hunderten aus Nürnberg stammenden Stücken¹¹⁰. Die umfangreichste Monografie zum Thema erschien schließlich im Jahr 1968: Als letzte große Publikation seines vorwiegend dem Kunsthandwerk gewidmeten, fünf Jahrzehnte währenden Forscherlebens legte Heinrich Kohlhaußen (1894–1970) sein Korpus zur Nürnberger Goldschmiedekunst vor 1540 vor¹¹¹. Von zunächst fünfzig vermuteten war das Werkverzeichnis auf schließlich fünfhundert tatsächlich ermittelte Werke angewachsen. Seine soweit als möglich persönliche Autopsie des Behandelten, ergänzt um die mühsame Beschaffung guten fotografischen Materials, seine gleichwertige Beachtung spätmittelalterlicher Siegel und Buchbeschläge, die er ebenfalls als Zeugnisse des Goldschmiedehandwerks behandelt, kennzeichnen Kohlhaußens Handbuch ebenso wie eine Tendenz zur großzügigen Zuschreibung aller höherwertigen Goldschmiedearbeiten des spätmittelalterlichen deutschen Sprachraums nach Nürnberg, was die Autorität des Autors manchmal trübt. Kohlhaußen war von 1937 bis 1945 Erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums gewesen, kannte die Nürnberger Kunst- und Kulturgeschichte und deren immense Bedeutung für das europäische Kunsthandwerk wie kein zweiter seiner Generation, galt schlichtweg als »bester deutscher Kenner des europäischen Kunstgewerbes«¹¹².

Unausgesprochen, aber dennoch deutlich sind Kohlhaußens Resentiments gegenüber der späteren Nürnberger Goldschmiedekunst – wozu er wohlgerne alles nach der »Dürer-Zeit« Entstandene zählte. Die Limitierung seines Behandlungszeitraums auf die Jahrhunderte vor Einführung der Meistermarkenpflicht, d. h. im wesentlichen auf das 15. und frühe 16. Jahrhundert, hatte geschmackliche Gründe. Das Werk Peter Flötners setze einen »großartigen Schlußpunkt«¹¹³ – nicht nur von Kohlhaußens Standardwerk, sondern auch für die Nürnberger Goldschmiedekunst in ihrer Gesamtbedeutung, lässt sich schlussfolgern. Kohlhaußen pflegte eine traditionelle, kritische Haltung gegenüber dem »Manierismus«. Wenzel Jamnitzers Naturabgüsse sind seiner Ästhetik fremd, ja er lehnt sie geradezu ab und schätzt die »bedingte Naturnähe« in Apfelpokalen eines Ludwig Krug oder entsprechender Entwürfe Albrecht Dürers weit höher¹¹⁴. Deutlich hatte Kohlhaußen bereits 1955 in seiner »Geschichte des deutschen Kunsthandwerks« diese Position bezogen. Zwar attestiert er Jamnitzer »Formphantasie und handwerkliche Virtuosität«, gleichwohl stellt sich keinerlei weitere Bewunderung ein¹¹⁵: »Weder der staunenswerte Reichtum seiner [= Jamnitzers] Kassetten in München, Dresden und Berlin mit ihrer ständig wachsenden Zierhäufung noch der Merkelsche Willkomm von 1549 oder der Kaiserpokal von 1570 oder gar die Becken mit Getier nach Abgüssen vermögen uns spontan zu begeistern.«

Hier äußert sich der tiefe methodische Graben zwischen Kohlhaußens stilkritisch-normativer Betrachtungsweise und dem völlig anderen ikonologisch-phänomenologisch orientierten Zugang etwa

eines Ernst Kris, der bereits in den 1920er Jahren mit seinen »Stil-Rustique-Theorien« Jamnitzers Naturabgüsse in einem kulturgeschichtlich-naturtheoretischen Sinn als europäisches Phänomen verstanden hatte¹¹⁶.

Der endgültige Paradigmenwechsel und die Neubewertung à la Kris fand im legendären Jahr 1968 statt, in dem auch Kohlhaußens Korpus erschien, und es war pikanterweise die englischsprachige Kunstgeschichtsschreibung, die Jamnitzer damals seinen bis heute gültigen Rang als »Greatest of the German Goldsmiths« gab. Der englische Kunsthistoriker John Forrest Hayward (1916–1983)¹¹⁷, zunächst als Abteilungsleiter am Victoria & Albert Museum, seit 1965 bei Sotheby's in Direktorenposition, Historiker und Sammler, Connoisseur und Fachbuchautor zu vielfältigen Bereichen europäischen, insbesondere deutschen Kunsthandwerks des Manierismus, legte 1968 gleich mehrere prägnante Studien zur Nürnberger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts vor¹¹⁸. Haywards Forscherinteresse hatte immer auch den druckgrafischen Vorlagenblättern und deren Impuls für kunsthandwerkliche Umsetzungen gegolten. Sein opulentes Hauptwerk mit der Titelfanfane »Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism. 1540–1620«¹¹⁹ führt mit der stattlichen Zahl von 250 Abbildungen ausschließlich grafischer Blätter zur Goldschmiedekunst in das Thema ein, darunter vieles aus Nürnberg, von Dürer und Virgil Solis, von Großvater und Enkel Jamnitzer, von Matthias Zündt, Erasmus Hornick, Jost Amman und Paulus Flindt.



Abb. 20 Porträt Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), Aquarell, signiert und datiert von Anton Hähnisch, 1844. London, The Rothschild Archive

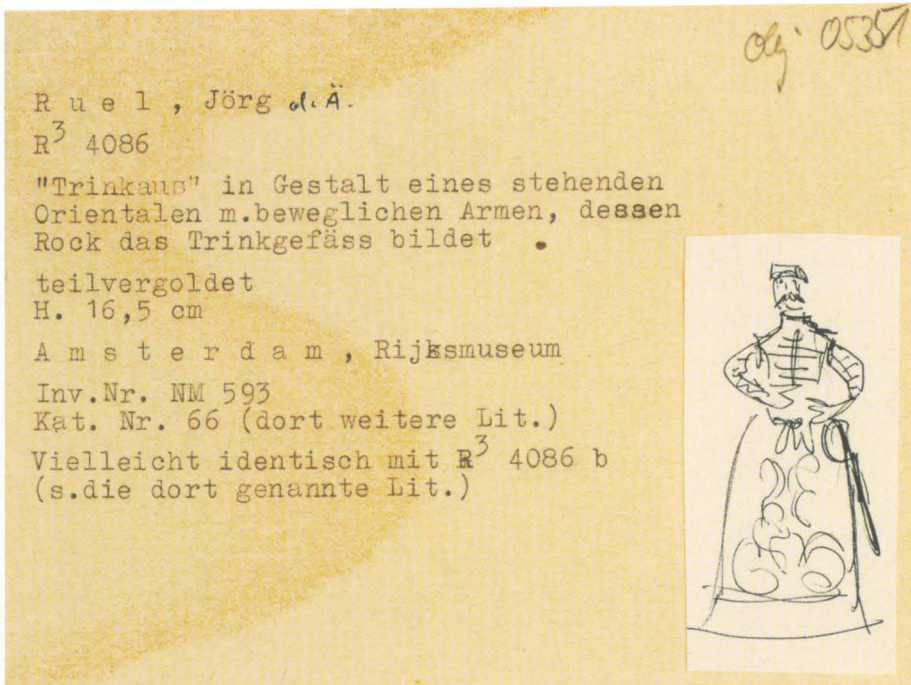


Abb. 21 »Schiedlausky-Karte«
 zum Sturzbecher in Gestalt eines Türken
 von Georg Rühl, eine von mehreren tausend
 seit den 1960er Jahren angelegten Kartei-
 karten zu Meistern und Werken zur Vorberei-
 tung eines »Gesamtarchivs der Nürnberger
 Goldschmiedekunst«, erfasst von Günther
 Schiedlausky (1907–2003).
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst

Am Germanischen Nationalmuseum schließlich war seit 1969 mit dem Generaldirektor Arno Schönberger (1915–1993) ein ausgesprochen kunsthandwerklich orientierter Kunsthistoriker in leitendem Amt mit früheren Publikationsaktivitäten zur manieristischen Nürnberger Goldschmiedekunst tätig¹²⁰. Im seinerzeitigen Fachreferenten Günther Schiedlausky (1907–2003)¹²¹, bis 1970 Konservator für das Kunsthandwerk am Germanischen Nationalmuseum, verbanden sich individuelle Kennerkompetenz, beharrliches Materialsammeln und intensive Publikationstätigkeit zu Nürnberger Silber in einem Forscher personalisiert, der Jahrzehnte vor und nach seiner Pensionierung ein auch für sein Umfeld verwertbares Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst angelegt hatte. Akribisch hatte er zu Künstlern und Einzelwerken viele hunderte Karteikarten angelegt und die – oft nur kurzzeitig verfügbaren – Stücke in gekonnten Kugelschreiberskizzen dokumentiert. Diese »Schiedlausky-Karten« (Abb. 21) bildeten eine der wichtigsten Grundlagen für das spätere Goldschmiede-Projekt. Auch Schiedlauskys Nachfolger Klaus Pechstein (1934–1994) blieb dem Forschungsgegenstand beharrlich verpflichtet. Pechstein hat mit seinen drei großen Nürnberger Ausstellungen – »Wenzel Jamnitzer und die deutsche Goldschmiedekunst 1500–1700« im Jahr 1985, »Deutsche Goldschmiedekunst« 1987, »Schätze deutscher Goldschmiedekunst« 1992 – nicht nur ein großes Museumspublikum für das Thema begeistert, sondern mit den drei Ausstellungskatalogen Standards im Bereich nachhaltiger Museumspublikationen gesetzt.

Im Verlauf dieser Ausstellungsaktivitäten konkretisierte sich das Vorhaben einer systematischen Erschließung und Veröffentlichung des Nürnberger Markenmaterials mehr und mehr. Sicherlich hat auch das imposante, dreibändige, 1980 erschienene Korpus zur Augsburger Goldschmiedekunst von Helmut Selig¹²² das seine dazu getan, ein solches Vorhaben zur vollständigen Neuerfassung von Marken und Werken auch für Nürnberg in die Tat um zu setzen¹²³. Das Zeitalter von Karteien war jedoch plötzlich vorüber. In den 1990er Jahren begann die »Digitale Revolution« zu wirken. Mit strenger Selbstverpflichtung auf konsequent physische Markenabnahme mittels Silikon- und Gipsabformungen – bloße Markenfotos genügten nicht – und einer von vorneherein datenbankgestützten Erfassung und Erschließung des Materials zu Marken und Meistern, Quellen, Literatur und Werken erarbeitete das »Forschungsprojekt zur Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868« mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) von November 1997 bis Oktober 2005 den aktuellen Kenntnisstand. Dieser Kenntnisstand ist seit 2007 als erster Band der »Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868, Band. I: Meister, Werke, Marken« mit Text- und Tafelteil publiziert und somit allgemein zugänglich¹²⁴. Projektabschluss und Veröffentlichung waren Anlass für die aktuelle Ausstellung. Die Projektergebnisse selbst werden sicher auch in Zukunft Anlass für neue Forschungsfragen geben und ihre Wirkung in überraschenden neuen Forschungsergebnissen entfalten.

Anmerkungen

¹ Der Brief ist lediglich in zwei Abschriften des 17. Jahrhunderts überliefert. Obige Transkription und Abbildung des Briefes basieren auf einer Nürnberg-Chronik, verfasst um 1629, später im Besitz von Marc Rosenberg, heute in Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 13453, fol. 560 (vgl. auch unten Anm. 94 und Abb. 18). Eine jüngere, nahezu gleichlautende Abschrift auf einem um 1700 zu datierenden Papier befand sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der Lade der Nürnberger Goldschmiede und wird nun im Historischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums verwahrt (Autographen, K.44, Luther, Martin, ehem. ZRN 6440. Zur Verwahrung weiterer Erinnerungsstücke in dieser Lade vgl. im Beitrag Ursula Timann Anm. 114. Zum Wasserzeichen vgl. Piccard 1979, Abt. XII, Nr. 215–231: ca. 1670–ca. 1710). Ediert in Luthers Briefwechsel 1933, Nr. 851.

² Die häufiger verwendete Anrede der Goldschmiede mit »E.W.« meint wohl, wie im ersten Satz ausformuliert: »Ehrsame Weise [Herrn]«.

³ Was aus dem jungen Heidenreich wurde und ob er überhaupt nach Nürnberg kam, ist unbekannt. Das Original oder eine Abschrift des Luther-Briefes lag noch 1821 in der Innungslade der Goldschmiede (zum damaligen Inhalt der Innungslade vgl. NGK, Quellenverzeichnis: »Verzeichniß des früheren Besitzstandes des Nürnberger Goldschmiedehandwerks«, VBNG).

⁴ Nach wie vor grundlegend: Kohlhaußen 1968.

⁵ Kohlhaußen 1968, S. 37–38, Kat.Nr. 133, Abb. 120, 121.

⁶ Über die sehr viel älteren Ursprünge der Gefäßbuckelung vgl. Kohlhaußen 1968, S. 296–297; Kohlhaußen führt zahlreiche Beispiele auf, ist bei der Lokalisierung solcher Buckelpokale nach Nürnberg jedoch gelegentlich zu großzügig. Weitere Beispiele bei Müller 1978. Eine sämtliche technologischen, funktionalen und formalen Aspekte des Phänomens »Gebuckeltes Gefäß« miteinbeziehende kunsthistorische Untersuchung solcher Buckelpokale steht nach wie vor aus.

⁷ Zum Phänomen des Retrospektiven und der Neogotik in der Spätrenaissance vgl. Irmischer 1996a.

⁸ Jakob Wimpfeling, *De arte impressoria* [1507]. Zit. nach Janssen 1878, S. 357, siehe auch S. 366.

⁹ Glanville 1990, S. 108, 115f.

¹⁰ Sandrart 1675, S. 375.

¹¹ Schedel 1801, Artikel »Silber«, S. 571. Zum Wandel der Wertschätzung des Produktionsortes Nürnberg siehe Eser 2002a.

¹² Joppien 2002, S. 258.

¹³ NGK.

¹⁴ Mustergültig für den »Großen Blick« auf die Materie sind nach wie vor Erik Forssmans Beiträge zu den Nürnberger Goldschmiedeaustellungen 1985 und 1992 (Forssman 1985. – Forssman 1992).

¹⁵ Die um 1510 ausnahmsweise dem Kupferschmied Sebastian Lindenast erteilte Erlaubnis zur Vergoldung von Kupferwaren bestätigt diese strenge Überwachung des generellen Vergoldungsverbotes, Kohlhaußen 1968, S. 286–287.

¹⁶ NGK, BZ01. – Kohlhaußen 1968, Nr. 169. – Kammel 2006, S. 25–26.

¹⁷ 1541: Simon Auffdinger (NGK 12).

¹⁸ 1537/1538: Jacob Hoffmann (NGK 317).

¹⁹ 1546: Hans Königsmüller (NGK 448).

²⁰ 1540/1541: Hieronymus Peter, gen. Schweitzer (NGK 638).

²¹ 1529: Rüdiger auf der Burg (NGK 15).

²² 1524: Ulrich Heberlein (NGK 335).

²³ 1533: Jakob Renz (NGK 700). – 1535: Veit Moringen (oder aus Augsburg; NGK 590).

²⁴ 1549: Heinrich Hoffmann (NGK 370) und Veit Moringen (oder aus Ulm; NGK 590).

²⁵ 1534: Wolf Prüssel (NGK 672).

²⁶ 1512: Benedict Braband (NGK 87).

²⁷ 1531: Gilg Kilian Proger (NGK 670).

²⁸ 1523: Hans Prag (NGK 663).

²⁹ 1525: Hans Kleinaug (NGK 439). – 1542: Bonaventura Hegner (NGK 339).

³⁰ 1534: Balhasar Nickel (NGK 619).

³¹ 1536: Nicolaus Nonhart (NGK 623).

³² 1534: Wenzel Jamnitzer (NGK 403). – 1547: Christoph I. Ritter (NGK 728). – 1550: Albrecht Jamnitzer (NGK 398).

³³ Zur Umwidmung von Cellini-Werken an Jamnitzer im 19. Jahrhundert vgl. Ispording 1985, S. 196, 199.

³⁴ NGK 403.24.

³⁵ Ungemarkt, vormals Besitz von Richard Payne Knight, vgl. Schürer 1985, S. 116.

³⁶ NGK 403.06, zunächst als »Cellini« bewertet, erstmals 1898 von Emile Molinier als Arbeit Jamniters gewürdigt.

³⁷ Zit. nach Mette 1995, S. 254.

³⁸ Cellini lobt lediglich allgemein seine deutschen Gesellen in seiner Pariser Werkstatt, von denen er selbst noch habe einiges lernen können.

³⁹ Als berühmteste Beispiele gelten Christoph Jamniters Garnituren in Dresden und Wien (NGK 400.12, NGK 400.10), vgl. Irmischer 1999, vgl. auch Schürer 2002b, S. 184–195.

⁴⁰ Eine beliebige Auswahl an Empfängern solcher Nürnberger Garnituren: Graf Joachim Schlick (1543), kaiserlicher Rat Nikolaus Granvella (1544), pfälzischer Rat Dr. Johann Ulrich (1625), Johann Kaltschmidt von Eisenberg, erzherzoglich-österreichischer Hofkanzler (1645), Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth (1672), Gräfin Caroline von Erbach (Hochzeitsgeschenk 1726). Quelle: Datenbank des »Archivs zur Nürnberger Goldschmiedekunst«, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

⁴¹ Zur Darstellung vgl. Hayward 1976a, Taf. 1, S. 337. – Schuppisser 1980.

⁴² NGK 403.01, Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, Inv. O 1989,6; vgl. auch Anm. 288 im Beitrag Ursula Timann.

⁴³ NGK BZ03.

⁴⁴ Vgl. Hernmarck 1977, Bd. 2, S. 224–237 mit Abbildungsbeispielen.

⁴⁵ Ursula Timann hat beobachtet, dass das Schlingenband auf dieser Halsmanschette seine Gussvorlage mit derjenigen am dreipassigen Fußrand des Merckelschen Tafelaufsatzes (NGK 403.05), 1549 oder früher, teilt. Auch später hat es in der Nürnberger Goldschmiedekunst seinen Nachhall gefunden.

⁴⁶ Illustration »Eygentliche Contrafactur mancherley kunstlicher Wasserkrüge«, aus: Rivius 1548, Tafel und Text bei fol. 259v–260r. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, 4° K 475. – Eine digitale Edition des Vitruvius Teutsch unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1548>. – Vgl. auch Forssman 1992, S. 26–30. – Zu Ryffs strategischem Einsatz der Bildautorität beim Illustrieren seines »Vitruvius Teutsch« jüngst Gnehm 2004.

⁴⁷ Das Nachfolgende nach Cellini/Laager 2000, S. 302, 398–399, 412, 415, 419–424.

⁴⁸ »Saliera«, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. KK 881.

⁴⁹ Ill. Bartsch, 27 (ehem. 14), Teil 2, S. 231, Nr. 548-I (289). Oberhuber 1978, S. 231, Nr. 548-I (289). Carl Hernmarck hat den etwas jüngeren Stecher Enea Vico als Erfinder »der typischen manieristischen Kanne, mit ihrem ovalen Korpus, trompetenförmigen Fuß, engen Hals und hoch nach oben ausgekrünten Henkel [...] reich dekoriert mit Maskarons und Karyatiden« identifizieren wollen, vgl. Hernmarck 1977, Bd. 1, S. 232.

⁵⁰ Ausst.Kat. Nürnberg 1985, Kat.Nr. 346, dort weitere Beispiele entsprechender Goldschmiedeutwürfe und -vorlagen, von Peter Angerer zusammengestellt, vgl. auch Dienst 2002, S. 540, 545.

⁵¹ Ill. Bartsch, 25 (ehem. 13,2), Teil 1. Early Italian Masters. Hrsg. von Mark Zucker. New York 1980, S. 325, Nr. 28 (421).

⁵² Zur Stil- und Kulturgeschichte Augsburger Silbers grundlegend: Selig 1980 und Ausst.Kat. München 1994. – Zusammenfassend Schommers 2003.

- 53 Kohlhaußen 1968 (Klappentext). Ein ausführlicher Vergleich der beiden Goldschmiedemetropolen bei Schürer 1992.
- 54 Hayward 1976a, S. 201.
- 55 Weiß 1897, S. 219.
- 56 Die Beschaukonvention ist bereits seit ca. 1370 normativ fassbar (vgl. Beitrag Ursula Timann, Anm. 16), als älteste sicher datierte, überlieferte Arbeit mit Beschauzeichen darf jedoch der Heiltumsschrein von 1438/1440 gelten, vgl. oben Anm. 16.
- 57 Weiß 1897, S. 227–228; vgl. im Beitrag Ursula Timann des vorliegenden Bandes die Anm. 90, 99, 100.
- 58 Ausst.Kat. Augsburg 2003, Kat.Nr. 14, 18, 20, 21, 24.
- 59 Selig 1980, Bd. 1, S. 42. – Weiß 1897, S. 334.
- 60 NGK 556, Lieb 1958, S. 85 und 373. – Zum Thema allgemein vgl. den Beitrag von Edgar Lein im vorliegenden Band.
- 61 NGK 387.
- 62 NGK 743.
- 63 NGK 516.
- 64 NGK 514.
- 65 Zur Auswertung stehen in der Datenbank des »Archivs zur Nürnberger Goldschmiedekunst« im Germanischen Nationalmuseum über einhundert biografische Augsburg-Nürnberg-Bezüge. Für das 18. Jahrhundert vgl. Reith 2006.
- 66 Die Augsburger Zahlen nach Weiss 1897, S. 66–67, die Nürnberger Zahlen nach »Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst« im Germanischen Nationalmuseum.
- 67 Seelig 2004, S. 263.
- 68 Misson 1713, Teil 1, S. 130–131. Die Reise hatte 1688 stattgefunden, die französische Erstauflage erschien 1691. Siehe auch Honour 1971, S. 133. Weiteres Material zur Konkurrenz Augsburg-Nürnberg in Wüst 2001.
- 69 NGK 198, Biografie.
- 70 Zum terminologischen Vorschlag, solche Qualitätsdifferenzen als »reproduktive« oder »innovative« Goldschmiedekunst zu bezeichnen, vgl. jüngst Irmischer 2005a, S. 120.
- 71 Zur Rocaille als »kritischer Form« nach wie vor grundlegend: Bauer 1962.
- 72 Selig 1980, Bd. 1, S. 148, Bd. 2, Taf. 637–638, Bd. 3, Nr. 2275d. Vgl. demnächst Lünsmann 2007.
- 73 Nürnberger Ratsprotokolle (»Ratsverlässe«) vom 9. Mai und 9. Juni 1744, Staatsarchiv Nbg., Verlässe des Inneren Rats, Rv 3624, fol. 20v–21r, 52r.
- 74 Siehe Näheres im Beitrag von Ursula Timann, vgl. auch NGK, »Quellen und Archivalien V.: Handwerk und Handel«.
- 75 Meisterbuch 1652, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gewerbemuseum, Inv. 11752. Zum Unterzeichner Heinrich Arnolt vgl. NGK 9, zu Stefan Winkler NGK 971, zu Veit Engelhart Schröder NGK 820, zu Thomas II. Stör NGK 874 und zu Conrad Pfister NGK 646. Der unverständliche Begriff des »Sugens« wohl gemeint im Sinn von »Suchen«, also Recherchieren nach biografischen Daten in den alten Handwerksunterlagen.
- 76 Zum aktuellen Forschungsfeld »Erinnerungskultur im Handwerk« vgl. das Projekt »Zunfttraditionen. Zünftische Erinnerungskulturen und soziokulturelle Dynamik in der frühneuzeitlichen Stadt im 17. und 18. Jahrhundert« (Patrick Schmidt, SFB Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Universität Gießen).
- 77 Zur Forschungsgeschichte der Goldschmiedekunst vgl. allgemein Schiedlausky 2001.
- 78 Murr 1776.
- 79 Roth 1800.
- 80 Heideloff 1838–1852, hier Bd. IV, Heft. XXII, Taf. 7.
- 81 Ausführlich mit Quellenangaben behandelt bei Isphording 1985, passim.
- 82 Siehe oben, Anm. 10.
- 83 Bergau 1879.
- 84 Bergau 1877.
- 85 »Herr Herz ist unterdeß gestorben; den weiteren Verbleib des Kunstwerks konnte ich nicht ermitteln. Für betreffende Nachrichten würde ich sehr dankbar sein.«, Bergau 1877, S. 54.
- 86 Stockbauer 1876.
- 87 Nürnberger Totengeläutbücher, Nürnberger Totenbücher, Verzeichnis der im Inneren Rat der Stadt amtierenden Blech- und Goldschmiede, »Sebalder Almsentafeln«; zu den Beständen vgl. im einzelnen das Quellenverzeichnis in NGK.
- 88 Stockbauer 1876, S. 115.
- 89 NGK 640.
- 90 Bergau 1876.
- 91 Rosenberg 1890, S. 236–324.
- 92 Fritz 1996.
- 93 Eigenhändiger Erwerbsvermerk auf dem Titelblatt der »Rosenberg-Chronik«, vgl. NGK, Quellenverzeichnis.
- 94 NGK, Quellenverzeichnis »Rosenberg-Chronik«. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, wie Anm. 1; vgl. auch Abb. 1.
- 95 Das Nadelverzeichnis publizierte Rosenberg erstmals 1910 in seiner Geschichte der Goldschmiedekunst (Rosenberg 1910, S. 58–61).
- 96 Rosenberg 1890, S. 239.
- 97 Timann 2002 und Schürer 2002b.
- 98 Pechstein 1974a, S. 100; zur Provenienzzgeschichte des Merkelschen Tafelaufsatzes vgl. auch Isphording 1985.
- 99 Heute im Palazzo Venezia zu Rom.
- 100 Glanville 2004, S. 36–43.
- 101 NGK 640.23, NGK 640.25.
- 102 NGK 638.01.
- 103 NGK 249.01.
- 104 NGK 217.04.
- 105 Luthmer 1883–1885.
- 106 Glanville 2004, S. 37.
- 107 Vgl. den mit B.B. gezeichneten Artikel »Wenzel Jamnitzer« in: Blätter für Kunstgewerbe, 9, 1880, S. 9–10, 12–15, hier S. 12. Mit ebenfalls deutlich antisemitischem Unterton hielt sich noch 1880 die Legende, Fürther Juden hätten 1806 ein formgleiches Pendant des Merkelschen Tafelaufsatzes erworben und sogleich eingeschmolzen.
- 108 Pechstein 1974, S. 101.
- 109 Näheres dazu im Beitrag von Birgit Schübel im vorliegenden Band, Anm. 9, 10.
- 110 Siehe im Beitrag Birgit Schübel, die Anm. 2, 3.
- 111 Kohlhaußen 1968.
- 112 Mende 1971.
- 113 Kohlhaußen 1968, Klappentext.
- 114 Kohlhaußen 1968, S. 353, 378.
- 115 Kohlhaußen 1955, S. 303.
- 116 Kris 1926.
- 117 Lightbown 1983, S. 361.
- 118 Hayward 1968, Hayward 1968a, Hayward 1968b, zitiert nach Hayward 1976a, S. 12.
- 119 Hayward 1976a.
- 120 Schönberger 1965.
- 121 Schürer 2004d.
- 122 Selig 1980.
- 123 Zum Desiderat einer solchen »Forschungsaufgabe« und notwendigen methodischen Vorgehensweisen aus Perspektive der 1980er Jahre vgl. Schiedlausky 1985.
- 124 NGK.