

ganze Abteilung kaum anders als fragwürdig zu nennender Sekundärliteratur hervorgebracht. Statt der differenzierten Arbeit am Begriff oder an ikonographischen Problemen wird immer wieder auf eine bisher in keinem Fall beweisbare intellektuelle Disposition des Malers für den Hermetismus gesetzt. Auch der von Vasari ursprünglich als Melancholie-Metapher eingeführte, in seiner modernen Wirkungsgeschichte zweifellos erfolgreiche Topos der zum frühen Tode führenden alchemistischen Beschäftigung – den schon Lodovico Dolce 1557 unter Berufung auf Parmigianinos Schüler und Erben, den Bildhauer Giovanni Battista de' Fornari, angezweifelt und den Eugen Grasman 1985 mit überzeugenden Argumenten entkräftet hatte – wird gern bemüht, ohne daß wirklich der Nachweis gelingt, welche Wirkung die alchemistische Subkultur auf das Werk Parmigianinos gehabt haben soll. Hier wird nun auch im Jubiläumsjahr 2003 ein liebgewordener alter Mythos fortgeschrieben. Als Begleitveranstaltung zur Retrospektive in Parma gab es daher eine kleine Ausstellung im nahegelegenen Casalmaggiore, wo Parmigianino 1540 nach einer gefährlichen Flucht aus Parma vor den Gläubigern der Steccata-Bruderschaft gestorben war. Vasari möchte sein künstlerisch in letzter Instanz gescheitertes Wunderkind hier den

Folgen der Alchemie erliegen sehen – in der Ausstellung, die mit zweifellos sehenswerten alchemistischen, philosophisch-hermetischen und medizinischen Handschriften und Drucken bestückt war, wurde der biographische Zusammenhang mit der Stadt Casalmaggiore nun eher verunklärt als erhellt. Ein Besuch lohnte sich dennoch, da dort das erst vor wenigen Jahren in New Yorker Privatbesitz als eigenhändiges Werk Parmigianinos identifizierte mythologische Tafelbild mit der seltenen Darstellung von *Saturn und Philyra* zu sehen war, das überraschenderweise eine eigentümlich stumpfe Oberfläche besitzt (*Parmigianino e la pratica dell'alchimia*, Cinisello Balsamo 2003).

Ein Resümee des Gedenkjahres an diesem Punkt zu ziehen, wäre vorschnell. Denn dieses müßte auch die jüngste Flut von Publikationen zum Künstler einer kritischen Prüfung unterziehen. In der direkten Begegnung mit den Werken hat die Ausstellung eine als Zeichner wie als Maler faszinierende Künstlerpersönlichkeit des Cinquecento wieder faßbar werden lassen, der – angesichts des Fortschreitens ihrer Erforschung von nun selbst historisch gewordenen Etikettierungen wie dem »ersten Manieristen« oder Alchemisten befreit – noch ein langes Nachleben bevorstehen dürfte.

Michael Thimann

Quasi Centrum Europae, Europa kauft in Nürnberg – 1400-1800

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. Juni - 6. Oktober 2002. Katalog, bearb. von Thomas Eser, Sven Hauschke, Hermann Maué, Jana Stolzenberger u. a., Nürnberg 2002. 500 S. m. zahlr. überwiegend farb. Abb. € 24,80. ISBN 3-926982-88-8

Jubiläen sind für Museen Anlaß wie Verpflichtung, Gründung und Geschichte der eigenen Institution zu reflektieren und deren heutigen Standort zu bestimmen. In besonderem Maße gilt dies für das »größte Museum deutscher Kunst und Kultur«, das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, das 2002 den 150. Jahrestag seiner Gründung beging. War das

Zentenarium im Jahr 1952 insbesondere mit der Ausstellung *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530-1650* gefeiert worden, so erschien zum 125jährigen Jubiläum die monumentale Festschrift *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977*, welche die Geschichte der Institu-



Abb. 1
Blick in den Hauptraum
der Ausstellung (GNM)

tion exemplarisch würdigte. Im Jahr 2002 stellte man abermals eine umfassende Ausstellung in den Mittelpunkt – neben weiteren Aktivitäten wie der Neueröffnung dreier Abteilungen der Schausammlung. Mit der Themenwahl der Jubiläumsausstellung *Quasi Centrum Europae* bekennt sich das Museum zu seiner Bindung an die Stadt Nürnberg, die nicht zufällig von Freiherr von Aufseß als Standort des neu zu gründenden Museums gewählt worden war. Auch der Ansatz selbst ist letztlich dem Konzept von Aufseß verpflichtet: die Realien der Vergangenheit – unabhängig von ihrem jeweiligen künstlerischen Rang – als (kultur-) historische Dokumente gleichwertig nebeneinanderzustellen. Demgemäß versammelte die Ausstellung des Jahres 2002 die vielfältigen Erzeugnisse der oft hochspezialisierten Werkstätten Nürnbergs, die für die einstige Reichsstadt kennzeichnend sind oder gar als exklusive Produkte gelten können und somit entscheidend zum Ruhme Nürnbergs beigetragen haben. Angesichts der Gefahr, den Besucher mit der Fülle des schier uferlosen Materials zu überfordern, entschlossen sich die Ausstellungsorganisatoren – Thomas Eser, Sven Hauschke, Hermann Maué und Jana Stolzenberger – zum

paradigmatischen Prinzip, das eine präzise Aussage jedes einzelnen Objektes ermöglichen sollte. Sie wählten solche außerhalb Nürnbergs bewahrte Gegenstände aus, deren Provenienz – etwa durch die archivalisch belegte Bestellung oder durch die nachweisliche Bindung an einen historischen Ort – gesichert ist. Damit war die Intention verbunden, die Bedeutung Nürnbergs als überragendes Exportzentrum vor Augen zu führen und die oft erstaunliche Reichweite der Ausfuhr unter Beweis zu stellen.

Die durchdachte Konzeption führte zu einer angemessenen und zugleich unverwechselbaren Präsentation. Der hell ausgeleuchtete Hauptraum des Ausstellungstraktes (Abb. 1) nahm vorrangig die nicht lichtempfindlichen Objekte aus Metall und Holz auf, während die Arbeiten auf Papier bei gedämpfter Beleuchtung in einem zweiten kleineren Raum gezeigt wurden. In die weite Halle des ersten Raumes waren in strenger Anordnung hohe rechteckige Rahmenkonstruktionen gestellt, die mit Scheiben geschlossen werden konnten, um als Vitrinen zu fungieren (die Ausstellungsarchitektur entwarf der Architekt und Bühnenbildner Hans-Dieter Schaal, Attenweiler). Nicht zuletzt durch jeden Verzicht auf Farbe

ergab sich das Bild einer bewußt nüchtern gehaltenen, hellen Warenhalle, die sich angenehm von der vorherrschenden Tendenz zur Abdunklung der Räume – im Sinne einer zwar effektvollen, doch einem klaren »Able-sen« der Objekte hinderlichen Beleuchtung mit stark fokussiertem Kunstlicht – unterschied.

In die Rahmenelemente waren die Objekte – je nach Art und Größe – auf Sockelbänken hineingestellt (teilweise unter eigenen Glasstürzen gesichert), oft in einem scheinbar fast willkürlichen Nebeneinander größerer und kleinerer Gegenstände, was jedoch zu überraschenden Konfrontationen und somit zu einem vertieften Verständnis der Objekte führte. Einer rein auf die Darbietung isolierter Kunstwerke konzentrierten Ausstellung wäre dies vielleicht abträglich gewesen; hier aber trat die enorme Spannweite der Nürnberger Produktion um so deutlicher hervor. Die Mitte des Raumes hingegen wurde nicht von den Rahmenkonstruktionen, sondern von großformatigen Bildwerken in freier Aufstellung eingenommen.

Die Gliederung der Rahmenelemente und der Vitrinen des ersten Raumes erfolgte weitgehend nach Materialien, mit einer gewichtigen Ausnahme: Den Beginn des Ausstellungsrundgangs markierte eine Vitrine, die Nürnberger Exporte nach Italien in glänzenden Zusammenstellungen veranschaulichte und zugleich die Wertschätzung nürnbergischer Kunst südlich der Alpen demonstrierte. Dem Schlüsselfelder Schiff des Germanischen Nationalmuseums (Nr. 5) war die wohl Nürnberger Navicella des »Santo« in Padua (Nr. 4) gegenübergestellt; die Raffael-Tobias-Gruppe des Veit Stoß (Nr. 8) – von Raffaele Torrigiani wohl für die Nürnberger Dominikanerkirche bestellt – fand in dessen hl. Rochus aus der SS. Annunziata in Florenz (Nr. 7) ihr Pendant. Als einzelnes Objekt hingegen war (in ausnahmsweise unzureichender Beleuchtung) der Mohrenkopfpokal Christoph Jamnitzers (Nr. 9) präsentiert, der nach Aussage der heraldi-

schen Motive als Geschenk der Strozzi an die Pucci geschaffen worden sein mag.

Die unter dem Titel »Luxus pur« stehende Auswahl weiterer Goldschmiedearbeiten Nürnberger Herkunft bot Gelegenheit, *chefs d'œuvre* der Nürnberger Goldschmiedekunst aus der 2. Hälfte des 16. Jh.s zu sehen, die z. T. nicht leicht zugänglich sind, wie etwa die Lavabogarnituren von Peter Kuster in Dubrovnik (Nr. 59) und von Wenzel Jamnitzer in Mailand (Nr. 60). Zugleich bevorzugte man augenscheinlich Objekte, die nicht bereits 1985 in der Nürnberger Ausstellung *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700* gezeigt worden waren. Daß prunkvolle Goldschmiedearbeiten aus Nürnberger Werkstätten gerade auch in fürstlichen Schatz- und Kunstkammern verwahrt wurden, erweisen das Becken Wenzel Jamnitzers im Louvre (Nr. 58) und das von Nikolaus Schmidt für Kaiser Rudolf II. geschaffene Ensemble aus Kanne und Becken in Wien (Nr. 61).

Eine weitere Abteilung – mit weniger hochrangigen, doch wegen der charakteristischen Erwerbungsstände signifikanten Goldschmiedewerken der 1. Hälfte des 17. Jh.s – widmete sich einem insbesondere für die Durchschnittsproduktion der Nürnberger Goldschmiede maßgeblichen Gesichtspunkt: der Lieferung von Pokalen, die u. a. zu englischem Rats- und schwedischem Zunftsilber (Nr. 55-57) gehörten. Einem kunsthistorisch zentralen Aspekt galt die Abteilung »Geben und Nehmen«, welche die Bedeutung der Nürnberger Goldschmiedekunst für den Bereich der diplomatischen Geschenke exemplifizierte. Hier war die Rüstkammer des Moskauer Kreml mit herausragenden Objekten vertreten, die primär durch ihre oft stupenden Maße (Nr. 73, 74), bisweilen auch durch ihre Preziosität gekennzeichnet sind, wie die Prunkplatte des Goldschmieds Hans Brabant (Nr. 72) erweist. Daß die Stadt Nürnberg zudem mit Präsenten für hochgestellte Besucher wie Friedrich V. von der Pfalz und

Gustav Adolf von Schweden selbst in das Geschenkwesen involviert war, belegen die Pokale Hans Pezolts und Christoph Jamnitzers in Budapest und Stockholm (Nr. 68, 69), die ebenfalls zu den Glanzlichtern der Ausstellung zählten.

An das Thema der diplomatischen Geschenke schloß sich – unter dem verbindenden Gesichtspunkt gezielter Intentionen des Auftraggebers – das der frommen Stiftungen an. So wurde die Prunkkassette Wenzel Jamnitzers (Nr. 63), ursprünglich ein politisch motiviertes Präsent der Stadt Nürnberg an Kaiserin Maria – die Gemahlin Maximilians II. –, später von ihrer Tochter Anna, der Gemahlin Philipps II., dem Madrider Monasterio de las Descalzas Reales gestiftet; in Spanien wurde die Schmuckkassette zum Reliquiar. So veranschaulichte die Ausstellung die unterschiedlichen Funktionen und die sich wandelnden Bedeutungen von Goldschmiedeobjekten, die sich aus dem historischen Kontext erschließen lassen.

Doch fanden sich in der Abteilung der kirchlichen Stiftungen nicht nur exzeptionelle Goldschmiedewerke wie die Bestellungen König Sigismunds I. von Polen für die Krakauer Sigismundkapelle (Nr. 65). Hier waren auch außergewöhnliche Messingobjekte ausgestellt, wie die monumentalen Chorleuchter aus Murau in der Steiermark (Nr. 66), die 1605 gestiftet wurden, und – als exzellentes Beispiel einer unendlichen Zahl von Nürnberger Messingkronen – der große Lüster aus Sønderborg in Dänemark (Nr. 67), eine Stiftung des Jahres 1653.

Derartige Messingerzeugnisse stellen einen der charakteristischen Produktionszweige Nürnbergs – mit zum Teil hoher Spezialisierung – dar, geschützt durch strenge Reglementierung, so daß eine Übertragung der Technologien an andere Orte unterbunden wurde. Die genannten mächtigen Leuchter und Lüster markieren der Größe nach das eine Ende der Skala. Das andere Ende bezeichnen die Nürnberger Fingerhüte. Hier zeigt sich par excellence das Leitprinzip des historischen Belegs.

Unter den Millionen von in Nürnberg hergestellten Fingerhüten wurde gerade jener ausgestellt, der in den 90er Jahren des 20. Jh.s im 1607 gegründeten Fort Jamestown in Virginia – aus einer um 1610/20 anzusetzenden Verfüllung – gefunden worden war (Nr. 30): ein Beispiel des frühen Exports von Nürnberger Messingarbeiten nach Nordamerika. Nach dem gleichen Grundsatz verfuhr man bei Zapfhähnen (Nr. 26), Beckenschlägerschüsseln (Nr. 28) und Trompeten (Nr. 25) oder – um Beispiele aus anderen Materialien zu nennen – bei Eisenmessern (Nr. 27) oder Zinntellern (Nr. 29). In der konsequenten Verfolgung solcher oft entlegenen Exemplare bekundet sich der Spürsinn der Ausstellungsveranstalter. Gerade wegen der zumeist starken Beschädigung der vor allem in den letzten Jahren durch Aktivitäten der (Unterwasser-) Archäologie erschlossenen Metallobjekte konnte es hier nicht um das »schöne Einzelstück« gehen: Der Vorrang galt dem durch eine besondere Fundsituation gesicherten Gegenstand. Hiermit wurde zugleich erneut demonstriert, wie weit der Nürnberger Export – gelegentlich auch über Europa hinaus – reichte. Dies verdeutlichte man zudem durch die den Beschriftungen zugeordneten Europakarten im Miniaturformat, auf denen der jeweilige Fund-, Verwendungs- oder Standort eingezeichnet war.

Zu den Messingprodukten gehören letztlich auch die figürlichen Skulpturen, welche die Hauptzier großer Brunnen bildeten und bilden. Hier stellte die Ausstellung mehrere bedeutende Komplexe Nürnberger Provenienz zusammen: einerseits die 1571/76 entstandenen Brunnenfiguren der vier Jahreszeiten (Nr. 81) für das vor den Toren Wiens gelegene Neugebäude Kaiser Maximilians II., andererseits die drei weiblichen Götterfiguren (Nr. 78) des Kronborger Neptunbrunnens König Friedrichs II. von Dänemark von 1576/82, die erstmals an ihrem Entstehungsort Nürnberg gezeigt wurden. Die quasi-architektonische Darbietung der ehemals in Schloß Kronborg

aufgestellten Statuen, hier in Verbindung mit einer auf dem Stich von Peter Conrad Monath (Nr. 76) beruhenden Mittel- und Lichtsäule in Stellvertretung des Brunnenstocks, gehörte zu den Höhepunkten der Ausstellung. Bedauerlicherweise gehen Informationstexte und Katalog nicht auf die stilistische Stellung der beiden so unterschiedlichen Komplexe aus Nürnberger Ateliers ein: Während die auf Johann Gregor van der Scharchts Modellen fußenden Wiener Bronzen der Jahre 1571/76 als Zeugnisse des internationalen Manierismus gelten können (konzipiert von einem der von Kunstzentrum zu Kunstzentrum ziehenden Bildhauer niederländischer Herkunft), sind die auf den Modellen Lienhart Schachts beruhenden Kronborg-Bronzen ausgesprochen altertümlich und in der ungelenken Bewegung und der kleinlich-harten Draperie weit von den Maßstäben der überwiegend von Italien bestimmten Bronzekunst der Jahre um 1570/80 entfernt. Diese eher provinzielle Ausrichtung führte letztlich zum Niedergang der Nürnberger Produktion für Brunnenanlagen, da hier seit dem späten 16. Jh. bis hin zu Georg Schweigger (repräsentiert durch die Büsten Kaiser Ferdinands III. [Nr. 82] und Pfalzgraf Karl Gustavs von Pfalz-Zweibrücken [Nr. 83]) – mit Ausnahme des Goldschmiede-Modellers Christoph Jamnitzer – ein herausragender Bildhauer fehlte.

Der gerade bei den Kronborger Figuren hervortretende Zug zur Kleinteiligkeit findet, als positive Eigenschaft äußerster Kunstfertigkeit begriffen, eine extreme Ausprägung im Falle der drei in Eisen geschnittenen Reiterstatuetten des Schwertfegers Gottfried Christian Leygebe aus den Jahren 1659-80 (Nr. 84-86), die – hier zum ersten Mal zusammengeführt – allein schon eine eigene Kabinett-ausstellung exquisiten Ranges bildeten. Die als Reiterdenkmäler kleinen Formats konzipierten Eisenstatuetten Leygebés vertreten einen speziellen, hier wohl singulären Zweig des Nürnberger Eisenhandwerks künstlerischen Charakters. Es zählt zu den Verdiensten

der Ausstellung, diesen vernachlässigten Zweig der kunsthandwerklichen, zum Teil fast kunstindustriellen Produktion ins rechte Licht gerückt zu haben. So mit den Eisenwerkzeugen, die höchst anschaulich im Funktionszusammenhang gezeigt wurden (wie etwa den berühmten Nürnberger Brechschrauben, Spreizergeräten und Türhebern [Nr. 32, 33, 36]), die nicht nur wegen ihrer Funktion, sondern auch auf Grund ihres geätzten Dekors begehrte Objekte für die fürstlichen Kunstkammern bildeten). So vor allem auch mit den Waffen. Zu Recht konzentrierte man sich hier auf zwei exemplarische Bereiche: einerseits die Prunkwaffen, prominent vertreten durch zwei Ensembles Kunz Lochners aus den Jahren um 1555/62, den Madrider Pferdeharnisch des Don Carlos (Nr. 45) und die aus verschiedenen Sammlungen kurzfristig wiedervereinte Harnischgarnitur des Nikolaus IV. Radziwill (Nr. 43, bemerkenswert auch durch ihre gewöhnlich verlorene farbige Fassung); andererseits die Massenproduktion, hier dargestellt durch die kriegsmäßigen Landsknechts- und Offiziers-Harnische aus dem Grazer Zeughaus (Nr. 46), die als Serienerzeugnisse einen entscheidenden Aspekt der Nürnberger Waffenproduktion darstellen. Von hohem historischen Rang ist ferner das Kettenhemd, das der Tradition nach der 1386 in der Schlacht von Sempach gefallene Herzog Leopold III. trug (Nr. 42), und das durch die Beschaumarke als Nürnberger Produkt gesichert ist: ein frühes Beispiel der einen verbindlichen Standard von Material bzw. Ausführung garantierenden Beschaueichen Nürnbergs (zu Nürnberger Beschaumarken auf Harnischen siehe jetzt den Beitrag von H. Maué und Johannes Willers in den »Korrekturen und Ergänzungen« zum Ausstellungskatalog im *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2003, S. 115). Der zweite kleinere Ausstellungssaal setzte zunächst – in weniger eindrücklicher Präsentation in Wandvitruinen – die den Metallen geltende Thematik des ersten Saales fort, vor allem mit wissenschaftlichen Instrumenten

und Globen (Nr. 134ff.) für die Höfe Europas. Einen reizvollen Blickpunkt bildete hier die Kombination des von Nicolas Neufchâtel gemalten Bildnisses Wenzel Jamnitzers in Genf (Nr. 141) mit dem silbernen Meßstab in Hamburg (Nr. 140), wie er in einem entsprechenden Exemplar auch im Porträt dargestellt ist. Im übrigen dominierte hier das Material des Papiers, das in Nürnberg schon früh in Papiermühlen gewonnen wurde (die erste ist für das Jahr 1390 belegt [Nr. 87/88]): Grundlage für die richtungweisende Tätigkeit der Nürnberger Drucker. Eine brillante Sequenz war der Schedelschen Weltchronik (Nr. 94-102) und den dafür unentbehrlichen Entwürfen und Skizzen gewidmet. Das hohe Niveau der Druckerkunst Nürnbergs brachte es mit sich, daß gerade auch grundlegende Lehrmittel in der Reichsstadt konzipiert und verlegt wurden (die Ausstellung bezog hier – unter Überschreitung der Materialgrenzen – einerseits die Serie der Papstmedaillen [Nr. 113] und andererseits die für den Dauphin zur militärischen Ausbildung bestimmte »Silberarmee« mit ein, von der sich die wohl zugehörigen Bronzekanonen kleinen Formats [Nr. 116] erhalten haben). Dargestellt wurde aber auch die Wirkung, die von den in Nürnberg tätigen Künstlern – vorrangig Dürer und Flötner – ausging. Als Belege vertreten waren ebenso Zeichnungen italienischer Künstler nach Dürerscher Druckgraphik (Nr. 174-187) wie auf Flötner-Plaketten zurückgehende Reliefs (Nr. 151ff.), u. a. auf den – zum ersten Mal in Deutschland gezeigten – Einbänden der berühmten Königsberger »Silberbibliothek« (Nr. 154; zur »Silberbibliothek« siehe auch Nr. 54). Die weitgespannte Thematik brachte es freilich mit sich, daß hier die Stringenz des ersten Saales eine gewisse Abschwächung erfuhr, ungeachtet des Ranges der Objekte und der Systematik der Zusammenstellung. Den melancholischen Abschluß der Ausstellung bildete die Abteilung (Nr. 188/89), die sich dem Umgang Nürnbergs mit seinem künstlerischen Erbe widmete, vorwiegend dargestellt am

Beispiel Dürers und der Abwanderung seiner Werke. Gerade die Wertschätzung Dürers wurde für Nürnberg zum Verhängnis, da auswärtige Herrscher der Stadt die Schöpfungen des Meisters abpreßten und Nürnberger Bürger wie Händler den Ausverkauf betrieben.

Der Sorgfalt der Ausstellungsplanung entsprach das Beschriftungskonzept: Während die Rahmenelemente mit großen Titeln in Art von Überschriften versehen waren, wiesen die einzelnen Objektgruppen längere erläuternde Beschriftungen in mittlerer Schriftgröße auf. Überdies waren den Einzelobjekten jeweils knapp gefaßte Erläuterungen zugeordnet, so daß sich ein abgestuftes Informationssystem ergab, das in seiner Klarheit und Prägnanz als vorbildlich gelten darf. Hinzu kamen, als Einführung für den Besucher am Beginn der Ausstellung, große Schrifttafeln zu den wichtigsten Komplexen. Der inhaltlichen Erschließung dienten ferner – getrennt von den Originalen plaziert – den großen Ausstellungsraum als »Didaktische Mauer« einfassende Tischvitrinen, die zusätzliche Informationen boten oder auch mittels Nachbildungen einen haptischen Zugang zu den Objekten ermöglichten.

Das Nürnberger Jubiläumsprojekt ist das Musterbeispiel einer in langjähriger Vorbereitung sorgfältig konzipierten, klar gegliederten und erfreulich unprätentiös arrangierten Ausstellung, besonders in der Architektur geprägt vom Geist einer strengen Nüchternheit, wie sie zum Teil auch das Nürnberger Kunsthandwerk kennzeichnet. Insofern bildet die Ausstellung zugleich ein *exemplum* der Leistungen, deren ein großes Museum – mit seinen wissenschaftlichen wie organisatorisch-technischen Möglichkeiten – fähig ist. Dies gilt in besonderem Maße auch für den begleitenden Katalog, dessen Beiträge weitgehend von Mitarbeitern des Museums verfaßt wurden: substantielle Essays, die – als Einführungen zu den einzelnen Abteilungen der Ausstellung – die hier gezeigten Objekte in den (kunst-) hi-

historischen Kontext einordnen, während die eigentlichen Katalognummern nur die notwendigsten Angaben und bibliographischen Hinweise enthalten (als Ausnahme ist der einleitende Aufsatz von Jeffrey Chipps Smith anzusehen, der weniger das engere Thema der Ausstellung erörtert als vielmehr die Resonanz Nürnbergs und der Nürnberger Kunst in den USA und dort speziell bei Museen und Universitäten behandelt und – neben wichtigen Ausführungen etwa zur Bedeutung der deutschen Emigranten – mit Banalitäten über die amerikanische Nürnberg-Sicht nicht spart). So kann der nach Layout und Druck vorzügliche Katalog als grundlegendes Handbuch zur Nürnberger Kunst gelten, freilich um den Preis gewisser Divergenzen zwischen Ausstellung und Katalog hinsichtlich der Abfolge und Gruppierung der Objekte. Gleichzeitig hat das Museum die Referate des im Jahr 2000, im Zuge der Ausstellungsvorbereitung, veranstalteten Kolloquiums im Anzeiger des *Germanischen Nationalmuseums* 2002 veröffentlicht; hier werden die Themen der Ausstellung, aber auch sonstiger Zweige der Nürnberger Produktion auf den Gebieten von Wissenschaft, Kunst und Handwerk eingehend behandelt.

Für die mit hohem Engagement tätigen Organisatoren der Ausstellung war es gewiß bitter, daß der Ausstellung – der Hauptveranstaltung zum 150-jährigen Jubiläum des Museums – rein nach Zahlen gemessen der gebührende Erfolg versagt blieb: Nur etwa 40000 Besucher sahen die von intensiven Wer-

bekampagnen begleitete Ausstellung. Dies führte zu der exzeptionellen Aktion, daß man während der Laufzeit der Ausstellung deren Haupttitel änderte: Das für den heutigen Besucher wenig eingängige Zitat »*Quasi Centrum Europae*«, nach Johannes Regiomontans Brief an den Erfurter Universitätsdekan Christian Roder von 1471, wurde durch den scheinbar griffigen Slogan »*Nürnberger Gold in aller Welt*« ersetzt, der auch Eingang in eine zweite Plakatierungsaktion fand. Das geänderte Motto verfälschte freilich die Intention der Ausstellung, in der es nicht ausschließlich um die Goldschmiedekunst Nürnbergs, sondern gerade um die außerordentliche Breite der Nürnberger Produktion – mit verschiedensten Werkstoffen – ging, und war auch sachlich unzutreffend, da hier nicht Gold, sondern allenfalls vergoldetes Silber gezeigt wurde. Auch wenn die zur Zeit in den Feuilletons geführte Diskussion sich vorwiegend auf Theater und Orchester im Verhältnis zur Öffentlichkeit konzentriert, so zeugt es durchaus von einer (durch den augenblicklichen Erfolg der großen Besuchermagneten nur verschleierte) Krise auch der kulturgeschichtlichen Museen und Ausstellungen, wenn eine derart vorbildliche Präsentation von außergewöhnlicher Qualität, die in Auswahl und Didaktik höchsten Ansprüchen gerecht wird, letztlich nicht ihr Publikum findet – dies sollte den Anstoß zur intensiven Erörterung solcher Unternehmungen und ihrer Vermittlung in der Öffentlichkeit geben.

Lorenz Seelig