

haben verkörpern können: von Schlosser die Neigung zum humanistischen »Höhenmenschentum«, von Warburg die notwendige Einsicht zur methodischen Offenheit! Allerdings wollte der Meinung, daß sich aus dieser Verbindung eine Zukunftsperspektive für das Fach Kunstgeschichte ableiten lasse, kaum jemand beipflichten. Wurde auf der einen Seite die polymethodische Ausrichtung einer neuen »Bildwissenschaft« begrüßt, wies man auf der anderen ein forschendes Fragen nach Qualitätskriterien und Wertkategorien vehement zurück. Die Probleme des Faches, die Julius von Schlosser einst schon in drei schwierige Fragen gefaßt hatte – Was ist Kunst? Was ist

Geschichte? Wie ist Kunstgeschichtsschreibung möglich? –, kamen zwar allenthalben zur Sprache, waren aber auf der Grundlage des Vorgetragenen schlichtweg nicht zu lösen. Deutlich wurde vielmehr, daß die Geschichte der Kunstgeschichte in Wien nicht ohne beurteilende Projektionen ausgekommen war und auskommen konnte. In Anbetracht der vielen Legenden und Erzählweisen wurde ein bewußterer Umgang mit den Voraussetzungen personaler Geschichtskonstruktion angeraten (Viktoria Schmidt-Linsenhoff), eine fachliche Selbstreflexion, die in der Tat zu einer Neubeurteilung der Werte und Verwertungen der sogenannten Wiener Schule führen könnte.

Joseph Imorde

Der Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer

München, Bayerisches Nationalmuseum, 17. April - 7. Juli 2002. Katalog: Konzeption von Lorenz Seelig. München 2002. 360 S., zahlr. Ill. ISBN 3-925058-47-8

Im Jahr 2000, anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Museumsbaus in der Prinzregentenstraße, konnte das Bayerische Nationalmuseum ein Hauptwerk der Goldschmiedekunst der Spätrenaissance, den Mohrenkopfpokal von Christoph Jamnitzer (1563-1618) erwerben. Diese Neuerwerbung wurde in einer Ausstellung und in dem handbuchartigen Katalog hinsichtlich seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung vorgestellt. Der um 1595 bis 1600 zu datierende Mohrenkopfpokal (*Abb. 1*), ein Trinkgefäß in Form eines Kopfes mit abnehmbarer Kalotte als Trinkschale für einen Willkommmentrunk, war ursprünglich ein Geschenk eines Mitgliedes der Florentiner Adelsfamilie Strozzi an ein ebenfalls in Florenz residierendes Mitglied der Familie Pucci. Der Kopf selbst mit den auf der Stirnbinde liegenden Großbuchstaben 'T' repräsentiert das Wappen der Pucci, während der Falke mit den drei Halbmonden auf einem Band quer über der Brust auf der Rückseite des Halsabschnittes auf die schenkende Familie Strozzi hinweist (*Abb. 2*). Wahrscheinlich

erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts gelangte der Mohrenkopfpokal in den Besitz der sächsischen Kurfürsten nach Dresden. Der erste schriftliche Nachweis des Pokals findet sich in einem Inventar von Schloß Moritzburg aus dem Jahr 1811. Hier verblieb der Pokal, bis er Anfang 1945 aus Furcht vor den vorrückenden russischen Truppen im Forst vor Moritzburg vergraben wurde. 1996 zusammen mit anderen wertvollen Goldschmiedearbeiten von einem mit Metalldetektor ausgerüsteten Schatzsucher wiederentdeckt, wurde er 1999 in London versteigert und konnte im Jahr darauf vom Bayerischen Nationalmuseum erworben werden.

Die Ausstellung über den Mohrenkopfpokal Christoph Jamnitizers steht in einer nun schon deutlich erkennbaren Tradition des Bayerischen Nationalmuseums, eine im Umfang begrenzte sowohl für das Publikum als auch für Kenner leicht aufzunehmende Anzahl von Ausstellungsobjekten – im Fall der Mohrenkopfpokal-Ausstellung waren es 80 Exponate – mit einem gut lesbaren Forschungskatalog zu



Abb.1 Christoph Jamnitzer, Mohrenkopfpokal, Bayerisches Nationalmuseum München (W. Haberland, München)

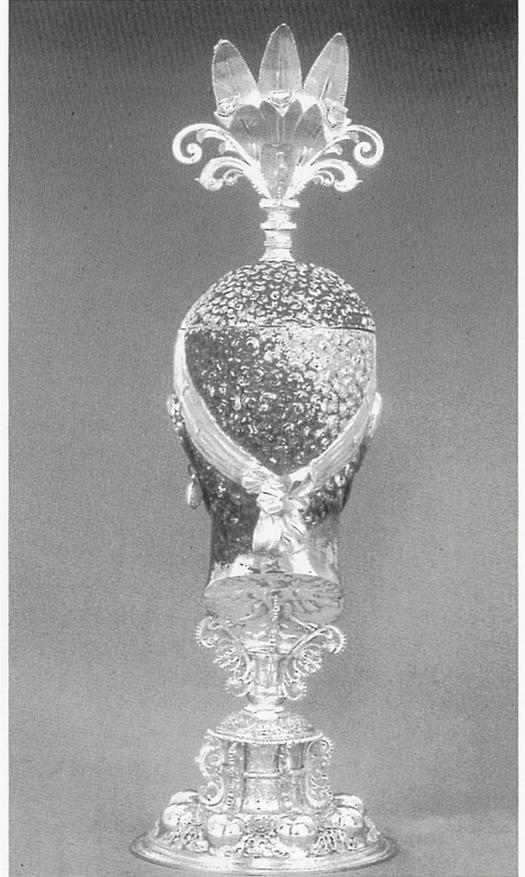


Abb.2 Christoph Jamnitzer, Mohrenkopfpokal, Bayerisches Nationalmuseum München (W. Haberland, München)

begleiten (zuletzt: *Farbige Kostbarkeiten aus Glas*, 1999/2000; vgl. Susanne Netzer in: *Kunstchronik* 53/2001, S. 545-549).

In Ausstellung und Katalog wurden zwei einander ergänzende Themen angesprochen. Im ersten, größeren Teil stand das Werk von Christoph Jamnitzer im Vordergrund, im zweiten Teil die Ikonographie des Mohren in Renaissance und Barock. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildete natürlich der Mohrenkopfpokal, präsentiert in einer Achse mit dem den Besucher empfangenden kupfernen Reichsadler des Nürnberger Rathauses von 1617,

den Jamnitzer zusammen mit Michael Adelhart fertigte, und dem hinter dem Mohrenkopfpokal hängenden Bildnis Jamnitzers von 1597. Beiderseits dieser räumlichen Mittelachse waren die wichtigsten erhaltenen und ausleihbaren Goldschmiedearbeiten Jamnitzers wie um einen Kern aufgestellt. Mit zwei Bukkelpokalen und einem Akeleipokal wurde Jamnitzers Wurzel im Nürnberger Goldschmiedehandwerk deutlich, gleichzeitig aber war an anderen Goldschmiedearbeiten seine sich weit über das Handwerk erhebende virtuose Treiarbeit und seine geniale Befähigung

als Bildhauer sichtbar, der seine kleinplastischen Modelle in Werke der Goldschmiedekunst umzusetzen vermochte. Jamnitzers bildhauerische Begabung ist auf einer nur indirekt erschließbaren, ihn wahrscheinlich nach Italien führenden Wanderschaft gefördert worden. Doch auch wenn ein auf der Rückseite der Zeichnung eines Reichsadlers überlieferter Brief Jamnitzers, wahrscheinlich aus dem Jahr 1609, an den Nürnberger Goldschmied Hans Petzold davon spricht »ich wolte, das ich das prag nie het gesehen.« (Kat.-Nr. 31), so sollte man die Anregungen nicht unterschätzen, die Jamnitzer in Prag, möglicherweise auch schon bei einer früheren Reise, empfangen hat, namentlich in seiner Nähe zu Paulus van Vianen (vor 1559-1606) und Anton Schweinberger (Mitte 16. Jh.-1603).

Neben dem Mohrenkopfpokal gehörten der Schweriner Humpen mit den Hinterglasmalereien von Hans Jakob Sprüngli (er war noch nie ausgeliehen und wird nach der Ausstellung in München restauriert) sowie die Wiener und Dresdner Lavabo-Kannen zu den Höhepunkten der Ausstellung. Schmerzlich vermißt wurden die Elefanten-Fontäne (Kat.-Nr. 9), ebenfalls ursprünglich zu einem Lavabo gehörig, und der gefußte Becher mit mythologischen Darstellungen aus dem Kunstgewerbemuseum in Berlin (Kat.-Nr. 10), deren Nicht-Ausleihe wohl kaum mit konservatorischen Argumenten begründet werden konnte. Ersatzweise konnte der Himmelsglobus mit der Atlasfigur von Christoph Jamnitzer aus dem Rijksmuseum Amsterdam (vgl. Günter Irscher, Christoph Jamnitzer. Neue Zeichnungen und ein Globuspokal, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1989, S. 117-129) ausgeliehen werden, der unmittelbar mit einer in der Ausstellung gezeigten Zeichnung Jamnitzers, dem Entwurf für einen Globuspokal (Kat.-Nr. 30), in Verbindung steht. An den zuvor genannten Lavabogeschirren, von denen einzig das Wiener Lavabo vollständig erhalten ist, wenn-

gleich nur die Kanne nach München ausgeliehen werden konnte, wird deutlich, wie unglücklich der für solche Kunstwerke benutzte Begriff der 'Angewandten Kunst' oder des 'Kunsthandwerks' ist. So stehen die in der Ausstellung gezeigten Lavabos und andere Arbeiten hinsichtlich ihrer Kunstfertigkeit, ihres fürstlichen Auftraggebers – das Wiener Lavabo wurde für Kaiser Rudolf II. gefertigt, das Dresdner von Kurfürst Christian II. in Prag erworben –, ihres unvorstellbar hohen Preises – das Wiener Lavabo für Rudolf II. schlug mit 4024 Reichstalern zu Buche – und ihrer komplexen Ikonographie in keiner Weise der Malerei oder Skulptur nach. Das ausgreifende ikonographische Programm des Wiener Lavabos wurde jüngst vorbildlich in einer groß angelegten Monographie von Günter Irscher analysiert (Günter Irscher, *Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II.*, Wien 1999; vgl. *Kunstchronik* 54/2001, S. 227-229) (Abb. 3 und 4).

Um die Goldschmiedearbeiten Jamnitzers herum wurde exemplarisch die Ikonographie des Mohren in Renaissance und Barock in der Plastik, die Bedeutung von Trinkgefäßen in Form eines Kopfes und das Auftreten von Mohrenköpfen in den Wappen von Nürnberger Patrizierfamilien erläutert. Auch hierfür gelang es herausragende Objekte auszuleihen, beispielsweise die Prunkkanne in Form des hl. Mauritius auf einem Hippokampen aus dem Bremer Besitz der Schwarzen Häupter aus Riga (Kat.-Nr. 71) oder den bronzenen Kopf eines Afrikaners aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Kat.-Nr. 67).

In einem gesonderten Raum zeigte man das graphische Werk Jamnitzers, voran die drei Titelblätter des 1610 erschienenen *Neüw Grotteßken Buch* und ausgewählte Radierungen sowie einzelne Vorzeichnungen zu diesem von überbordender Phantasie gekennzeichneten Vorlagenwerk. Die weiteren ausgestellt-



Abb.3 Christoph Jamnitzer, Kanne des Trionfi-Lavabos, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer (Wien, KHM, Kunstammer)



Abb.4 Christoph Jamnitzer, Detail der Kanne des Trionfi-Lavabos, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer (Irscher 1999, Abb. 28)

ten Zeichnungen verdeutlichten die große Spannweite in Jamniters zeichnerischem Schaffen: von Stammbuchblättern, Entwurfs- und Präsentationszeichnungen bis hin zu Rahmungen und Kartuschen. Da die Blätter selten signiert sind, gibt es im Vergleich zu gesicherten Arbeiten Zweifelsfälle, wie beispielsweise die steife auf Pergament gezeichnete Kartusche (Kat.-Nr. 33), deren Authentizität bereits in der Ausstellung mit einem Fragezeichen versehen wurde. Nicht recht in das zeichnerische Werk Jamniters, jedenfalls nicht in das eigenhändige, passen Entwürfe für einen Leuchter (Kat.-Nr. 26) und eine Kredenzschale (Kat.-Nr. 27), die zwar sein Formenrepertoire aufnehmen, insgesamt aber zu trocken und ungelent für eine eigenständige Handschrift sind.

Bei den Zeichnungen hing das bekannte Porträt Wenzel Jamniters (1507/08-1585), des Großvaters Christophs, von Neufchatel. So wurde am Schluß der Ausstellung auf die Grundlagen der Kunst von Christoph Jamnitzer hingewiesen, aber auch auf die Unterschiede zu seinem Großvater, die deutlich werden, wenn man Wenzels Porträt mit dem am Anfang der Ausstellung gezeigten Porträt Christophs vergleicht. Bei Wenzel wird auf seine Kunst, vertreten durch eine Vase mit Naturabgüssen von Blumen in Silber und die Wachfigur eines Neptuns, aber auch auf seine wissenschaftliche Tätigkeit hingewiesen durch einen Porportionalzirkel und einen Meßstab zur Bestimmung des Gewichts von Metallen in seinen Händen. Im Unterschied dazu zeigt das Porträt von Christoph den Goldschmied mit einem Modellierholz in seiner rechten Hand

und einer roten, von ihm bossierten Wachstatuette eines jugendlichen Bacchus vor ihm, und betont somit seine bildhauerischen Fähigkeiten. In der Ausstellung wurde darauf verzichtet, Werke von Wenzel Jamnitzer zu zeigen. Damit setzte sie sich deutlich von der 1985 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gezeigten Schau über Wenzel Jamnitzer ab (Gerhard Bott, *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, München 1985). War es damals darum gegangen, das Zeitalter von Wenzel Jamnitzer in seiner ganzen Bandbreite zu besichtigen, so würdigte die Ausstellung über seinen Enkel, ausgehend vom Mohrenkopfpokal, den künstlerischen Rang eines bisher nur Fachleuten bekannten Goldschmieds.

Der ansprechend gemachte Katalog mit zwei herausgehobenen Abbildungsblöcken von Detailaufnahmen des Mohrenkopfpokals bietet außer den Katalognummern zu den ausgestellten Werken vier Aufsätze über verschiedene Aspekte des Werkes von Christoph Jamnitzer. Die umfangreichste Abhandlung, von Lorenz Seelig, befaßt sich mit dem Mohrenkopfpokal, seiner Geschichte, seiner Ikonographie und seinem Gebrauchszweck und ordnet ihn in das

Gesamtwerk Jamnitzers ein. Ergänzend dazu berichten die Restauratoren des Bayerischen Nationalmuseums von der Restaurierung des Pokals, der durch das Vergraben am Ende des 2. Weltkrieges starke Oberflächenbeeinträchtigungen erlitt. Neue Forschungsergebnisse zu den Nürnberger Beschauwerken präsentiert Ralf Schürer, der Leiter des Forschungsprojektes zur Nürnberger Goldschmiedekunst am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Schürer gelingt es erstmals, die Nürnberger Beschauzeichen zur Zeit Christoph Jamnitzers zu differenzieren und damit die Werke Jamnitzers genauer und teilweise anders als bisher zu datieren. Der abschließende Aufsatz von Achim Riether beschäftigt sich mit den Zeichnungen Jamnitzers. In einem Anhang zu seinem Aufsatz listet er, nach Sammlung geordnet, die bekannten sicheren Zeichnungen Jamnitzers auf und trennt sie von den zweifelhaften.

Der Katalog, getragen insbesondere von der wissenschaftlichen Leistung Lorenz Seeligs, wird weitere Forschungen anregen und sollte über das Fachpublikum hinaus Resonanz finden.

Rudolf-Alexander Schütte

Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 20. 4. - 14. 7. 2002. *Anschließend: Suermondt-Ludwig-Museum Aachen* 24. 8. - 17. 11. 2002. *Katalog hrsg. von der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Kehrler Verlag Heidelberg* 2002. 299 S., 204 Farb- u. sw Abb.

Wer die Retrospektive des Malers Johann Wilhelm Schirmer in der Karlsruher Kunsthalle besuchte, den traf eine Flut von Landschaftsbildern mit voller Wucht – was zumindest die »Sehsüchtigen« erfreut haben mag. Zum ersten Mal wurden alle Facetten des Schirmerischen Œuvres in einer Ausstellung dargeboten, die mehr als 140 Gemälde, davon rund 60 Ölstudien, etwa 50 Gemälde von Zeitgenossen und fast 100 Aquarelle und Zeich-

nungen umfaßte. Noch nie waren Schirmers nahsichtige Naturstudien, Ideallandschaften, Ansichten des Schweizer Hochgebirges, des lichtdurchfluteten Italien sowie deutsche und südfranzösische Landschaften, See- und Küstenansichten, Wolkenspiele und biblische Szenen an einem Ort zusammengebracht und so dem seit Jahren anwachsenden imaginären Werk-Katalog von Malern des 19. Jh.s hinzugefügt worden.