

April 1985 · Nummer 49

Herausgeber: Germanisches Nationalmuseum – Gerhard Bott · Redaktion: Rainer Schoch und Hannelore Deckelnick

WENZEL JAMNITZER

und die Nürnberger
Goldschmiedekunst 1500 – 1700

Zwei Kostbarkeiten
aus dem Grünen Gewölbe

Die Leitung des Grünen Gewölbes in Dresden bewilligte für die Ausstellung „Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700“ zwei Leihgaben, die mit die Glanzpunkte dieser Gesamtschau der Nürnberger Goldschmiedekunst bilden werden: die Schreibzeugkassette von Wenzel Jamnitzer aus dem Jahre 1562 und die sog. Drachekanne seines Enkels Christoph aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Dresdner Kunstkammer wurde von Kurfürst August als erste deutsche Sammlung dieser Art eingerichtet. Offiziell wurde die Schatzkammer der sächsischen Kurfürsten nach ihrer Funktion „die geheime Verwahrung“ benannt. Die Wände dieses tresorartigen Raumes waren von Anfang an grün gestrichen und seit seiner Vollen- dung 1554, nicht ganz zwanzig Jahre später sogar aktenkundig, hatte sich in die Bezeichnung „Grünes Gewölbe“ eingebürgert.

Die wohl reichste Schatzkammer Mitteleuropas verzeichnet einen sehr großen Bestand an Arbeiten deutscher Silberschmiede, so auch von Nürnberger Meistern, insbesondere aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von Wenzel Jamnitzer, dessen Todestag sich dieses Jahr zum vierhundertsten Male jährt, stammt eine Schreibzeugkassette aus dem Jahre 1562, dem Höhepunkt seiner Schaffenszeit. (Abb. 1)

An etruskische Sarkophage erinnernd, dient der gesamte Unterbau in der antiken Einfachheit seiner Architektur als Sockel für die auf einer Erdscholle lagernde, in Silber gegossene Figur der Philosophie. In ihrem lasziv-gespannten Zurücklehnen erinnert sie an die Figur der Tellus auf dem berühmten Salzfaß von Benvenuto Cellini. Die etwas kräftige Gestalt, durch ein Tuch spärlich verhüllt, zeigt noch den Einfluß der Nürnberger Renais-



Abb. 1 Wenzel Jamnitzer, Schreibzeugkassette, 1562, Dresden, Grünes Gewölbe

sanceplastik. Aufgestützt auf ihren rechten Schenkel hält sie eine vergoldete Tafel mit der Inschrift: *Litere rebus memorē caducis/ Suscitāt vitā, monumenta fida/ Artiū condūt revocāt ad auras/ Lapsa sub umbras MDLXII* (Die Wissenschaft weckt erinnernd vergangige Dinge zum Leben, sie errichtet bleibende Denkmale der Künste, sie ruft zurück ins Licht, was ins Dunkle gefallen 1562). Auf der Rückseite findet sich ein „*tabula Pythagoraea*“ überschriebenes Zahlenquadrat mit den vier Grundrechenarten eingraviert.

Der Boden, eine künstliche Gesteinsstufe aus Sand, Kieseln und

Kristallen, auf dem die Allegorie der Philosophie sitzt, verweist auf die damals führende Montanwissenschaft in Sachsen. Diese sog. Handsteine waren beliebte Sammlungsgegenstände in den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern, deren Reiz in ihrem zwitterhaften Wesen lag, sowohl den Anschein eines künstlichen Naturgebildes als auch den eines natürlichen Kunstgebildes erwecken zu können. Neben der Figur der Philosophie steht eine vergoldete Silberbüchse, um sie herum findet man einen winzigen Frosch und einen Käfer, beide wie der Zweig in einer Kristallvase in Silber nach der Natur ge-

gossen. Schon Johann Neudörfer, der früheste Biograph der Nürnberger Künstler, rühmte diese Fähigkeit von Wenzel und seinem Bruder Albrecht. Beide hatten ihm den Abguß einer Schnecke in Silber geschenkt, welche von Blümlein und Kräutlein umgeben war, die „also subtil und dünn sind, dass sie ein Anblasen wehig macht.“

Eine technische Neuheit in der Goldschmiedekunst zeigt sich in dem Triglyphenfries über den Hermen und den auf Samt gelagerten Maureskenfüllungen. Der Fries wurde auf einer eigens von Wenzel erfundenen Preßmaschine hergestellt und in der gewünschten Länge auch an andere Meister verkauft.

Nach Lösen eines Geheimverschlusses läßt sich die Schmalseite zu Füßen der Figur abnehmen. Man gelangt so an die mit Atlas ausgeschlagenen Ebenholz-Schubfächer, deren Seiten mit dünnen vergoldeten, z.T. farbig lackierten Silberplatten beschlagen sind. Sie beherbergen die Schreibutensilien sowie das Tintenfaß und die Streusandbüchse. Dieses „Hauptstück der Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance“ (J. Menzhäuser) wurde 1623 aus dem Nachlaß der Kurfürstin Sophie in die Kunstkammer überführt.

Christoph Jamnitzer schuf die sog. Drachenkane (Abb. 2) zu Beginn des 17. Jahrhunderts, sicher vor seinem berühmten „New Grotesken Buch“, welches 1610 in Nürnberg erschien. Ähnlich dem

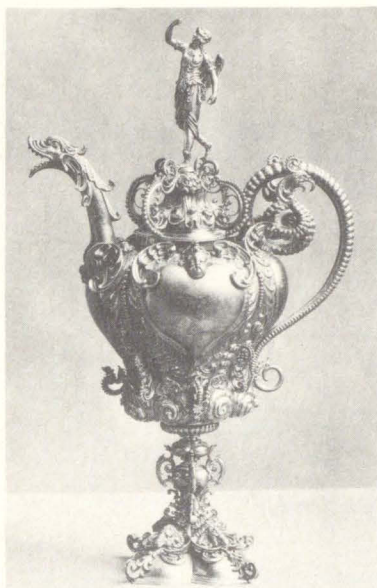


Abb. 2 Christoph Jamnitzer, Drachenkane, Anfang 17. Jahrh., Dresden, Grünes Gewölbe

Wiener Trionfi-Geschirr (Wien, Kunsthistorisches Museum) gehörte ursprünglich ein Becken dazu, das in einem Inventar von 1723 noch erwähnt, aber vermutlich noch im 18. Jahrhundert eingeschmolzen wurde.

Im Vergleich mit der Wiener Kanne wirkt der Zierat krauser, der Umriss dadurch unruhiger, aber nicht so weit aufgelöst. Es fehlt die klare horizontale Schichtung, jedoch zeigt sich auch die Tendenz, die Ernst Kris beim Wiener Geschirr feststellte: „Der Typus von Schüssel und Kanne ist völlig neuartig;

die additive Aneinanderreihung einzelner Zonen und Kompartimente ist ebenso aufgegeben wie jede Rücksicht auf 'Verwendung'; die Kanne läßt sich kaum anfassen und der Deckel kaum öffnen.“

Das Hauptmotiv der Kanne bilden herzförmige Buckel, die die vierpassigen Formen von Fuß, Corpus und Deckel bestimmen. Am Corpus werden sie von fein punzierten Darstellungen der Vier Jahreszeiten ausgefüllt. Dieses ansonsten von den Goldschmieden angewandte Technik, um den Grund aufzuraufen, ergibt in diesem Falle zarteste Bilder. Damit weist sie sich als ein Stück für eine Kunstkammer aus: nur wer das Privileg hat, die Kanne in die Hand zu nehmen, kann sich an ihnen delectieren. Den Ausgießer formt ein weit aufgerissener, zahnbewehrter Drachenkopf mit einem Übergang aus Muschel- und Akanthusformen zum langgezogenen, matt punzierten Hals. Der Deckel mit vier getriebenen, knorpelartigen Löwenmaskarons schließt mit der bekrönenden Figur der Minerva.

Zur Ausstellung (28. Juni bis 15. September 1985) erscheint ein Katalog mit ca. 400 Seiten, einem vollständig illustrierten Katalogteil von 800 Nummern und zahlreichen Essays zur Nürnberger Goldschmiedekunst des 16. und 17. Jahrhunderts.

Martin Angerer

Technologie und Form

Ein Atlas der Profile an historischen Tasteninstrumenten

So wie das Bemühen um authentische Aufführungen älterer Musik längst nicht mehr der verborgene Tummelplatz einiger weniger Puristen ist, so wächst auch der Kreis der Freunde alter Musikinstrumente ständig. Die Spieltechnik solcher Instrumente, deren Klangwelt, aber auch deren Technologie, bilden dabei die Zielpunkte des hauptsächlichsten Interesses. Zahlreich sind inzwischen diejenigen Feierabend-Instrumentenmacher, die verschiedene Instrumenten-Typen nach Bauplänen aus Museen oder Spinette, Cembali, Lauten usw. nach vorgefertigten Bausätzen erstellen. Professionelle Instrumentenmacher überschwemmen den Markt mit Nachbauten nach den Vorbildern aus meist öffentlichen Sammlungen. Diese Art von Beschäftigung mit den alten Instru-

menten hat zusätzliche Impulse auf die Museen bewirkt, und so sind in den letzten Jahren eine Reihe von wissenschaftlichen Katalogen öffentlicher Bestände erstellt worden. Für diese typisch ist das Eingehen auf immer feinere Details, die Untersuchung und Beschreibung der Geschichte der individuellen Instrumente, die teilweise eingreifende Veränderungen erlebt haben, und der Versuch, das soziale Umfeld jedes Typus auszu-leuchten. Von zentralem Interesse ist dabei die Frage nach der Authentizität, nach der Lokalisierung und Datierung. In diesem Zusammenhang verdient ein werkstattspezifisches Merkmal besondere Beachtung: die Profilierung von Kanten und Rändern an älteren Tasteninstrumenten. Sie sind fester, dekorativer Bestandteil von Regalen,

Virginalen, Spinetten, Cembali, Tafelklavieren und Hammerflügeln des 16. bis frühen 19. Jahrhunderts, wobei der Formenreichtum bei Instrumenten italienischer Provenienz besonders auffällig ist.

Die Eisen zur Herstellung solcher Profilierungen mit Hilfe von Profilhobeln, Ziehstöcken oder Schabern sind in Handarbeit durch die örtlichen Werkzeugmacher oder vielleicht sogar in der eigenen Werkstatt entsprechend geschliffen worden. Durch deren Einzelanfertigung ergibt sich zwangsläufig eine von Werkzeug zu Werkzeug variierende Form, so daß eine bestimmte Instrumentenmacherwerkstatt über einen Satz nur einmal und nur hier vorhandener Profilwerkzeuge verfügte, der eine Duplizität an anderer Stelle ausschließt. Die mit diesen Werkzeugen gearbeitete