

tragische Ereignisse, wie er sie in der Passion geschildert hatte. Statt dessen überwiegen die menschlich anrührenden Szenen aus dem häuslichen und familiären Bereich, die für den bürgerlichen Betrachter besonders viele Möglichkeiten der Identifikation boten. Bei aller liebevollen Schilderung alltäglicher und fast genrehafter Einzelheiten verleiht die Bildsprache der Renaissance mit friesartigen Figurenkompositionen, zentralperspektivisch konstruierten Räumen und klassischen Rahmenarchitekturen den Darstellungen einen feierlichen Erzählton, der zur Heroisierung des bürgerlichen Standpunkts beiträgt. Die eleganten lateinischen Distychen des Chelidonium bewegen sich auf der gleichen humanistischen Sprachebene, wie die Bildsprache Dürers: so wenn in den Gedichten Christus als „Phoebus“ und der Himmel als „Olymp“ angesprochen werden.

Zwischen den ältesten und den jüngsten Holzschnitten der „großen Bücher“ liegt ein Zeitraum von 15 Jahren, dem nicht nur in Dürers künstlerischer Entwicklung entscheidende Bedeutung zukommt. Die Entwicklung von der volksprachlichen Urausgabe der „Apokalypse“ bis zum „Marienleben“ zeigt auch das Einmünden von Traditionen der spätmittelalterlichen Laienfrömmigkeit in den Humanismus.

Nicht zuletzt ließ Dürer auch wirtschaftsgeschichtlich mittelalterliche Traditionen hinter sich. Dürers „große Bücher“ waren die ersten Buchproduktionen, die von einem Künstler auf eigenes unternehmerisches Risiko herausgegeben wurden. Der Verlag – um 1500 eine der entwickeltsten arbeitsteiligen Produktionsmethoden – faßt die Arbeit verschiedener spezialisierter Handwerksbetriebe unter einem kapitalistischen Unternehmer zu-

sammen und geht damit über die mittelalterliche Handwerksproduktion hinaus. Der Verleger Dürer hatte nicht nur den Textautor und den Formschneider, sondern auch den Drucker und Buchbinder zu entlohnen und den Vertrieb selbst zu organisieren. Er schützte seine künstlerische Urheberschaft durch sein Monogramm auf jedem Druck. Ein Privileg des Kaisers sollte ihn vor unerlaubten Nachdrucken schützen.

Sowohl im religiösen Gehalt und der Funktion als auch in der künstlerischen Form der Dürerschen Bücher sind so spätmittelalterliche Traditionen im doppelten Sinn des Wortes „aufgehoben“. Im Vorfeld der großen Luther-Ausstellung des kommenden Jahres mögen sie einen Eindruck von der religiösen und künstlerischen Situation am Vorabend der Reformation geben.
Rainer Schoch

Eine silberne Nürnberger Prunkplatte

von 1650

Leihgabe aus Privatbesitz



Die GröÙmut des Scipio, Mittelgruppe der Prunkplatte

Die Nürnberger Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts ist im Germanischen Nationalmuseum nicht mit so zahlreichen repräsen-

tativen Beispielen wie die der Renaissance vertreten. Das 16. Jahrhundert war die Blütezeit dieses angesehenen Gewerkes, das in

dieser Zeit auch den ersten Rang in Deutschland innehatte. Demgegenüber bedeutet das mittlere und spätere 17. Jahrhundert eine Nachblüte; um 1700 haben die Augsburger Meister dann die führende Rolle übernommen.

Wie leistungsfähig um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Nürnberger waren, kann mit großer Deutlichkeit eine 49 x 65 cm große, getriebene silbervergoldete und bisher ganz unbekannt gebliebene Prunkplatte veranschaulichen, die kürzlich als Leihgabe aus Privatbesitz ins Museum gekommen ist.

Fünf eminent plastisch getriebene Szenen werden von einem übergreifenden Ornamentnetz zusammengehalten, dessen Stilstufe ziemlich genau in der Mitte zwischen dem Knorpelstil am Anfang des Jahrhunderts und dem Akanthusbarock der zweiten Jahrhunderthälfte liegt. Die Hauptszene in der Mitte zeigt, sehr bewegt und figurenreich, die „GröÙmut des Scipio“. Darüber steht die Szene „Cimon und Pera“, bekannter als „Caritas Romana“. Auf der rechten Seite wendet sich Joseph empört ab von Potiphars Weib. Die linke Seite zeigt die „Versöhnung von Jacob und Esau“; unten sieht man – motivisch überraschend – den „Ab-



Prunkplatte mit Szenen aus dem Alten Testament, römischer Mythologie und Geschichte, Nürnberg, um 1650

schied des Adonis“, der die wariende Venus zurückläßt. Die Szenen lassen sich allgemein in ihrer Allegorik auf die Themen politischer Versöhnungsgesten festlegen, wie sie bei einigen Vergleichsstücken zu finden sind, die als Gesandten-geschenke an die europäischen Höfe gebracht wurden. So über-sandte z.B. die Königin Christina von Schweden im Jahre 1647 eine Prunkplatte eines Augsburger Goldschmiedes mit „Jacob ver-söhnt sich mit Esau“ an den Zaren Alexej Michailowitsch, die sich heute noch in der Rüst-kammer des Moskauer Kreml befindet.

Auch unsere Platte dürfte ein-stmals zu einem solchen Präsent ge-dient haben, denn neben dem alle-gorischen Inhalt, der freilich noch einer eingehenderen Interpretation im Gesamtzusammenhang bedarf, ist auch der künstlerische Rang der Arbeit außerordentlich.

Wer war wohl der Meister dieses hervorragenden Werkes? Es muß sich um einen Künstler handeln, der weit über das übliche Maß seiner Zeitgenossen hinausragte. Die ein-geschlagenen Goldschmiedemar-ken sind das „N“ für die Nürnberger Stadtbeschau, die Meistermarke dagegen ist leider undeutlich; die Initialen könnten mit „CP“ oder „CR“ aufgelöst werden. Unter den von den Nürnberger Künstlerchro-

nisten Joachim von Sandrart und Johann Gabriel Doppelmayr ge-rühmten Kunsthandwerkern des 17. Jahrhunderts wird allein der Nürnberger Goldschmied Chris-topf Ritter genannt, und zwar mit folgender Begründung: „Christoph Ritter wird zu Nürnberg für einen guten Goldschmied ausgerufen, in der Wahrheit aber ist er ein ausge-machter Bildhauer und aller zuge-hörigen Wissenschaften und Zier-ten preiswürdig erfahren, er hat an-deren Meistern in Nürnberg großen Vorschub und Beihülfe getan. Son-derlich ist von seinen Werken ein großes Lampet (Prunkplatte) be-rühmt, in dessen Mitte die mit ihren Nymphen von der Jagd kommende Göttin Diana in eine zierliche Land-schaft gebildet, vor welche allerlei gefälltes, vierfüßig- und geflügeltes Wildbret gelegt wird, darinnen die nackte Bilder und übrige Stuck nach der Zeichenkunst so perfekt gemacht, daß es für eine sonderbare Rarität gehalten und in Amster-dam um 1200 Gulden geschätzt war“ (Academie von 1675).

Von Ritter war bisher keine Gold-schmiedearbeit nachzuweisen, man wußte nur, daß er zusammen mit Georg Schweigger, der als sein Schüler bezeichnet wird, das Mo-dell und die Arbeiten für den großen Neptunbrunnen gemeinsam ge-schaffen hat, und wir kennen einige

Zeichnungen von ihm (von 1650 in Erlangen, Universitätsbibliothek), die einen mit den Szenen der Prunkplatte sehr verwandten Figu-ren- und Kompositionsstil zeigen. Angesichts der hohen Qualität der Platte wird man mit Christoph Ritter als Meister rechnen müssen, zumal die Meistermarke dem nicht zu wi-dersprechen scheint. Christoph Rit-ter (1610–76), der aus einer Gold-schmiededynastie stammt – so be-rühmt wie die der Krug, Lencker, Jamnitzer und Eisler – ist gewiß eine der interessantesten Nürnber-ger Künstlerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, der auch als Stempelschneider und Verfertiger von getriebenen Porträtmedaillen vom Rat der Stadt Nürnberg sehr geschätzt war.

Klaus Pechstein

Die Ausstellung „Böttgersteinzeug und Meißner Porzellan“ zum 300. Geburtstag des Porzellanerfinders Johann Friedrich Böttger, die im Frühjahr gezeigt wurde, ist in modi-fizierter Form im 1. Obergeschoß des Ostbaues des Germanischen Nationalmuseums erneut wieder zu sehen.

Zur Ausstellung ist ein reich illustrierter Katalog erschienen.