

Wunderwerk – Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600

Paderborn, Diözesanmuseum, 14. September 2003 - 11. Januar 2004. Katalog hrsg. von Christoph Stiegemann. Mainz, Philipp von Zabern 2003. 394 S., 267 Farb- u. 128 S/W-Abb. ISBN 3-8053-3260-2

»Von den vielen Goldschmieden Deutschlands, die im manieristischen Stil arbeiteten, gab es wenige, die sich mit dem Geist der Kunstrichtung so innig identifizierten wie Anton Eisenhoit«, beginnt Carl Hernmarck in seinem Werk über die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede einen Abschnitt über den Künstler, der nun im Diözesanmuseum Paderborn erstmals mit einer sein vielfältiges Werk zusammenführenden Ausstellung gewürdigt wurde.

Eisenhoit, 1553 oder 1554 im westfälischen Warburg geboren, erlernte wohl 1568 die Kupferstecherkunst, reiste 1569 nach Rom, von wo er 1584 zurückkehrte, sich im heimatlichen Warburg niederließ und Aufträge als Goldschmied, Medailleur und Kupferstecher übernahm. Er starb dort im Jahre 1603. Sein bedeutendster Auftraggeber war der Paderborner Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg (1585-1618). Hernmarck und auch John Hayward in *Virtuoso Goldsmiths* (1976) nennen ihn einen der besten und größten Goldschmiede Deutschlands. Julius Lessing kann mit seiner Veröffentlichung von 1879 als sein Wiederentdecker gelten, Anna Maria Kesting widmete ihm 1964 eine monographische Arbeit. Neben den großen Meistern der Prager Hofkunst und etwa neben denen der Familie Jamnitzer in Nürnberg wurde er bisher jedoch über den Kreis der Spezialisten hinaus kaum wahrgenommen. Schon diese Umstände begründen die Notwendigkeit der Paderborner Ausstellung zu seinem 400. Todestag; zur gültigen Würdigung des Künstlers wurde sie dadurch, daß es gelang, die seit 1601 in Privatbesitz verwahrten Stücke einer Altarausstattung Eisen-

hoits als Leihgaben zu gewinnen, daß zum ersten Mal alle erhaltenen Globen, auf denen er die Sternbilder gravierte, zusammengeführt wurden, und daß das Manuskript der *Metallotheca*, einer Beschreibung naturwissenschaftlicher Sammlungen mit ersten Probeabzügen seiner 130 Kupferstiche aus der Biblioteca Vaticana, nach Paderborn gegeben wurde. Dies ist das Verdienst des Museumsleiters Christoph Stiegemann und das Ergebnis einer gut genutzten langen Vorbereitungszeit. Beeindruckend ist die Aufzählung weiterer Leihgaben aus dem In- und Ausland.

Mit Rücksicht auf jene, die keine Gelegenheit zum Besuch hatten, erarbeitete man den Katalog mit besonderem Verantwortungsbewußtsein als Dokumentation des Ereignisses und als Publikation über den Künstler. In elf Aufsätzen werden das Werk Eisenhoits und das wenige von ihm als Person Bekannte in die Darstellung der Umbruchszeit um 1600 eingeordnet. Die Themen seien hier in ihrer Abfolge genannt: Die Erläuterung fürstlicher Sammel Freude und des Mäzenatentums (Thomas DaCosta Kaufmann), die Schilderung Gregors XIII. als Papst der Gegenreformation und Förderer der Wissenschaften (Kaspar Zollikofer), eine Vorstellung der ‚Metallotheca‘ (Hans Holländer), Ausführungen zu den ersten Sternwarten, den Himmelsgloben und zu astronomischen Uhren als Zeugnissen eines veränderten Weltbildes (Ludolf von Mackensen), die Kunststiftungen des Dietrich von Fürstenberg (Ch. Stiegemann), eine Schilderung Warburgs zu Lebzeiten des Goldschmiedes (Franz-Joseph Dubbi), eine Chronologie der Werke (Otmar Plassmann), Eisenhoits Romaufenthalt (Martin Raspe),

seine Zeichnungen (Szilvia Bodnár), die Geschichte der silbernen Altarausstattung bis heute (Michael Jolk) und ein Essay über die Bedeutung, die Organisation und den Weg von Kunsthandwerkern und somit von Einflüssen der süddeutschen Goldschmiedekunst (Günter Irmischer). Die Verzahnung der Aufsätze mit dem Katalogteil ist vorbildlich; die Sorgfalt der Redaktion verdient Dank. Das Verhältnis von 115 Seiten Aufsatzteil zu fast 250 Seiten Katalog bei nur 108 Positionen belegt, wie sehr man darauf bedacht war, die einzelnen Ausstellungsobjekte zu erläutern und großzügig ganz und in Details abzubilden.

Dies sei an Kat.Nr. 75, dem silbervergoldeten Kelch von 1588, gezeigt: (Abb. 1) Neben der Gesamtaufnahme sind 16 weitere Abbildungen prachtvoll nebeneinandergesetzt, die es ermöglichen, das einzigartige Stück rundum zu betrachten. Allein an der Präsentation dieses einen Werkes wird der Rang Eisenhoits sichtbar. Er bindet in die über lange Zeit wenig veränderten Grundelemente Fuß, Schaft und Kupa die unterschiedlichsten Stilelemente ein: Der Schaft als nischenumstellter Rundbau aus Renaissance-motiven wirkt wie eine gotische Kapelle, die antikisierend gewandeten Nischenfiguren sind schon fast barock bewegt. Der passig ausschwingende Fuß trägt einen Kranz aus sechs Reliefmedaillons mit alttestamentarischen Szenen, die in der Qualität ihrer Komposition, ihrer Bewegungsfülle und im Rhythmus ihrer Abfolge von keinem Zeitgenossen ihres Schöpfers übertroffen werden. Ein Bravourstück ist der Anstieg des Schaftes, der in einem Geflecht aus Roll- und Beschlagwerk sechs weibliche Figuren rahmt und damit den Reliefcharakter der Medaillons aufnimmt, weiterführt und in bewußten Gegensatz zur schlichten, glattschimmernden Kupa setzt, die als wesentlicher Teil des Kelches schmucklos bleibt.

Im wohl zehn Jahre später entstandenen Rauchfaß, Kat.Nr. 86, nimmt Eisenhoit soviel an gotischen Stilelementen auf, daß erst bei genauerer Betrachtung der Einzelmotive deut-

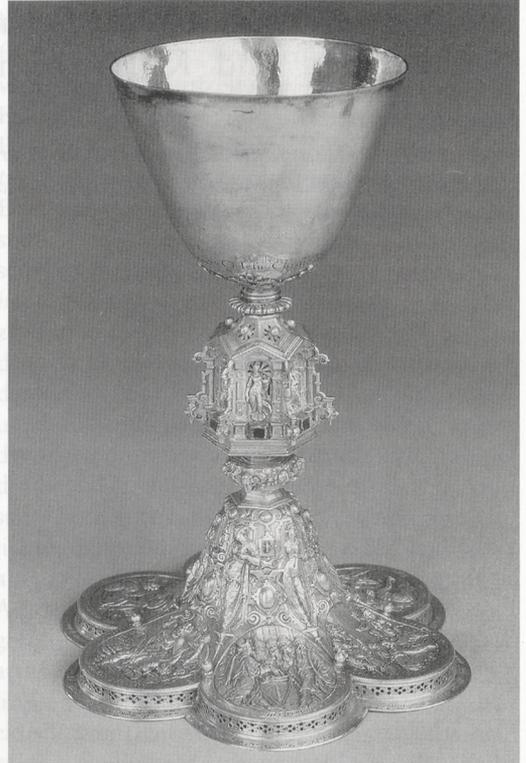


Abb. 1 Antonius Eisenhoit, Kelch, 1588. Privatbesitz (Kat. Abb. 75.1)

lich wird, daß es sich um ein retrospektiv gestaltetes Stück handelt. In der kleinformatigen, doch monumental empfundenen Kupa (Kat.Nr. 8; (Abb. 2), dagegen erscheint das gotische Gesprenge über dem italienisch-manieristisch gestalteten Nischenthron mit dem hl. Liborius als bewußt eingefügtes Element, dessen Sinn es ist, neben der neuen südlichen Form im Nachklang gotischen Zierats Alter und Tradition der Verehrung des Patrons des Bistums sichtbar werden zu lassen.

Bei der Ausformung des großartigen Weihwasserkessels (Kat.Nr. 87; Abb. 3), dessen Gestaltung weniger traditionsgebunden ist als die von Altargeräten, orientierte sich Eisenhoit nicht am schlanken Situla-Eimer der Gotik, sondern am islamischen Wasserkessel in Form

eines Henkelkorbes, wie er von Ägypten und Marokko aus auch in Venedig lange vor 1600 übernommen wurde. Diese Grundform ist bis auf die erhöhte Wandung unverändert beibehalten. Alle Flächen des Gefäßes jedoch sind gänzlich mit biblischen Darstellungen und Roll- und Beschlagwerk reliefiert. Allansichtig angelegt, ist der Kessel in einer Vitrine nicht befriedigend zu präsentieren. Hier ist man wieder dankbar für die reiche Katalogillustration. Das berühmte und schon zuvor oft abgebildete Stück ist ein Musterbeispiel angewandter Kunst: Ein Gegenstand mit Gebrauchsfunktion wird durch künstlerische Phantasie und handwerkliche Meisterschaft zum Kunstwerk. Von den Reliefs der Kesselwand sei die Taufe Christi (Abb. 3) erwähnt. Ein Stich des Cornelis Cort nach Salviati von 1575 (Abb. 4; Kat.Nr. 88) diene als Vorlage für die Figuren von Johannes und Christus, die aus dem Hochformat ohne alle Assistenzfiguren in eine queroblange Kartusche versetzt wurden. In der Landschaft mit Bäumen und Architekturen ist aus Salviatis sinnend-stillem Johannes ein fast stürmisch drängender Täufer von herkulischer Erscheinung geworden. Ganz manieristisch der Kunstgriff, das Motiv des sich kräuselnden Jordanwassers in den wirbelnden Locken der Männerköpfe zu wiederholen. Wie alle Teile der Reliefdekoration des Kessels ist auch die Taufszene so in die Schmuckfläche als Ganzes eingebunden, daß die schlichte Form des Gefäßes davon nirgends überwuchert erscheint.

Von dem ehemals 18 Teile umfassenden Fürstenbergischen Kirchensilber wurden die acht erhaltenen in die Ausstellung gegeben, außer den genannten das Kreuz mit den Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte mit überlängten, elegant bewegten Figuren, zwei Buchdeckel mit vielfigurig komponierten Szenen und der einzigartig gestaltete Weihwasserwedel zum Kessel. Das Ensemble wurde für den Domschatz von Paderborn geschaffen, doch schenkte der Auftraggeber es 1601 seinem Bruder für dessen Schloßkapelle.



Abb. 2 Antonius Eisenhoit, Paxtafel. Privatbesitz (Kat. Abb. 81.1)

Damit entzog er es dem Besitz des Domkapitels, hat aber wohl seinen Erhalt gesichert. Weiterer Schwerpunkt der Ausstellung und des Kataloges sind die Himmelsgloben, von denen ein Teil die Sternbilder als Gravuren Eisenhoits trägt. v. Mackensen stellt heraus, daß sie Zeugnisse des Beginns der exakten Naturwissenschaften sind, daß die Zeitgenossen sie zugleich aber auch als Symbole der Macht betrachteten, und daß ein solches automatengetriebenes Wunderwerk in der Hand des herrschenden Kaisers gleichsam als kosmischer Reichsapfel begriffen worden sei. Über einer solchen Sphaira erscheint das Kreuz nicht mehr, und die Sternbilder bezeugen das Erforschen der Gestirne seit der Antike. Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-



Abb. 3
Antonius Eisenhoit,
Weibwasserkessel,
Privatbesitz
(Kat. Abb. 87.1)

Kassel gehörte zu den von der Astronomie faszinierten Fürsten. 1579 gewann er den Schweizer Jost Bürgi als Schöpfer wissenschaftlicher Instrumente. Dieser begegnete Eisenhoit, der daraufhin als wohl bester seiner Sternbilder-Graveure für den Kasseler Hof wirkte. Hierbei ging es nicht mehr um das Erfinden von Formen und Bildelementen, sondern um das Übertragen von bereits ausgeformten Darstellungen. Eisenhoit verwandelte die seit Dürer entwickelten und durch Mercators Globen verbreiteten Sternbilder, anders als etwa der Stecher des in Dresden verwahrten Bürgi-Globus (Kat.Nr. 61), in lebensvolle Darstellungen mittels seiner raf-

finierten Strichführung und Schraffuren (vgl. etwa Kat.Nr. 62 und 65: *Abb. 5*). Die Globen wurden als wissenschaftliche Instrumente genutzt und als kostbare Kunstkammerstücke bewundert. Die aufwendig ausgeführten Gestelle, in die sie eingelassen sind, erinnern an die kunstvollen Fassungen, die zur selben Zeit für seltene Naturalien und Exotica geschaffen wurden, und so erlebt man sie als repräsentative Einzelwerke der manieristischen Goldschmiedekunst.

Die von Eisenhoit erhaltenen Zeichnungen und Stiche stehen der Prager Hofkunst und dem Werk des Goltzius nahe. Die Brillanz seiner Linienführung auf den Blättern war eine



Abb. 4 Cornelis Cort nach Francesco Salviati, Die Taufe Christi, Kupferstich, 1575. München, Staatl. Graphische Sammlung (Kat. Abb. 88)

Voraussetzung seiner Kunst als Goldschmied. Seine Begabung, auch im Metall mit malerischen Mitteln zu arbeiten, wurde von seinen Auftraggebern erkannt und genutzt. Das in allen Teilen vorzügliche Werk gipfelt denn auch in den Reliefs seines Kirchensilbers. Die Frage, weshalb ein schon zu Lebzeiten geschätzter Künstler als junger Mann in Rom und während der Meisterjahre anscheinend nur im kleinen Warburg wirkte, legt folgenden Erklärungsversuch nahe: Der glückliche Umstand, während der Wanderjahre in Rom einen umfassenden Auftrag für eine große Serie von Kupferstichen erhalten zu haben, band Eisenhoit vielleicht unerwartet lange an die Stadt, brachte ihn folglich wie wenige seiner zeitgenössischen Landsleute mit römischer Kunst, mit italienischem Formgefühl in



Abb. 5 Jost Bürgi / Antonius Eisenhoit, Automatischer Himmelsglobus Kassel I, um 1580-82, Ausschnitt. Kassel, Staatl. Museen (Kat. Abb. 62.7)

Berührung. Nach Warburg zurückgekehrt, fehlten ihm wahrscheinlich die Mittel, sich selbständig zu machen. Ohne Vermögensgewinn durch Erbschaft oder die Einheirat in eine Werkstatt stand ihm schon das Edelmetall für Arbeiten, die er hätte anbieten können, nicht zur Verfügung. Dietrich von Fürstenberg als Auftraggeber stellte nicht nur die Aufgaben, sondern lieferte für deren Ausführung zugleich die Menge an Gold und Silber, die Eisenhoit benötigte. Er wirkte zwar in Warburg, war im Grunde jedoch Hofgoldschmied. Das erklärt auch das Fehlen eines Warburger Beschaueichens auf seinen Stücken: Hätte Eisenhoit als zünftiger Meister gearbeitet, wäre das Einschlagen einer Stadtmarke als Kontrolle und Nachweis der Legierungsqualität notwendig gewesen. Der fürstliche Auftraggeber dagegen erhielt sein eigenes Edelmetall verarbeitet zurück. Da Meisterzeichen

und Stadtbeschau keine Signaturen sind (nur heute von uns als solche zu Hilfe genommen werden), erübrigten sie sich auf den Teilen der Altarausstattung. Eisenhoit schlug keine Marken, sondern signierte mit seinem Namenszug die Stockholmer Armillarsphäre (Kat.Nr. 63), den Kelch von 1588 (Kat.Nr. 75), das Altarkreuz von 1589 (Kat.Nr. 76) und den oben genannten Weihwasserkessel (Kat.Nr. 87). Der Fürstbischof und daneben Bürgi beschäftigten Eisenhoit vermutlich so anspruchsvoll und vereinnahmend, daß es diesem ohnehin kaum möglich gewesen wäre, sich anderenorts um weitere Aufträge umzutun. Bei seinem Tod hinterließ er einen unvollendeten Goldkelch, ebenfalls vom Fürstbischof in Auftrag gegeben und Nachweis dafür, daß der Meister durch seine Arbeit an

Warburg gebunden blieb, solange er lebte. Daß auch das Warburger Schützenkleinod (Kat.Nr. 55) keine Marken trägt, liegt mit Sicherheit daran, daß Rat und Bürger der Stadt diesen Schmuck vom berühmten Meister in ihren Mauern gearbeitet wünschten und ihm hierfür das Silber in Form von Talern aushändigten.

Neben allem, was im Katalog über Eisenhoit zusammengetragen ist, verlieren solche Fragen an Gewicht. Das mit Sorgfalt und Kenner-schaft verfaßte und vom Verleger vorbildlich gestaltete Buch gehört zu den wichtigsten neueren Goldschmiedepublikationen. Die Gestaltung des Umschlags befremdet etwas, doch vom Blick auf das Vorsatzpapier an bedeutet die Lektüre nur noch Freude und Gewinn.

Bernhard Heitmann

Die vermessene Stadt – mittelalterliche Stadtplanung zwischen Mythos und Befund

Tagung der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, Bamberg, 24.-26. März 2003

Unser heutiges Leben ist seit der Industriellen Revolution im höchsten Maße von dem Kulturphänomen »Stadt« geprägt. Es ist daher kaum überraschend, daß die Frage nach der Entstehung der Städte die Literatur und die Wissenschaft schon seit dem frühen 19. Jh. beschäftigt hat. Bekanntlich untermauerte bereits das aufstrebende Bürgertum des frühen 19. Jh.s seine Ansprüche auf politische Selbstbestimmung mit der Berufung auf das mittelalterliche Stadtbürgertum. Dabei entstand ein Bild von der mittelalterlichen Stadt, das mehr die Verhältnisse des 19. Jh.s spiegelte als dessen tatsächliche historische Gestalt. Die Folgen dieser aus Sicht der Wissenschaft unzulässigen romantischen Rückprojektion lassen sich in der Forschungsliteratur noch bis in die 60er Jahre des 20. Jh.s greifen. Inzwischen haben ein kritischerer Blick auf die Schriftquellen und archäologische Grabungen

ein differenzierteres Bild der mittelalterlichen Stadt gezeichnet.

Spätestens seit der medienwirksam zwischen Althistorikern und Archäologen geführten Kontroverse um die Stadt Troja erfreut sich die Frage nach der Entstehung der Städte wieder eines großen öffentlichen Interesses. Was unterscheidet die Stadt von anderen Siedlungsformen? Welche historischen Faktoren haben zur Bildung von Städten geführt? Welcher Personenkreis war hierfür verantwortlich? Handelt es sich um einen langfristigen Prozeß oder einen bewußten Gründungsakt? Alle diese Fragen wurden in den letzten Jahren auch von der mediävistischen Forschung intensiv diskutiert. Die Bamberger Tagung stellte nun die materielle Gestaltwerdung der Stadt in den Mittelpunkt. Sind unsere Städte »gewachsen« oder das Produkt einer rationalen Planung? Wie erkennen wir