

## ZEICHNUNGEN VON WENZEL JAMNITZER

*Klaus Pechstein*

Von Ruhm und Ansehen, die Wenzel Jamnitzer im vorigen Jahrhundert in hohem Maße genoß, scheint heute nur eine mehr summarische Bewunderung des Meisters übriggeblieben zu sein. Wer ihn in seiner Bedeutung hervorheben will, greift noch immer zu der unglücklichen Formel vom „deutschen Cellini“<sup>1</sup>. Dabei ist Cellini als Goldschmied heute kaum noch zu fassen. Nur eine einzige gesicherte Goldschmiedearbeit hat sich von ihm erhalten, von Jamnitzer hingegen werden zahlreiche Hauptwerke in vielen europäischen Sammlungen aufbewahrt. Darüberhinaus läßt sich über beide Goldschmiede kaum mehr Gemeinsames aussagen, als daß sie Zeitgenossen waren und beide für einen illustren Bestellerkreis arbeiteten, wobei jedoch Cellini zu Lebzeiten kaum jenes ständig wachsende Ansehen besaß, das Jamnitzer bei vier Kaisern, dem französischen König sowie deutschen und ausländischen Fürsten zuteil geworden ist<sup>2</sup>.

Wenn auch Jamnitzer kein so bewegtes Leben wie Cellini geführt hat, so wird man es doch bedauern, daß wir von ihm nicht auch eine ausführliche Darstellung des eigenen Lebens besitzen wie von seinem wortgewandten Florentiner Kollegen. An Begegnungen mit den Mächtigen seiner Zeit hat es ihm ebenso nicht gefehlt, und unter den Künstlern, die er kannte, befanden sich Italiener, Niederländer und wohl auch Franzosen. Umfangreich war der Kreis der Mitarbeiter, der sich mit den Jahren um ihn bildete, nachhaltig der Einfluß, den er nicht nur auf seine Nürnberger Zeitgenossen ausübte.

Trotz zahlreicher Nachrichten bleibt aber vieles über seinen Entwicklungsgang immer noch im Dunkeln: Wo hat er die Jahre zwischen 1508 und 1534, zwischen seiner Geburt in Wien und der Erlangung der Meisterwürde in Nürnberg, verbracht, bei welchem Meister die Lehrzeit, wo die Gesellenjahre? War es in Nürnberg, das sich bereits zu einem Zentrum entwickelt hatte und sowohl in künstlerisch-handwerklicher wie auch in technisch-wirtschaftlicher Hinsicht zu einem Anziehungspunkt erster Ordnung für Auswärtige geworden war? War es in Antwerpen, das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wohl die größte Ausstrahlungskraft im Norden besaß? Diese Fragen werden sich vielleicht nie beantworten lassen, vielleicht gibt einmal ein Zufallsfund Aufschluß. Merkwürdig und eigentlich überraschend ist hingegen, daß andere Probleme, deren Klärung wichtig für die Kenntnisse des Meisters sind, bislang weitgehend beiseite geschoben wurden, obwohl eingehendere Untersuchungen Auskunft zu geben versprechen.

Indem man Wenzel Jamnitzer in erster Linie als das Haupt einer großen Goldschmiedefamilie und den Mittelpunkt eines weiten Werkstattkreises und weniger als individuell gestaltenden Künstler hinstellte, kam man zu einer allzu summarischen Einschätzung seiner Kunst, und man versäumte ihn als erfindenden Künstler, als Entwerfer und Zeichner, hinreichend zu untersuchen und zu würdigen. Die Gründe für diese Versäumnisse sind unterschiedlicher Art. Sie liegen einmal bei der schier unüberschaubaren Vielfalt des Materials, zum anderen zeigt der Forschungsverlauf, daß Jamnitzer als Goldschmied und seine Goldschmiedearbeiten stärker als seine übrigen Fähigkeiten und Werke in den Vordergrund des Interesses gelangten.

So hat Marc Rosenberg im Verlaufe von rund fünfzig Jahren die Liste der Werke unseres Meisters ständig erweitert<sup>3</sup>; sein Hauptinteresse galt aber doch den ausgeführten, insbesondere den gemarkten Goldschmiedearbeiten, und dies obwohl er selbst über eine umfangreiche Sammlung von Goldschmiedzeichnungen verfügte — u. a. mit Blättern von Christoph Jamnitzer —, die sich heute in der Kunstbibliothek Berlin befinden. Mehrfach hat er sich gegen die Autorschaft Jamnitzers bei Zeichnungen ausgesprochen, die inzwischen doch dem Meister wiedergegeben werden konnten<sup>4</sup>. Auf der anderen Seite hat Rudolf Bergau mit der sehr entschiedenen Zuschreibung einer Gruppe von Stichen an Wenzel Jamnitzer eingehenderen Untersuchungen zu weit vorgegriffen<sup>5</sup>. Seine Bestimmung der sog. „Kraterographie“ von 1551 — die man heute allgemein als Stiche des Matthias Zündt<sup>6</sup>



1 Wenzel Jamnitzer: Die Geometrie (?), 1537. Besitzer unbekannt

ansieht — sowie von Stichen des Virgil Solis als Erfindungen Jamnitizers wird seit langem abgelehnt. Vermutlich besteht diese Ablehnung — zumindest was Zündt angeht — zu Recht; damit wurde zugleich Jamnitzer als Zeichner weitgehend in Frage gestellt. Man sollte aber bedenken, daß Zündt in den Jahren 1551-53 Geselle Jamnitizers war, daß also in dieser Werkgemeinschaft vielleicht doch Jamnitzer der stärker Gebende gewesen ist. Wie die „Kraterographie“ stammen die beiden bezeichneten Ornamentstiche Wenzel Jamnitizers ebenfalls aus dem Jahre 1551<sup>7</sup>: Auch dies läßt sich als Hinweis auf die Zusammenarbeit Zündt-Jamnitzer verstehen.

Es gehört zu der summarischen Einschätzung der Kunst Wenzel Jamnitizers, daß man den Begriff „jamnitzerisch“ oder „Jamnitzer-Kreis“ sehr ausgeweitet hat, ohne auf seinen persönlichen Stil, insbesondere seinen Zeichenstil näher einzugehen. Die bisher noch wenig differenzierte Kenntnis der Zeichenkunst Wenzel Jamnitizers steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu ihrer hohen Wertschätzung. So äußert sich etwa John David Farmer 1969 in dem Ausstellungskatalog „The Virtuoso Craftsman“: „Among illustrious families in art the Jamnitizers are less prominent than the Breugels but hardly less important in the evolution of design“<sup>8</sup>. Es fragt sich, ob mit solchen allgemein gehaltenen Vergleichen mehr gewonnen ist als mit dem zwischen Jamnitzer und Cellini. Die Frage nach der Rolle, die die Handzeichnung, die Skizze, der Entwurf im Werk Jamnitizers und welche Stellung dieser damit innerhalb der Goldschmiedekunst und etwa darüberhinaus einnimmt, erscheint uns wichtiger. Doch wie ist Jamnitzer als Zeichner überhaupt zu fassen?

Es gibt sichere Ausgangspunkte; und dies sind keineswegs nur die bezeichneten Stiche von 1551 und seine „Perspectiva corporum regularium“ von 1568. Es sind vielmehr die

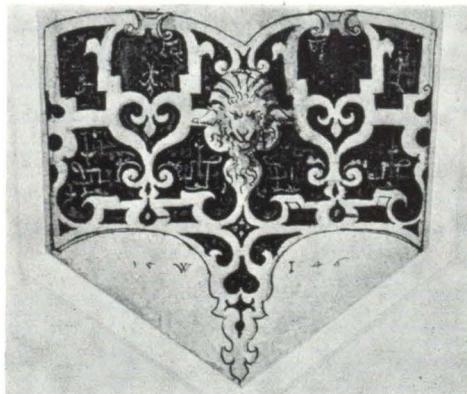
keineswegs vereinzelt Handzeichnungen, die, auf verschiedene Sammlungen verteilt, z. T. unbekannt, z. T. als Jamnitzer-Werke anerkannt, schon nach ihrer Zahl ahnen lassen, welche Bedeutung die Zeichnung für Jamnitzer besaß. Die Entstehungszeit dieser Zeichnungen erstreckt sich über einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren<sup>9</sup>.

Nicht zufällig befindet sich auf dem Bildnis Jamnitizers von Nicolas de Neufchatel<sup>10</sup> von etwa 1560 neben dem Meßstab, einem Zirkel, einem Zierväschen und einer Neptunfigur auch die Entwurfszeichnung für diese Statuette (Abb. 3). Das Gemälde unterstreicht, wie sehr Jamnitzer Wert darauf gelegt hat, auch als Zeichner und Entwerfer seiner Werke im Bildnis festgehalten zu werden. Und es steht nicht im Widerspruch dazu, wenn er als Sechzigjähriger — im Vorwort zu seiner „Perspectiva“ — von seiner schweren Hand spricht, von seiner wohl erst im Alter schwer gewordenen Hand, mit der er aber immer noch die schwierigsten und erstaunlichsten Formgebilde zeichnete<sup>11</sup>. Im Folgenden werden einige z. T. unbekannt, z. T. unbeachtet gebliebene Zeichnungen Jamnitizers vorgestellt und mit bereits bekannten in Verbindung gebracht. Einmal soll dabei die thematische und stilistische Breite seines graphischen Schaffens umrissen werden, zum anderen wird versucht eine breitere Grundlage für die Kenntnis des vorhandenen, aber zu erweiternden Gesamtwerkes zu schaffen.

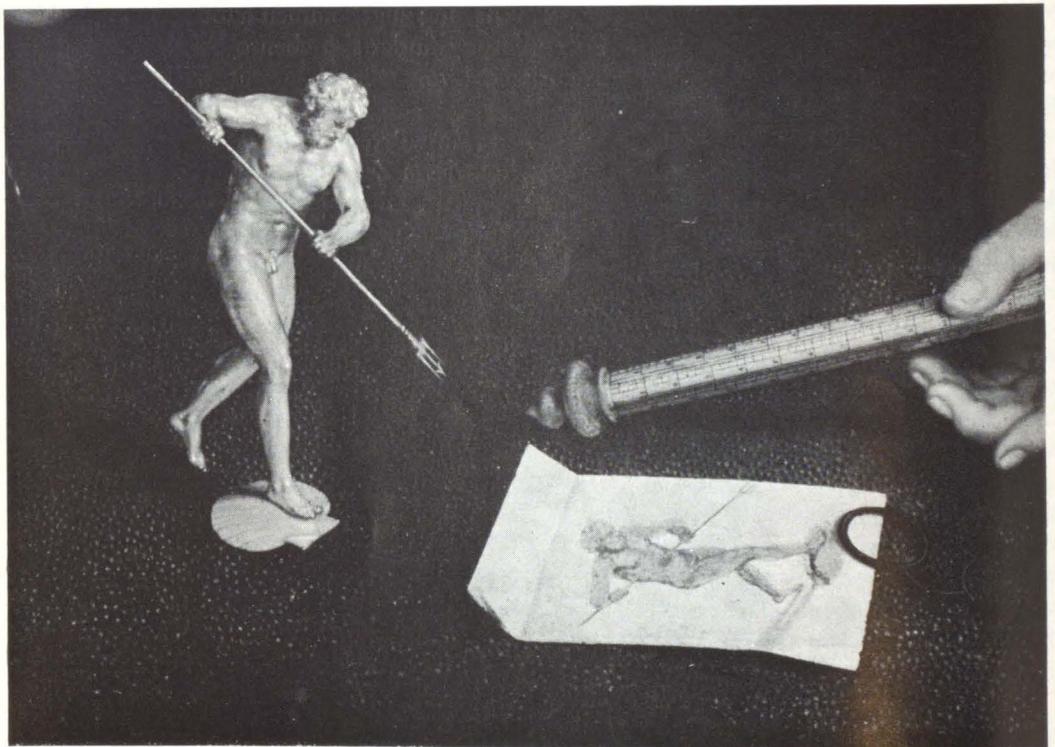
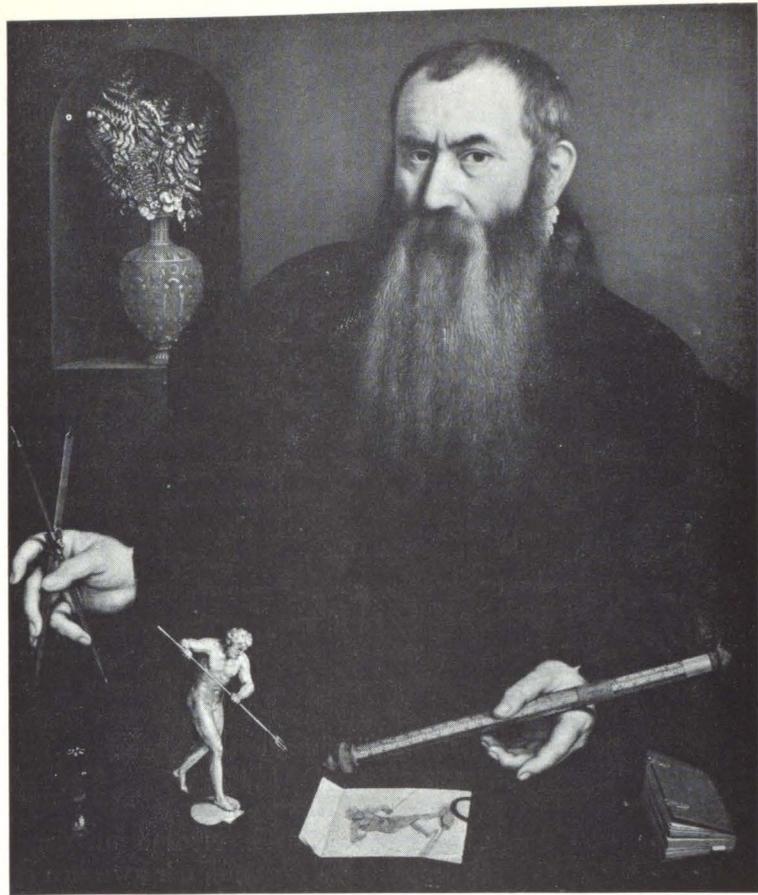
Das früheste bekannte Blatt Wenzel Jamnitizers ist eine w1 bezeichnete und datierte Kohlezeichnung von 1537; sie stellt eine allegorische Figur — wohl eine Geometrie — dar (Abb. 1). Mit Recht hat Ernst Kris die Nähe zu Flötner hervorgehoben<sup>12</sup>: Besonders in den gestreckten Proportionen der Figur läßt sich dies bestätigen. Die Herausarbeitung der plastischen Erhöhungen durch eine deutliche Hell-Dunkel-Markierung besonders der Gewandfalten und das labil-indifferente Standmotiv lassen manieristische Bestrebungen schon anklingen. Ob es sich um eine Entwurfsskizze für eine Plastik oder bereits um eine Stichvorlage handelt, muß offenbleiben; aber es bereitet keine Mühe, sich die Figur plastisch umgesetzt vorzustellen.

Vergleicht man mit der Geometrie den gezeichneten Neptun auf dem Gemälde des Nicolas Neufchatel, so wird zunächst der zeitliche Abstand, der zwischen der Entstehung der beiden Blätter liegt, spürbar, aber man sieht auch noch in der Vereinfachung durch den Maler, wie Sicherheit und Knappheit der Formulierung zugenommen haben (Abb. 4). Diese sparsamere, dabei durchaus markante Formulierung findet sich ebenso bei den späten farbigen Zeichnungen des „Künstlichen Schreibtisches“ von Wenzel Jamnitzer in Dresden und London wieder<sup>13</sup>.

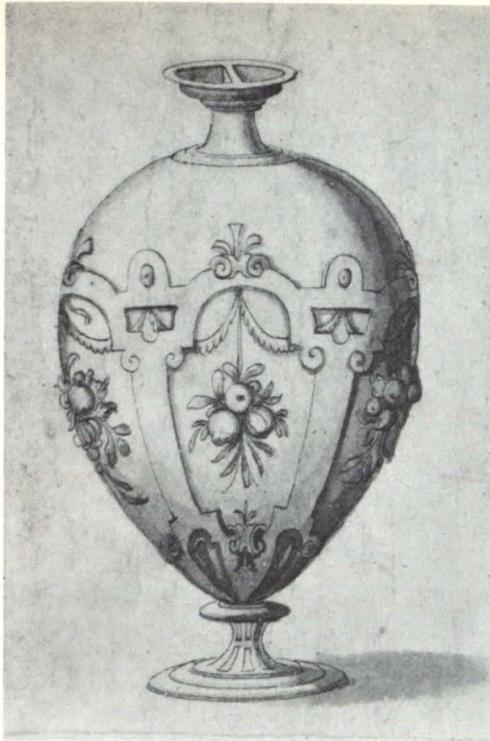
Die farbigen Zeichnungen und die kolorierten Entwürfe nehmen bereits früh im Werk Jamnitizers einen festen Platz ein. Die älteste kolorierte Zeichnung stellt einen Schwertriß dar; sie ist 1544 datiert und befindet sich in Weimar<sup>14</sup>. Die bekannteste ist wohl die ebenfalls w1 bezeichnete Maureske von 1546 in der Berliner Kunstbibliothek (Abb. 2)<sup>15</sup>. Sie zeigt im Kleinen, wie Jamnitzer Aquarelltechnik und Federzeichnung nebeneinander verwendet



2 Wenzel Jamnitzer: Maureske, 1546. Berlin, Kunstbibliothek



3/4 Nicolas Neufchatel: Bildnis des Wenzel Jamnitzer u. Detail daraus. Genf, Musée d'art et d'histoire



5 Wenzel Jamnitzer: Zierväschen. Erlangen, Universitätsbibliothek

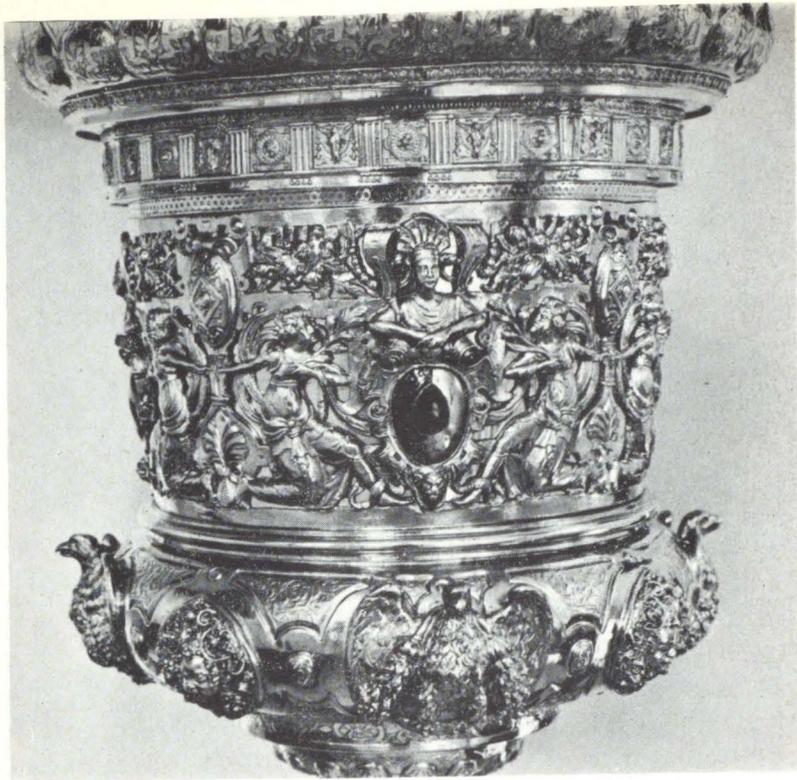


6 Wenzel Jamnitzer: Pokal. Nürnberg, German. Nationalmuseum

und zu großer ornamentaler Wirkung entwickelt. Dies geschieht bei den großen Entwürfen in Nürnberg, Basel und Coburg sowie bei dem Blatte der Berliner Kunstbibliothek mit der Prunkkassette in höherem Maße und in größerem Format<sup>16</sup>. Auf diese bekannten Blätter soll hier nicht näher eingegangen werden. Es sind Werkvisierungen für Goldschmiedearbeiten, die sehr eindrucksvoll die Vorstellung der geplanten Werke ermöglichen, aber von den zeichnerischen Fähigkeiten Jamnitzers weniger verraten. Jeder Visierung liegt eine Anzahl von Vorstudien zugrunde, die in dem farbigen Blatte — vielleicht nicht in jedem Falle völlig eigenhändig — als Summe zusammengefaßt sind.

Eine Reihe von Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, von denen einige das Monogramm *wi* tragen und Entwürfe für zumeist kleinere Goldschmiedearbeiten darstellen, ist von Elfried Bock in seinem Katalog Wenzel Jamnitzer zugeschrieben worden mit dem Hinweis: „Die besonderen Kenner Jamnitzers, v. Falke, M. Rosenberg, E. Kris, lehnen Jamnitzer als Autor der Erlanger Zeichnungen ab“<sup>17</sup>. Neben diesen z. T. monogrammierten Zeichnungen befinden sich aber weitere unbezeichnete Blätter in der Erlanger Sammlung, bei denen die Autorschaft Jamnitzers in der Literatur bisher unbemerkt geblieben ist.

Es sind drei blau lavierte Federzeichnungen mit Ornamentfüllungen im Querformat (Abb. 8-10)<sup>18</sup>. Sie enthalten Alternativvorschläge für den durchbrochenen Zierat der Kupa des Kaiserpokals im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 7)<sup>19</sup>. Einer von diesen Entwürfen, die im Erlanger Katalog nicht abgebildet und bisher unveröffentlicht sind, dürfte die Vorlage für die Kupa dieser imperialen Goldschmiedearbeit gebildet haben. Die Abweichungen sind nur geringfügig. Bei dem Pokal ist das Oval für das Wappen größer, die Vögel sind fortgelassen worden. Alles deutet im sorgfältig gezeichneten und lavierten Entwurf auf die Ausführung hin; alle drei Entwürfe berücksichtigen die mögliche Durchführung; Reliefhöhe und opus interrasile sind genau angegeben, die Rückseiten schließlich zum Pausen bzw. Punzieren gerötelt. Wir kennen auch in der Zeichentechnik ganz verwandt



7 Wenzel Jamnitzer: Ausschnitt aus dem Kaiserpokal. Berlin, Kunstgewerbemuseum

angelegte Blätter: die Zeichnungen für die Silberglocken im Berliner Kupferstichkabinett, die vor einiger Zeit für Wenzel Jamnitzer in Anspruch genommen werden konnten<sup>20</sup>. Mit dem Nachweis, daß die drei Erlanger Blätter mit dem grotesken Band- und Schweifwerkornament gesicherte Zeichnungen Wenzel Jamnitizers darstellen, wird man grundsätzliche Zweifel an der Herkunft der mit *w1* bezeichneten dortigen Entwürfe aus Jamnitizers Werkstatt aufgeben können.

Die Handzeichnungssammlung in Erlangen stellt einen alten und einheitlichen Besitz dar: Er gehörte einst den Markgrafen von Ansbach-Bayreuth und stammt zu einem großen Teil vermutlich aus der Sammlung des Joachim von Sandrart, die dieser vor allem in Nürnberg zusammengebracht haben dürfte<sup>21</sup>. Man kann also annehmen, daß ein größeres Konvolut wie diese Goldschmiedezeichnungen ursprünglich zusammengehört hat. Dem widerspricht nicht, daß sich auch einige Goldschmiedezeichnungen, die mit Jamnitzer nichts zu tun haben, in der Erlanger Sammlung befinden. Die Erwägung, ob das Monogramm *w1* in jedem Falle eigenhändig aufgesetzt ist, scheint mir nicht die wichtigste Frage zu sein: Es könnte etwa vom Enkel, Christoph Jamnitzer, der übrigens ebenfalls mit einem Blatt in Erlangen vertreten ist<sup>22</sup>, angebracht worden sein. Bereits E. Bock bemerkt zu sechs der von ihm Jamnitzer zugeschriebenen Blätter: „Die sechs bisher aufgeführten Zeichnungen sind von ähnlicher Art wie die gegenseitigen Vorzeichnungen zur *Perspectiva corporum regularium* im Berliner Kupferstichkabinett (Nr. 2632-2650, im Katalog der Berliner Zeichnungen irrigerweise von mir angezweifelt)“<sup>23</sup>.

Von den bekannten Erlanger Goldschmiedezeichnungen, die Wenzel Jamnitzer bereits zugeschrieben und veröffentlicht sind, soll hier nur das Zierväschen angeführt werden (Abb. 5). Unverkennbar sind Stil und Technik der Zeichnung den übrigen Erlanger Blättern sehr analog; das *w1*-Monogramm fehlt<sup>24</sup>. Die Vase bildet eine bescheidenere Version des Typus, der uns im Hintergrund auf dem Jamnitzerbildnis in einem reicher gestalteten



8-10 Wenzel Jamnitzer: Drei Entwürfe für die Kuppe des Kaiserpokals (vgl. Abb. 7). Erlangen, Universitätsbibliothek

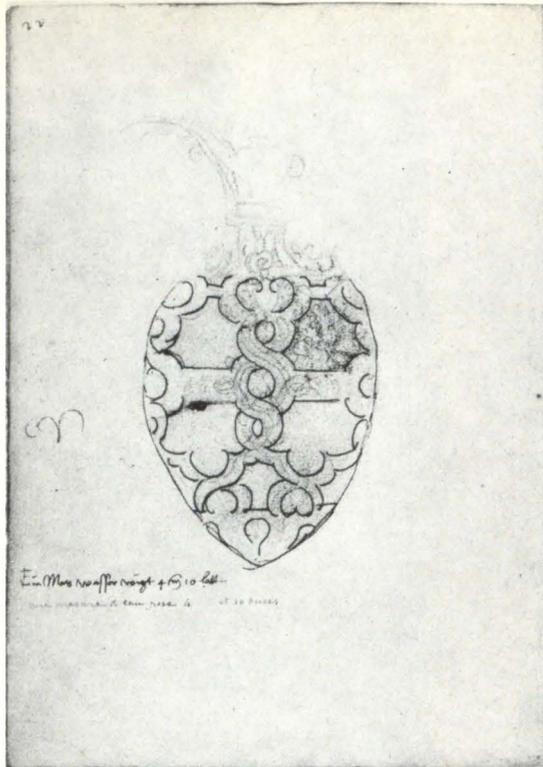
Exemplar begegnet; nur wurde dort noch ein Sträußlein hineingetan (Abb. 3). Auch dieses Blatt ist eine säuberliche Reinzeichnung einer Entwurfsskizze, bei der Licht und Schatten und Oberflächenrelief herausgearbeitet worden sind.

Den Erlanger Goldschmiedezeichnungen läßt sich noch ein Blatt im Germanischen Nationalmuseum anfügen, worauf bereits Bock hingewiesen hat. Die Zeichnung — braune Feder, blau laviert — stellt vermutlich den unteren Teil einer Doppelscheuer dar (Abb. 6)<sup>25</sup>. Das Monogramm ist von späterer, wohl sachunkundiger Hand durchgestrichen worden. Für die Einzelformen des Pokals finden sich zahlreiche vergleichbare Motive bei Jamnitzer, die Gesamtform der Doppelscheuer wird als ausgeführtes Werk bei Jamnitzer nur in dem Tucherpokal überliefert, der aber in der herkömmlichen Form des Buckelpokals gebildet ist<sup>26</sup>. Die Zeichnung gibt dagegen eine progressive Gefäßform, die Jamnitzer mit entwickelt haben könnte; wohl um 1560 zu datieren, konnte sie sich aber offenbar nicht durchsetzen.

Die ursprüngliche Funktion von Zeichnungen wie den beiden vorangehenden läßt sich nicht in jedem Fall eindeutig bestimmen. Man wird aber nicht fehl gehen, wenn man in ihnen Musterblätter sieht, die vor allem für den Kaufinteressenten, und nicht selten wohl für den auswärtigen, bestimmt waren. Derartige Visierungen, wie man richtiger sagt, sind sicher auch in den Werkstätten kopiert, aufbewahrt und als Vorlage benutzt worden. Der Aufwand, der in solch eine Visierung investiert wurde, war wohl recht unterschiedlich, er dürfte sich zumeist nach dem Umfang der Arbeit und nach dem Ansehen des Bestellers gerichtet haben. Wenn Wenzel Jamnitzer 1558 dem Erzherzog Ferdinand von Tirol mitteilt, daß er einen *kunstlichen, silbern und vergulden brunnen* gearbeitet habe, von einem halben Zentner Gewicht, *hat gewaltige wassersprünge. Den mag man in einem sal brauchen*, so hat er vielleicht auch eine Visierung mitgeschickt, die man sich möglicherweise wie den Basler oder Coburger Lustbrunnen vorzustellen hat<sup>27</sup>. Etwas genauer werden wir über einen solchen Vorgang im Zusammenhang mit einem Brunnenprojekt Kaiser Ferdinands I. im Jahre 1562 unterrichtet<sup>28</sup>. Der Briefwechsel des Kaisers mit seinem Nürnberger Mittelsmann Jakob Muffel hat sich erhalten. Danach wurden drei Visierungen Jamnitizers an den Kaiser gesandt; das Projekt ist später nicht verwirklicht worden. Jamnitzer erhielt aber für die drei Visierungen zwölf Gulden. Die Zeichnungen haben sich wahrscheinlich in einem Ambraser Klebeband im Wiener Kunsthistorischen Museum erhalten, in dem noch weitere Brunnenvisierungen von anderer Hand und aus späterer Zeit aufbewahrt sind<sup>29</sup>. Diese drei Blätter mit Alternativvorschlägen für einen Aktäonbrunnen habe ich an anderer Stelle Wenzel Jamnitzer zugewiesen, denn auch stilistisch sprechen alle Merkmale dieser Entwurfszeichnungen, deren Nürnberger Charakter bisher übersehen worden war, für die Hand Wenzel Jamnitizers<sup>30</sup>.

Die hier vorgestellten und die schon bekannten Zeichnungen Jamnitizers machen deutlich, wie ungleichmäßig und zufällig überliefert das überkommene Werk ist. Für keines seiner umfangreicheren Goldschmiedewerke haben sich die zeichnerischen Vorarbeiten hinlänglich erhalten; die Visierung für den Merkelschen Tafelaufsatz im Germanischen Nationalmuseum bildet da keine Ausnahme. Wenn man bedenkt, daß Jamnitzer schon für den Zierstreifen der Kupa des Kaiserpokals wenigstens drei Visierungen anfertigte, so kann man für die anderen größeren Werke — etwa den großen Prager Lustbrunnen — in weit umfangreicherm Maße Vorstudien, Skizzen und Entwürfe voraussetzen. Doch auch diese vermutlich zugrundegegangenen Vorarbeiten für die großen Aufträge bilden — wie die Vorzeichnungen zur *Perspectiva* von 1568 und die Zeichnungen zum „Künstlichen Schreibtisch“ von 1585 — nur eine Seite im zeichnerischen Schaffen Wenzel Jamnitizers. Die andere zeigt ihn als einen unentwegt mit Feder oder Blei skizzierenden, formsuchenden und ornamententwickelnden Meister. Davon vermittelt das Berliner Skizzenbuch aus der Zeit von 1545/46 an eine gewisse Vorstellung<sup>31</sup>. Aber gerade aus diesem Heft scheinen die fertiggewordenen Blätter entfernt worden zu sein. Doch kann man von der unverkennbaren Zeichentechnik und dem Stil des Skizzenbuches ausgehend weitere Blätter in anderen Sammlungen anschließen und für den Meister in Anspruch nehmen.

So bedarf es wohl nicht vieler Worte, um den Entwurf einer Kanne mit Bandmaureskenderkor in der Bibliothek des Victoria and Albert Museum derselben Hand zuzuweisen



11/12 Wenzel Jamnitzer: Entwürfe für zwei Kannen. Berlin, Kunstbibliothek. London, Victoria and Albert Museum

(Abb. 12), von der die zum Teil stark verwischten Kannenzeichnungen des Berliner Skizzenbuches stammen (Abb. 11)<sup>32</sup>. Nicht allein für die Gefäßformen, auch für die Ornamentfüllungen finden sich die engsten Übereinstimmungen. In diesem Londoner Blatt liegt nun aber ein über eine Skizze schon hinausgediehener Entwurf vor, der sowohl für den Mitarbeiter in der eigenen Goldschmiedewerkstatt als auch für den Stecher eine mustergültige Vorlage abgeben konnte.

Vermutlich hatte Wenzel Jamnitzer auch einen bestimmenden Einfluß auf die neue Nürnberger Goldschmiedeordnung von 1572, die unter anderm von dem Kandidaten die Anfertigung einer *agleyplumen von silber* nach einem vorgezeigten Vorbild verlangte<sup>33</sup>. Dies entsprach gewiß in erster Linie den handwerklichen Erfordernissen der auf ihren Ruf bedachten Nürnberger Goldschmiede, aber man kann in solchem Bemühen wohl zugleich ein Charakteristikum der Kunst Wenzel Jamnitizers erblicken: das Streben nach Maß und kanonischer Form. Es bestimmt in erster Linie die Gefäßformen seiner Goldschmiedearbeiten, deren dichter, wandlungsreicher Zierat nur einen meist stärker ins Auge fallenden Bestandteil einer im wesentlichen wenig variierten Grundform darstellt. Hierin unterscheidet sich Jamnitzer von den Meistern, die in seiner Umgebung tätig sind: von seinem Schüler Zündt, von Erasmus Hornick, mit dem er wohl befreundet war<sup>34</sup>. Diese Künstler schaffen bei ihren Gefäßentwürfen in zunehmendem Maße ganz phantastische Gestaltungen und Umrißformen, ja es sind wohl mitunter reine Phantasiegebilde, an deren Ausführung der Goldschmied garnicht gedacht hatte. Eine Gefäßform wie der Münchner Nautilus ist im Œuvre Jamnitizers etwas Unerwartetes, denn das Grotteske, Phantastische, das keinen kanonisch gebildeten Rahmen besitzt, gewinnt sonst bei ihm nie die Oberhand, bestimmt nicht die Grundform<sup>35</sup>.

Wenn man diese Unterschiede im Auge behält, wird man auch die Kupferstiche mit Goldschmiedeutwürfen des in seinem Umkreise tätigen Virgil Solis besser einordnen und



13/14 Wenzel Jamnitzer: Pokalzeichnungen. London, Victoria and Albert Museum. Berlin Kunstbibliothek

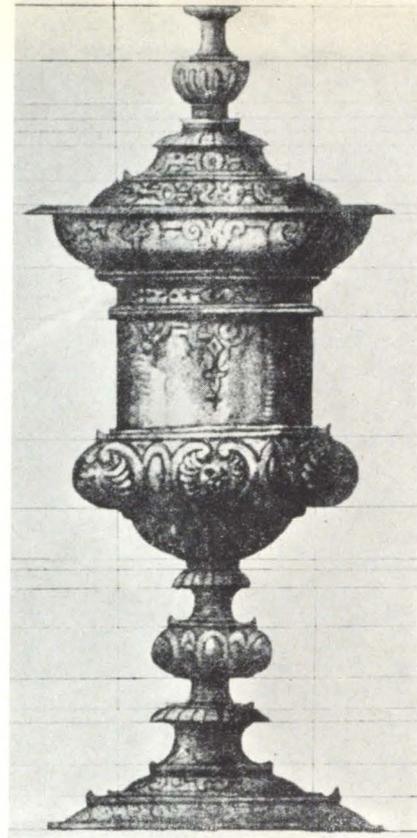
womöglich die Herkunft der Vorlagen und die Meister herausfinden können. So ließe sich beispielsweise der von Virgil Solis bezeichnete Stich mit dem Kelch nicht nur wegen seines typischen Jamnitzer-Dekors, sondern noch eher wegen der sehr ausgewogenen Proportionen und des gefestigten Umrisses auf eine Zeichnung Wenzel Jamnitizers zurückführen (von dem wir sonst leider weder eine Zeichnung noch eine ausgeführte Arbeit eines Abendmahlskelches besitzen)<sup>36</sup>.

Jamnitzer geht bei seinen Gefäßen von einer allgemeinen Grundform aus, der Zierat wird gesondert entwickelt; aber obwohl dieser im Entwurf und in der Ausführung den größeren Aufwand erfordert, bildet er doch den austauschbaren Teil, während sich die Proportionen der Gefäße in der späteren Zeit, ab etwa 1550, nur noch wenig verändern. Am deutlichsten wird dies bei den Pokalen. Was Jamnitzer für die allgemeine Entwicklung dieser Gefäßform — eine der künstlerischen Hauptaufgaben des Jahrhunderts, die nicht allein den Goldschmied angeht — bedeutet, läßt sich zwar noch nicht abschätzen. Wir wissen jedoch, daß er an dieser Diskussion beteiligt gewesen ist.

Wohl begegnen wir bei Wenzel Jamnitzer auch altertümlichen Pokalformen — z. B. bei dem Ernestinischen Willkomm oder beim Tucherschen Doppelpokal<sup>37</sup> —, aber sein Bestreben gilt in erster Linie der Schaffung einer ausgewogenen, wohlproportionierten Gefäßform. Am reinsten kommt dies in einer seiner letzten Zeichnungen zum Ausdruck, der Pokalzeichnung des „Künstlichen Schreibtischs“ im Victoria and Albert Museum in London von 1585 (Abb. 16)<sup>38</sup>. Die hier in ein Gerüst von Hilfslinien gebrachte Grundform des Pokals läßt gleichsam die Elemente, aus denen sich Fuß, Schaft, Kupa und Deckel zusammensetzen, einzeln hervortreten. Diese Grundform, die Jamnitzer schon früher als 1585 entwickelt haben muß, zeigt bereits der zwischen 1560 und 1572 entstandene Kaiserpokal im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 15). Der überreiche Zierat läßt aber noch Ein-



15 Wenzel Jamnitzer: Kaiserpokal.  
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



16 Wenzel Jamnitzer: Pokal aus dem  
„Künstlichen Schreibtisch“, 1585.  
London, Victoria and Albert Museum

teilung und Proportionierung der beschriebenen Pokalform klar erkennen. Zu der abstrakten Gefäßform und dem reichen Dekormantel tritt hier als zusätzliches gestaltendes Element die Idee des Kaisertums, die als Programm mit der Huldigung verschiedener Reichsstände und Reichsstädte an den Kaiser deutlich wird<sup>39</sup>.

Nach dem „Nürnberger Silberzettel“, jenem Verzeichnis des im Rathaus zu Nürnberg (1613) aufbewahrten Silberschatzes, aus dem der Rat bei besonderen Gelegenheiten Gefäße zu Geschenkzwecken entnahm, hat Wenzel Jamnitzer mehrere Pokale für die Stadt geschaffen<sup>40</sup>. Wie diese Gefäße ausgesehen haben, die gewiß eine bescheidenere Gestaltung hatten als der Kaiserpokal, läßt sich leider nicht mehr feststellen. Vielleicht können zwei Blätter mit Pokalzeichnungen, das eine in der Berliner Kunstbibliothek (Abb. 14)<sup>41</sup>, das andere im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 13)<sup>42</sup>, eine Vorstellung vom Aussehen solcher Gelegenheitsarbeiten vermitteln. Beide Blätter zeigen recht verwandte Gefäße, wobei das Berliner Blatt eine der Pokalzeichnung von 1585 näherstehende Gefäßform als das Londoner erkennen läßt. Bei beiden ist der Schaft wie die Deckelspitze vierteiliger gestaltet, der schmale, ornamentale Kuppafries stärker eingeschnürt. Es sind fertige Blätter, deren Dekor sehr breit und deutlich ausgeführt ist. Die Maureske bildet neben anderen, besonders im Berliner Skizzenbuch äußerst ähnlich und zum Teil übereinstimmend gezeichneten, Schmuckformen noch einen wesentlichen Anteil und läßt daher eine Datierung in die Jahre 1545-55 zu. Die Berliner Zeichnung, zu der eine weitere mit einem Entwurf eines Deckelbechers von der gleichen Hand hinzukommt, wurde bereits von R. Bergau Wenzel Jamnitzer zugewiesen<sup>43</sup>. Das Londoner Blatt scheint mir nach dem Foto so eng zu den übrigen Skizzen und Entwürfen Wenzel Jamnitzers zu gehören, daß eine andere Hand ausscheiden dürfte. Im Vergleich zu der Berliner Pokalzeichnung, deren Dekor stärker skizziert ist, läßt



17 Wenzel Jamnitzer: Apotheose Kaiser Maximilians II. Wien, Albertina

sich bei dem Londoner Blatt eine breitere Zeichenweise nicht übersehen. Von hier aber auf ein anderes Temperament, auf eine Nachzeichnung etwa zu schließen, ist wohl unnötig, auch wenn einmal die Schattierungen auf der rechten Seite, das andere Mal auf der linken schraffiert sind.

Wir empfinden heute stärker das Normative als das Gestaltete an solchen Zeichnungen. Doch zeigt die Entwicklung der Pokaltypen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in dem Wechsel zwischen breit gelagerten und steilen Gefäßformen mit großer Vielfalt, wie weit man bis zur Jahrhundertmitte noch von einer allgemeinen klassischen Form entfernt war. Während Sonderformen wie der Akeleybecher oder der Doppelpokal bereits Untersuchungen erfuhren, wurde die Entwicklung des Silberpokals im 16. Jahrhundert bisher nur recht allgemein umrissen. So sagt Otto von Falke: „In der Künstlerzeichnung von Holbein, Flötner und Virgil Solis schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts durchgebildet, ist der Hochrenaissancepokal von 1560 an in den Werkstätten in ganz Deutschland siegreich durchgedrungen. Sein Erfolg war vollständig, und er hat neben dem von der Neugotik wiedererweckten Buckelpokal auch die Barockzeit noch überdauert<sup>44</sup>. Eine genauere Übersicht wird man erst dann erhalten, wenn das reich vorhandene Material — vor allem Zeichnungen und Stiche — auch im Hinblick auf die Meister ihre Bestimmung erfahren haben. Manches Urteil dürfte dann revidiert werden. Die Ansicht des um die Jamnitzer-Forschung äußerst verdienten Edmund Wilhelm Braun wird man dann ebenso in einem neuen Lichte sehen, wenn er sagt: „Der Fülle seiner Gesichte wurde sein mäßiges Zeichentalent kaum gerecht; deshalb ließ er seine Entwürfe durch den geschickten Nürnberger Allerweltskünstler, Jost Amman, umzeichnen. Gravierungen und Stiche besorgte der Goldschmied und Stecher Matthes Zündt“<sup>45</sup>.



18 Jost Amman nach Wenzel Jamnitzer (vgl. Abb. 17): Apotheose Kaiser Maximilians II. Wien, Albertina

Wir haben leider nicht die Möglichkeit, alle Vorzeichnungen Wenzel Jamnitzers für seine *Perspectiva* von 1568 mit den Stichen Jost Ammans zu vergleichen; denn es haben sich nur die bescheideneren Blätter unter den wenigen Vorzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett erhalten. Man müßte wohl auch die Vorzeichnungen zu den fünf Kapitel-Titeln der *Perspectiva* heranziehen können, um zu beurteilen, wie reichhaltig Jamnitzer ein solches Blatt graphisch gestalten konnte<sup>46</sup>.

In einem Falle hat sich eine Zeichnung Wenzel Jamnitzers als Vorlage für einen Stich Ammans erhalten, die nun alle Zweifel an Jamnitzers zeichnerischem Vermögen ausräumen kann: es ist die große Vorzeichnung mit der Apotheose Kaiser Maximilians II. von etwa 1570 in der Albertina in Wien (Abb. 17)<sup>47</sup>. Das Blatt wurde bereits veröffentlicht; die Inschrift des Amman-Stiches (Abb. 18) nennt Wenzel Jamnitzer als Autor. Will man Jamnitzer als Zeichner charakterisieren, so wird man es nicht ohne eine Betrachtung dieses Blattes tun können. Das Thema, die Verherrlichung des Kaisertums und des Kaisers Maximilian II., erinnert an das kleine Kaisermonument auf dem Pokal des Berliner Kunstgewerbemuseums, aber läßt auch an den zugrundegegangenen, komplexeren Prager Lustbrunnen denken. Es erweist Jamnitzer nicht allein als den Goldschmied und den Theoretiker, sondern gleichfalls als den Künstler und den ja auch später politisch Verantwortung Tragenden, der sein Kaisermonument als ein Denkmal der christlichen Weltordnung versteht. Von ferne klingt Michelangelos Jüngstes Gericht an, doch die Parallele ist eher formal. Bei Jamnitzer bildet das Regiment des Kaisers, der von den Tugenden umringt ist, den ruhenden, nicht in Frage stehenden Mittelpunkt.

Man wird beim Vergleich der beiden Blätter nicht fehl gehen, wenn man feststellt, daß Amman die Vorlage Jamnitzers in einer manierierten, schematischen Weise verändert hat:

Seine trockenen Bandwerkornamente geben dem rahmenden Oval mit den Wappen einen trennenden Rand — während Jamnitzer eine reichhaltige Fülle ornamentaler und figurativer Motive aufbietet, um einen angemessenen Rahmen für ein bedeutendes, räumlich tief gestaffeltes Bild zu schaffen. Der „Allerweltskünstler“ Amman verändert auch die großen Kartuschen und die Zwickelfelder der Vorlage, und in gleicher Weise hat er das diesem Bild des weltlichen Regiments entsprechende Blatt mit der Darstellung der christlichen Kirche — wozu sich Jamnitizers Vorzeichnung leider nicht erhalten zu haben scheint — umgestaltet<sup>48</sup>. Der Reichtum auch an zeichnerisch bemerkenswerten Details wird Jamnitzer neben dem großangelegten Entwurf solcher Blätter immer einen führenden Platz unter den Graphikern seiner Zeit sichern.

Damit wird aber zugleich die Aufgabe, Jamnitzer als Zeichner zu bestimmen, deutlich. Wer über fünfzig Jahre so intensiv gezeichnet hat, dessen Werk bestand nicht nur aus den etwa hundert Blättern, die wir bis jetzt kennen, — es müssen viel mehr gewesen sein, von denen sich vielleicht doch noch einige mehr erhalten haben, als man gegenwärtig annimmt. Noch Sandrart rühmt in seiner „Teutschen Academie“ von 1675 Jamnitzer als hervorragenden Zeichner<sup>49</sup>. Die Späteren sammelten vor allem Dürer-Zeichnungen. Aber ist es nicht bezeichnend für Jamnitzer, daß auch er Dürer-Zeichnungen besessen hat? Diese Nachricht wird von Murr überliefert<sup>50</sup>. So wenig sich Dürers Zeichenstil bei Jamnitzer nachweisen läßt, so deutlich drängt sich eine andere Parallele auf: Auch Jamnitzer bildete das Haupt einer Schule, doch die zentrifugalen Kräfte seines Schülerkreises haben ihn im Mittelpunkt als Zeichner beinahe in Vergessenheit geraten lassen.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Vgl. etwa Pierre Du Colombier: Les dix plus étonnants chefs d'oeuvre de Wenzel Jamnitzer le Benvenuto Cellini germanique. In: *Connaissance des Arts* 154, 1964, S. 98 ff.
- <sup>2</sup> K. Pechstein: Jamnitzer-Studien. In: *Jb. d. Berliner Museen* 8, 1966, S. 237 ff.
- <sup>3</sup> Marc Rosenberg: Jamnitzer. Alle erhaltenen Goldschmiedearbeiten. Verlorene Werke. Handzeichnungen. Frankfurt/M. 1920 — Ders.: *Der Goldschmiede Merkzeichen* 3. Auflage. Frankfurt/M. 1925, S. 53 ff.
- <sup>4</sup> Dies betrifft das Berliner Skizzenbuch, vgl. K. Pechstein (Anm. 2), S. 241 ff. Dazu ist nachzutragen: Ernst Kris: Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst 3. Eine Zeichnung Wenzel Jamnitizers. In: *Pantheon* 5, 1932, S. 96: „Ein Skizzenbuch in der Berliner Kunstbibliothek, auf das zuerst P. Jessen aufmerksam gemacht hat und das ich, entgegen M. Rosenbergs (brieflich geäußertes) Meinung, mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine Arbeit Jamnitizers halte . . .“ — Ein Detail aus dem Berliner Skizzenbuch war bereits veröffentlicht von Edmund Schilling (*Nürnberger Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Meisterzeichnungen* 3. Freiburg/Br. 1929, Taf. 60): „Aus einem Skizzenbuch, das dem Künstler mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.“
- <sup>5</sup> Rudolf Bergau: *Wenzel Jamnitizers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold*. Berlin 1879.
- <sup>6</sup> Zuletzt John F. Hayward: *Disegni di orafi del Rinascimento tedesco*. In: *Antichità viva* 6, 1967, S. 35 ff.
- <sup>7</sup> K. Pechstein (Anm. 2), Abb. 17-18.
- <sup>8</sup> John David Farmer: *The Virtuoso Craftsman. Northern European design in the sixteenth century*. Ausstellung Worcester 1969, S. 184.
- <sup>9</sup> M. Rosenberg (Anm. 3), Taf. 3, 6-8, 10, 32/33, 42/43, S. IX — K. Pechstein (Anm. 2), S. 241 ff.
- <sup>10</sup> Genf, Musée d' Art et d' Histoire; eine Kopie in Basel, Histor. Museum, wurde zuerst von E. Kris (Anm. 4, S. 98 Anm. 1) wiedererkannt als Porträt Wenzel Jamnitizers; vgl. Hans Georg Gmelin: *Georg Pencz als Maler*. In: *Münchener Jb.* 3. F. 17, 1966, S. 112 ff. Kat. Nr. 84, Abb. 66, mit eingehender Diskussion und älterer Lit.
- <sup>11</sup> Leider befinden sich unter den Vorzeichnungen Jamnitizers zur *Perspectiva* im Berliner Kupferstichkabinett nur die einfacheren Blätter, nicht die komplizierteren Konstruktionen. Auch die Titelblätter zu den einzelnen Kapiteln sind nicht dabei.
- <sup>12</sup> E. Kris (Anm. 4), S. 95 f., Abb. 1 — *Catalogue for the famous Collection of old master drawings formed by the late Henry Oppenheimer*. Christie, Manson & Woods. London 10., 13./14. 7. 1936, S. 188 Kat. Nr. 388. 12,8:9,3 cm. Jetziger Aufbewahrungsort dem Verf. unbekannt.
- <sup>13</sup> M. Rosenberg (Anm. 3), Abb. S. IX.
- <sup>14</sup> Eberhard Frhr. Schenk zu Schweinsberg: *Ein Schwertriß Wenzel Jamnitizers von 1544*. In: *Jb. d. preuß. Kunstlgn.* 47, 1926, S. 45.
- <sup>15</sup> Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Nr. Hdz. 2424. Blatt 8,5:8,9 cm; Zeichnung 8,4:8,6 cm. M. Rosenberg (Anm. 3, 1925), Nr. 3832 c, Taf. 74.
- <sup>16</sup> M. Rosenberg (Anm. 3, 1920) Taf. 6, 32, 33 u. 10. — Zur Frage der Priorität des Coburger bzw. des Basler

- Lustbrunnens vgl. Heino Maedebach: Ausgewählte Werke. Katalog der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburg 1969, S. 114 m. Abb.
- 17 Elfried Bock: Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt/M. 1929, S. 139 Kat. Nr. 535.
- 18 E. Bock (Anm. 17), S. 130 Kat. Nr. 482-84 ohne Abb. Feder, getuscht. 7,9:19,2 cm; 7,7:17,4 cm; 7,9:18,9 cm. Den Hinweis auf diese Zeichnungen verdanke ich Dr. Ilse Franke, München.
- 19 Europäisches Kunsthandwerk. Neuerwerbungen 1959-1969. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin 4. Berlin 1970, Kat. Nr. 46.
- 20 K. Pechstein: Wenzel Jamnitzers Silberglocken mit Naturabgüssen. In: Anz. d. GNM 1967, S. 36 ff.
- 21 E. Bock (Anm. 17), S. xi, xvi.
- 22 K. Pechstein: Eine unbekannte Entwurfsskizze für eine Goldschmiedeplastik von Christoph Jamnitzer. In: Z. f. Kunstgesch. 31, 1968, S. 314 ff.
- 23 E. Bock (Anm. 17), S. 140 Kat. Nr. 540.
- 24 E. Bock (Anm. 17), S. 140 Kat. Nr. 537 m. Abb. 11,5:7,7 cm. Die bei Bock (Kat. Nr. 535) erwähnten Blätter in München ließen sich in der Staatl. Graph. Sammlung nicht identifizieren.
- 25 Nürnberg, GNM, Inv. Nr. Hz. 19. Feder, blau laviert. 23,6:16,8 cm.
- 26 M. Rosenberg (Anm. 3), Taf. 17.
- 27 David von Schönherr: Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand. In: David von Schönherr gesammelte Schriften 1. Innsbruck 1900, S. 490 f.
- 28 Hans Bösch: Kaiser Ferdinand I. erhält von Wenzel Jamnitzer und Pankratz Labenwolf Visierungen von Brunnen. In: Mitt. aus dem GNM 1, 1884/86, S. 164 f.
- 29 Wien, Kunsthistor. Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv. Nr. 5350, fol. 5 v, 6 r.
- 30 K. Pechstein: Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance. Apoll und Diana, die göttlichen Jäger. Die Jagd in der Kunst. Hamburg-Berlin 1969, S. 18 ff., 27 ff., Taf. 8-10. Die Zeichnungen wurden von Julius von Schloßer (Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen des AH. Kaiserhauses. Wien 1901, S. 15 f., Abb. 8) und von Edmund Wilhelm Braun (Ein Nürnberger Brunnen von 1532/33 im Schlosse zu Trient. In: Münchner Jb. 3. F. 2, 1951, S. 195 f.) als Entwürfe des dilettierenden Erzherzogs Ferdinand von Tirol angesehen. M. E. könnte Erzherzog Ferdinand die Blätter von seinem Vater, Kaiser Ferdinand I., dessen künstlerische Neigungen er teilte, geerbt haben.
- 31 K. Pechstein (Anm. 2), S. 241 ff.
- 32 London, Victoria and Albert Museum. Feder, laviert. 24,1:11,4 cm. Auf dieses Blatt machte mich freundlicherweise J. F. Hayward, London, aufmerksam.
- 33 (Theodor Hampe — Abschrift:) Aus den Nürnberger Meister- und Lehrlingsbüchern, jetzt in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin (Nürnberg, GNM. Bibl.; Hs. 130714, Mappe III, Fasz. 3, Bl. 2af.). Die Originale in Berlin nicht mehr vorhanden. — Vgl. auch R<sup>3</sup>, Bd. 3, S. 40.
- 34 Zu Zündt vgl. J. F. Hayward (Anm. 6). — Zu Hornick vgl. Ders.: The drawings and engraved ornament of Erasmus Hornick. In: Burl. Mag. 110, 1968, S. 383 ff.
- 35 Vgl. Eva Link: Ullstein-Silberbuch. Berlin 1968, S. 108 f.
- 36 Peter Jessen: Der Ornamentstich. Berlin 1920, Abb. 76.
- 37 M. Rosenberg (Anm. 3). Nr. 2, 17.
- 38 London, Victoria and Albert Museum. Pinselzeichnung. M. Rosenberg (Anm. 3, 1920), Nr. 43.
- 39 Europäisches Kunsthandwerk (Anm. 19), Kat. Nr. 46.
- 40 Ernst Mummenhoff: Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg 1891, S. 265 ff. Wenzel Jamnitzer wird in dem Silberzettel von 1613 sechsmal genannt, bei den Nr. 56 u. 109 handelt es sich wohl um Deckelpokale.
- 41 Berlin, Kunstbibliothek, Inv. Nr. HdZ. 2474. Feder, schwarz. 39,5:15,3 cm.
- 42 London, Victoria and Albert Museum. Feder, laviert. 43,8:27,3 cm.
- 43 R. Bergau (Anm. 5), Nachtrag Taf. D 3, D 4 — K. Pechstein (Anm. 2), Anm. 14 mit Hinweis auf übereinstimmende Plaketten.
- 44 Otto von Falke: Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. In: Jb. d. Preuß. Kunstsgn. 40, 1919, S. 80.
- 45 E. W. Braun: Wenzel Jamnitzer. In: Nürnberger Gestalten aus neun Jahrhunderten. Nürnberg 1950, S. 105.
- 46 Vgl. Albert Flocon: Jamnitzer. Orfèvre de la rigueur sensible. Paris 1964; mit den Vorzeichnungen und Stichen der *Perspectiva* in Faksimile. — Jamnitzer, Lencker, Stoer. Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts. Nürnberg 1969.
- 47 Wien, Albertina, Inv. Nr. 14 528 Suppl. I. Feder. 67,9:48,6 cm. Vgl. Hans Tietze-Erika Tietze-Conrat-Otto Benesch-Karl Garzarolli-Thurnlakh: Die Zeichnungen der deutschen Schule. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina 4. Wien 1933, S. 60 Nr. 502. Die Inschrift unter dem Stich Ammans (Andresen 30) lautet: TYPVS SEV IMAGO, QVA OSTENDITVR ORIGO IMPERII, ET VERDA ADMINISTRATIO IN HONORE POTENTISSIMI CAESARIS MAXIMILIANI SECVNDI, PER WENCESLAVM IAMNICERVVM, CIVEM NORIBERGENSEM CONFECTA ET ELABORATA. Der Stich unten bez.: I.A. (Jost Amman) u. dat. 1571.
- 48 Ammans Stich „Der Triumph der christlichen Kirche“, PICTVRA ET IMAGO ECCLESIAE betitelt, von 1571 (Andresen 31), ist ebenfalls 1571 dat. und nennt in der Inschrift auch Wenzel Jamnitzer als Autor. Ein Exemplar des offenbar nicht häufigen Blattes, befindet sich in Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst.
- 49 Vgl. K. Pechstein (Anm. 20), S. 36.
- 50 Vgl. Hans Rupprich: Dürers schriftlicher Nachlaß 1. Berlin 1956, S. 8 f.