

Zeichenkunst des Barock

Deutsche Handzeichnungen des siebzehnten Jahrhunderts in der graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums

Mit Recht hat die Handzeichnung der Barockzeit, besonders in den Jahren nach dem Weltkrieg, bei Forschern und Sammlern in lebhaft steigendem Maße Anteilnahme, höhere Bewertung und Studium gefunden. Sie hängt gewöhnlich aufs engste mit der zeitgenössischen Malerei zusammen, ja sie schafft dieser erst die notwendigen künstlerischen Voraussetzungen. Bereitet sie doch die ins Große gehende Aufteilung der Bildfläche, die zügige Rhythmik, mit der die Gestalten bewegt sind, die breiten malerischen Gegensätze von Hell und Dunkel, wie der Barock sie liebte, von Anfang an entschlossen vor. Jede bewegte Linie, jedes aufflammende Licht, jeder flutende Schatten des Zeichenstiftes, der Feder und des andeutenden Pinsels ist bereits von demselben unmittelbar ausströmenden Empfinden und von derselben kühnen künstlerischen Absicht gelenkt, wie sie dann die malerischen Mittel des ausführenden Farben-Pinsels bestimmen. Hier wie dort der gleiche große Wurf, hier wie dort dieselbe nachdrückliche Bewegung und Gebärde der häufig wie auf einer Bühne geschauten Gestalten, hier wie dort die Freude an symphonisch aufgebauten, möglichst starken, für unsere Gefühlswelt zuweilen auch theatralisch gesteigerten Wirkungen. Ja, da die von den Malern des deutschen Barock verfolgten künstlerischen Ziele in den zeichnerischen Studien und Entwürfen nicht selten deutlicher, systematischer erkennbar werden, schon weil hier die Ausdrucksmittel einfachere sind, darf man wohl sagen, daß das Studium der barocken Handzeichnung das volle Verständnis der barocken Malerei wesentlich erleichtert.

Unser graphisches Kabinett ist zwar nicht gerade reich an barocken Blättern, allein es sind sehr charakteristische und einige auch recht schöne darunter. Wir greifen ein paar kennenswerte Beispiele heraus.

Der Anfang sei gemacht mit einer Zeichnung, die wohl zu den wertvollsten gehört, die der deutsche Barock überhaupt hervorgebracht hat. Sie stellt die Anbetung des Christuskindees durch die Hirten dar und rührt von Hans Rottenhammer (1564–1625) her (Abb. 1). Weiteren Kreifen bekannt wurde sie durch eine vom Städelschen Institut 1924 veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz in Frankfurt am Main¹). Im Jahre 1931 ging sie in den Besitz unseres Museums über. Rottenhammer hielt sich zehn Jahre in Venedig, wohin er 1596 kam, auf. Zu jener Zeit war Tintoretto noch tätig. Unverkennbar ist neben Tizian und Veronese gerade Tintoretto von großem Einfluß auf die Kunst Rottenhammers gewesen. Das lehrt auch unsere Zeichnung. Die Maßverhältnisse der schlanken hohen Gestalten, die Anordnung der Szene, die in Aussicht gegeben ist und mit



Abb. 1. Hans Rottenhammer, Anbetung des Christuskindeß durch die Hirten. Getuschte Federzeichnung Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

der Nebeneinanderstellung von geschlossen gruppierten Figuren und leergelassenen Räumen und Bodenflächen ihre besondere Wirkung erzielt, endlich die dicht an den vorderen Rand der Bildfläche gehobenen, schräg gerichteten Nebengestalten: alles das hat unser Künstler dem Tintoretto abgesehen. Auch der Umstand, daß die herzuftrebenden Hirten sich eilig nach der Mitte der Darstellung wenden und so das Geschehen ein lebhaftes wird, erinnert an die künstlerische Sprache Tintorettos, der als ein Feuergeist und als Mensch des Barock seinen Werken, wenn sie Ereignisse vergegenwärtigten, eine machtvolle Bewegtheit mitzuteilen liebte. Da nun unser Blatt formal ganz im Zeichen Tintorettos steht, darf man wohl annehmen, daß es in den venezianischen Jahren Rottenhammers, also zwischen 1596 und 1606, von ihm geschaffen wurde. Rottenhammers eigenes Temperament ist, wie namentlich seine Gemälde beweisen, wesentlich gehaltener als das seines venezianischen Vorbildes. Es kommt aber auch hier, wo er so stark mit entlehnten Kunstmitteln wirtschaftet, sein persönliches Wesen zum Vorschein: die Dramatik Tintorettos ist im Grunde nicht seine Sache, und wenn er auch deren Gebärden teilweise sich aneignet, so verkehrt sie sich bei ihm unversehens in eine liebliche Lyrik, die von musikalischem Wohlklang erfüllt ist. Damit völlig im Einklang steht das milde, weiche Licht, das fast schmeichlerisch die Gestalten umfließt und den ganzen Raum mit gleichmäßig sanftem Schimmer durchflutet. Dieses Licht wirkt wie eine Segnung durch den Himmel selbst, aus dem es zwischen freudigen Engelkindern herabströmt. Und es läßt in seiner schönen, beglückenden Heiterkeit die ruhig-frohe Künstlerseele ahnen, die Rottenhammers fein geartete Natur bestimmt haben muß.

Ein zweites rottenhammerisches Blatt unserer graphischen Sammlung ist der Entwurf zu einem Bilde mit der Schilderung der Entdeckung der Schande der Kallisto durch Diana (Abb. 2). Die dicht nebeneinander geordneten Gestalten, von denen eine jeweils in den Bereich der anderen übergreift, bilden ein schräg nach links gestelltes Oval, das nur zur Rechten der Göttin sich öffnet, sonst aber fest geschlossen erscheint. Die rhythmisch wohl ausgeglichene Einheit der Figurengemeinschaft wird aber dadurch für das Auge des Betrachters unterbrochen, daß die beiden Hauptgestalten in gegensätzlicher Richtung auseinanderstreben. Dieser sinnfällige Gegensatz inmitten eines großen ununterbrochenen Flusses der Lagerung und Bewegung der übrigen Frauen drückt den unüberbrückbaren Zwiespalt in dem innerlich bisher unlöslich verbundenen Kreise der Diana und ihrer Nymphen auf eine leicht verständliche und dabei geistreiche Weise aus. Der Göttin, die kein Kennzeichen ihrer Würde ausweist, sind zwei Jagdhunde beigeßelt, die das dramatische Geschehnis neugierig beäugen. Zwei Hunde kehren auch wieder auf dem Diana-Götterbild im Hintergrund, das sich dort mit einer gewissen Feierlichkeit und Strenge erhebt als Sinnbild gerechter Gottheit. Es ist mit bläulicher Tusche gezeichnet und getönt, wie auch das Tor nebenan und die gesamte mit zarten Linien vergegenwärtigte parkähnliche Landschaft, und erscheint, von Licht umspielt, in eine höhere Sphäre entrückt, während die zehn Frauenfiguren und der Baum links vorn mit dunkelgrauer Tusche gezeichnet und mit dem braunen Ton des Bister kräftig angelegt sind und atmende Natur uns nahebringen sollen. Rottenhammer weiß mit diesen wenigen Mitteln eine farbige Wirkung zu erzielen, die die farbige Gesamthaltung des beabsichtigten Gemäldes vorahnen läßt. Manche Bestandteile der Zeichnung, wie z. B. die Rückenfigur links vorn, können ihre geistige Herkunft aus der gleichzeitigen italienischen Malerei so wenig verleugnen wie die klangvolle, zügige Führung der Hauptlinien im Bildganzen²⁾, allein eine gewisse zierliche Anmut und die arkadische Stimmung verleihen dem Blatte den persönlichen Einschlag, der uns den Eklektiker Rottenhammer doch immer wieder anziehend macht.

Rottenhammer war eine Weile gleichzeitig mit Adam Elsheimer (1578–1610) in Venedig, wo dieser 1598 eintraf. Beide Künstler müssen sich innerlich nahe gekommen sein. Und Elsheimers frühe Bildchen, die mythologische und biblische Stoffe behandeln, haben manche aus Rottenhammers Malkunst übernommene Eigenschaften; allein er ist von Natur aus eigentlich die weit stärkere Persönlichkeit. Sie scheint bald schon in Rom, wo er seit 1600



Abb. 2. Hans Rottenhammer, Diana und Kallisto. Farbig angelegte Federzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

weilte, zum Durchbruch gekommen zu sein. Er findet in der Umgebung der Ewigen Stadt die großen einfachen Landschaftsformen, die er nun in seinen Bildern so gern verwendet, er sieht die Reste großartiger antiker Bauten und Werke italienischer Hochrenaissance, und er schließt Freundschaft mit dem jungen Rubens, der zwischen 1601 und 1608 mehrmals sich in Rom aufhielt und dessen hochbedeutender Künstlergeist, immer freier sich entwickelnd, gewiß in hohem Grade anregend auf Elsheimer einwirken konnte.

Merkwürdig ist es nun, daß das, was in Elsheimers Schaffen zum Bedeutenden und zu einer frisch-großzügigen Auffassung kraftvoll und kühn hinstrebte, mehr in seinen besten späteren Zeichnungen als in seinen Gemälden Niederschlag fand. Das kleine Format seiner



Abb. 3. Adam Elsheimer
Kreuztragung. Rohrfederzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum *H2.4037⁴
Kuppl 566*

Bilder gab ja auch viel eher Anlaß zu einer miniaturhaften Durchbildung als zu einer großzügigen Behandlung. Daß sie aus einer nichts weniger als kleinlichen Kunst- und Naturvorstellung hervorgegangen ist, wurde schon immer beobachtet und anerkannt. Weiß er doch auch auf sehr begrenzter Fläche weite Landschaftsgebiete wiederzugeben, einen ganzen Hochwald mit mächtigen alten Bäumen oder eine beträchtliche Schar von Menschen unterzubringen und in kleinem Bezirk einen Kosmos auszubreiten. Allein seine mit Feder, Rohrfeder und Pinsel hingeworfenen Zeichnungen aus den Jahren der Reife bringen uns noch unmittelbarer in Beziehung zu seinem Genius und offenbaren erst ganz, wie groß und zukunftsträchtig sein künstlerischer Wille und seine zeichnerische Sprache zu sein vermochten. Unsere graphische Sammlung besitzt sechs charakteristische Blätter von der Hand unseres Künstlers. Vier davon sind kleinen Formates (wir bilden sie in Originalgröße ab). Sie zeigen eine Kreuztragung, einen Christus in der Raft (oder einen sitzenden Mann), eine Gruppe von Personen in einem Raum mit einem hohen Bogenfenster und ein gehendes unbekleidetes Weib mit einem Gefährten oder einer Gefährtin (Abb. 3–6). Daß sie wirklich von Elsheimer herrühren, beweist für den ersten Blick schon ihre breite und malerische Behandlung. Es lassen sich aber auch Analogien zu ihnen und zwar in dem sogenannten Frankfurter Skizzenbuch, einem von Heinrich Weizsäcker (Frankfurt, 1923) in guten Wiedergaben



Abb. 4. Adam Elsheimer
Christus in der Raft. Rohrfederzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum *H2.4037²
Kuppl 566*



Abb. 5. Adam Elsheimer *HZ. 40373*
 Menschengruppe in einem Raum mit Bogenfenster. Tuschzeichnung
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum *Kunzpl 566*

herausgebrachten Sammelband, der in der überwiegenden Zahl Elsheimersche Zeichnungen enthielt, ausfindig machen. Die Kreuztragung hat eine überzeugende Ähnlichkeit mit den Entwürfen zum gleichen Thema, die bei Weizsäcker unter Nr. 29 und 30 abgebildet sind. Die um den Rock Christi wülfelnden Kriegsknechte, Weizsäcker Nr. 33, gehören in die gleiche Gruppe. Es hat den Anschein, daß Elsheimer eine Passion Christi plante und alle die oben erwähnten Skizzen Vorarbeiten dazu waren. Das unbedeckte schreitende Weib hat seine Schwestern in der weiblichen Gestalt des gehenden Paares Weizsäcker Nr. 37 und in den nackten Frauen auf dem Skizzenblatt W. 75. Das Blättchen mit den vor einem Bogenfenster sitzenden Menschen erinnert im zeichnerischen Ausdruck und der Andeutung des Raumes an die heilige Familie im Haufe W. 41 und auch an die kleinen Entwürfe W. 44-47, in denen Elsheimer schildert, wie Jupiter und Merkur von Philemon und Baucis bewirtet werden. — Die geringe Flächenausdehnung, die Elsheimer für die in unseren Besitz gelangten und die verwandten Skizzen wählte, veranlaßte ihn nun nicht zu einer eingehenden, zierlich ausbildenden Behandlung. Stets geht er getadewegs auf die Gesamterscheinung der



Abb. 6. Adam Elsheimer
 Zwei gehende Gestalten *HZ. 40371*
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum *Kunzpl 566*

Gestalten los, packt ihre Bewegung im Großen und behandelt sie, wenn sie Gruppen bilden, als malerisch gefundene Masse. Er läßt bei der Kreuztragung und dem Paar ein Streifenlicht Hell und Dunkel deutlich scheiden, kennt aber sehr wohl auch das Halbdunkel und läßt große Flächen und Formen, ja auch ganze Gestalten in dasselbe untertauchen. Den Christus in der Raft hüllt er fast ganz in Schatten; nur die rechte Schulter erhält ein Streifenlicht. Bei der Skizze mit den Personen am Fenster geht er noch weiter, denn er begnügt sich



Abb. 7. Adam Elsheimer, Bauernfrau. Getuschte Federzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

HZ. 3886
Kupf. 566

damit, diese mit ein paar dunklen Flecken anzudeuten. So treffen wir auf unseren kleinen Blättern überall auf die souveräne und durchaus malerische Führung der Zeichenfeder, die in entschlossener Zusammenfassung jeweils den Gesamteindruck gibt, und die für die Zeichnungen aus Elsheimers reifer Zeit typisch ist. Bei der Darstellung der Kreuztragung wiederholt er den Mann, der das Kreuz Christi an einem Stricke vorwärts zieht, noch einmal deutlicher unmittelbar daneben, aber es kommt ihm bezeichnender Weise nicht in den Sinn, diese Gestalt nun mehr im Einzelnen durchzubilden. So überzeugt uns auch eine solche Korrektur davon, daß ihm die Schau auf das große Ganze selbstverständlich und vor allem anderen wichtig war. Und diese unscheinbaren, mit der Feder flüchtig behandelten Blättchen, die erste Einfälle rasch festhalten, erscheinen, namentlich bei näherer Betrachtung, als Schöpfungen, die nur aus der Werkstatt eines wahrhaft bedeutenden Künstlers stammen können. — Eine mit silbergrauen Tuschtönen leicht angelegte Federskizze mit einer Bauernfrau im Strohhut unter einem Baum bei einem Kornfeld zeigt Elsheimer von einer anderen Seite (Abb. 7). Auf jenen Blättchen folgte er seiner Einbildungskraft, hier überläßt er sich dem Natur-



Abb. 8. Adam Elsheimer, Beladung eines Maulfels. Pinselfzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

studium. Er gibt sich mit Freude an die Landschaft hin und vermag mit wenigen feinen Strichen und Pinselzügen das flirrende Licht der Sonne über dem Kornfeld und über der mit kleinen Bauernhäufeln und mit Gebüsch und Bäumen bestandenen Ferne nachzuschildern. – Gleichfalls durchaus an das Leben, wie es der Tag bringt, hält er sich mit der großartigen Skizze, welche die Beladung eines Maulesels darstellt und einen Eindruck aus dem römischen Volksleben, wie er ihn etwa in der Nähe einer Mühle oder am Tiberufer haben konnte, mit freien Pinselzügen festhält (Abb. 8). Das Blatt atmet vollstes Leben, namentlich in der Gruppe der den Sack mit Anstrengung schleppenden Männer. Und die Umrissführung, besonders bei der groß aufgefakten Erscheinung der sich mild zu ihrem Knaben wendenden Frau, und die Wiedergabe des südlichen Lichtes beweisen die frisch und keck zupackende Hand eines Malers, der es versteht, auch aus einem einfachen und schnell vorübergleitenden Geschehen das Wesentliche herauszuholen. Wenn wir uns nach ähnlich skizzierten Arbeiten im zeichnerischen Werk Elsheimers umsehen, so begegnen wir solchen in den zügigen Blättern mit einem jugendlichen Mann in ganzer Figur, der vielleicht Johannes Evangelista vorstellen soll (W. 82), und mit den beiden Aposteln im Gespräch (W. 83). Besonders die Art, wie der Kopf des einen Sackträgers und das Haupt des Johannes mit kühnen Pinselstrichen gleichsam zugehauen und wie bei beiden die Schatten in den Augenhöhlen angegeben werden, lassen auf den gleichen Urheber schließen³⁾.

Vielleicht haben gerade solche prachtvollen späteren Zeichnungen Elsheimers, die allerdings wohl nur Freunden und Berufsgenossen, wie z. B. seinem Auftraggeber und Gönner Goudt vor Augen kamen, mit dazu beigetragen, sein Ansehen und seinen Ruhm schon bei seinen Lebzeiten zu begründen. Der Kunstschriftsteller Baldinucci sagt von ihm: „Mori povero di ricchezza, ma ricco di nome e di fama“. Unter den Deutschen war es Joachim von Sandrart (1606–1688), der den Ruhm Elsheimers in seiner „Teutschen Akademie“, Nürnberg 1675–1679, verkündete.

Von den Zeichnungen Sandrarts, die unser Kabinett besitzt, möchten wir kurz auf die vier mit Rötel gezeichneten Blätter eingehen, die mythologische Stoffe aus der Antike behandeln und die Winde (Abb. 9), die Bestrafung Amors, die Vernichtung der Niobiden und das frohe Spiel von Meerweibern, Amoretten, einem Jüngling und Delphinen im südländischen Meere schildern. Sie sind wohl Vorlagen für die Stiche der „Iconologia Deorum“, die C. Arnold in deutscher Sprache, Nürnberg 1680, herausgab, und müssen, wie die elf im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten, ebenfalls hierher gehörigen Rötelzeichnungen (Bock, Katalog Nr. 4035–4045), der späteren Lebenszeit Sandrarts zugewiesen werden, denn allzulang vor dem Erscheinen jenes Werkes wird er sie kaum angefertigt haben. Technisch und geistig können sie sich mit zeichnerischen Arbeiten von Elsheimer nicht messen, zeugen aber von regem Erfindungsvermögen und malerischer Auffassung. Auch weht ein echt barockes Temperament und der Atem der Natur durch sie hin. Die Windgötter und die Meerweiber und Delphine sind Naturgeschöpfe ursprünglicher, nicht akademischer Art, bei der Bestrafung Amors durch die Frauen geht es recht lebhaft her und die Vernichtung der Niobiden erfolgt mit zorniger Gewalt. Jedenfalls sind die wirklich empfundenen und auch gut komponierten Zeichnungen besser als manches trocken geratene Gemälde Sandrarts.

Die Tochter und Schülerin des Jakob von Sandrart, des Leiters der Nürnberger Kunstakademie, Susanna Maria von Sandrart (1658–1716), hatte eine gewisse Anlage zum Zeichnen vom Vater geerbt. Auch ist sie die Verfertigerin zahlreicher Kupferstiche für den Verlag ihres Vaters, der selbst Stecher war. Ihr zweiter Mann, der Nürnberger Buchdrucker und Verleger Wolfgang Moritz Endter, bewahrte viele ihrer Zeichnungen und Stiche in einem



Abb. 9. Joachim von Sandrart, Die vier Winde. Rötelseichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

in rotes Leder gebundenen, mit schöner Goldpreßung gefchmückten Foliobande auf, den fie, nach eigenhändigem Eintrag, felbst zufammengestellt hatte und den er der Stadtbibliothek zu Nürnberg ſchenkte⁴). Die darin enthaltenen Zeichnungen nun geben keine recht günstige Vorſtellung vom Talente ihrer fleißigen Urheberin, und es ſind recht viele Kopien nach deutſchen und ausländiſchen Vorbildern darunter. Man erfährt daraus weit weniger von eigenen künſtleriſchen Ideen der Zeichnerin als von dem, was damals in der Kunſt als muſtergültig und nachahmenswert galt. Kinderſtudien in Röteln wechſeln mit Madonnen, mit Allegorien, mit Hiſtorien, mit Tieren, mit antiken Köpfen nach Plaſtiken, mit Landſchaften, mit Akt-Darſtellungen und ſo fort, die mit Feder und Tuſche, mit Kreide oder Röteln gezeichnet ſind. Eine gewiſſe kalligraphiſche

Manier, die sich schulmäßig-akademisch ausnimmt, bestimmt die Linienführung häufig. Eine sorgfame Federzeichnung, die Luna und Endymion darstellt und wohl auch nach einem Vorbild gearbeitet ist, hat sie ihrem ersten Manne, dem Maler J. B. Auer, zum Namenstag am 24. Juni 1683 gewidmet. Zwei mit Kreide auf blaues Papier liebevoll gezeichnete Kinderbildnisse geben Johann Friedrich und Georg Christoph Auer, anscheinend Kinder ihrer ersten Ehe, die früh starben, auf dem Totenbett wieder. Zwei große Federzeichnungen mit Abraham und den Engeln und dem Begräbnis Christi beschließen den Sammelband. Sie sind von ihr 1713 „bey schon abnehmenden Gesicht“ mit bemerkenswertem technischen Geschick angefertigt und ahmen das Lineament des Kupferstiches nach.



Abb. 10. Sufanna Maria von Sandtatt, Mädchen entzündet eine Kerze. Federzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Besser als eigentlich alle in dem Sammelband enthaltenen Zeichnungen ist die mit der Feder kräftig und unbefangen hingesezte Studie nach einem Mädchen, das an einer Öllampe eine im Leuchter steckende Kerze anzündet (Abb. 10). Man erkennt, wie segensvoll hier die Begegnung [der so häufig nur nach Vorlagen arbeitenden Zeichnerin mit der Natur war, und man merkt dem Blatte noch] an, wie gern die zeichnende Hand nachschrieb, was ein günstiger Lebensaugenblick ihr zur Aufgabe machte. Die plastische Form des Kopfes und der auf dem Tisch liegenden rechten Hand erscheinen wirksam im Lichte der Lampe, und der Bildauschnitt, der das Mädchen von der Brust an sichtbar werden läßt und die Ausdehnung der Bildfläche in die Breite betont, geben der Zeichnung besonderen Reiz. Etwaige niederländische Anregung ist hier ganz aufgegangen in persönlicher Scheweise. Wie gern der Barock sich gelegentlich der Spiegelung des realen Lebens zuwandte, bekundet auch die Gruppe dreier fahrender Musikanten und eines Äffchens, die der Hesse Matthäus Gundelach (um 1566–1653) mit Feder und Tusch einem Skizzenblatt



Abb. 11. Matthäus Gundelach, Fahrende Musikanten. Getuschte Federzeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

überlieferte (Abb. 11). Links unten steht das Monogramm des Künstlers MG und die Jahreszahl 1624. Die Zeichnung ist in die Augsburger Zeit Gundelachs zu setzen: er kam 1615 nach der Lechstadt, wo er u. a. für das Rathaus arbeitete und wo er auch starb. Vor seinen Augsburger Jahren war er seit 1609, als Nachfolger von Joseph Heinz, in Prag Kammermaler Kaiser Rudolfs II. gewesen. Unser von Laune und Rhythmus belebtes Blatt klingt in der Gestalt der Lautenistin und in dem singenden Mann, der sich nach ihrer und des Klarinettenspielers Weise in den Hüften wiegt, nur so von Musik. Und das Abenteuerliche in den Erscheinungen dieser in manchen Fähnrißnen ihres Wanderdaseins gehärteten Menschen wird drastisch deutlich. Waren sie doch auch Kinder einer Zeit, während der der große, der dreißigjährige Krieg durch Deutschland raste . . .

Es ist noch nicht lange her, daß Gundelach einer unverdienten Vergessenheit enttiffen und zu neuer Anerkennung gebracht wurde. Die gleiche Ehrenrettung verdient in gewiffem Grade Bartholomäus Wittig (1610 – 1684), ein Schlefier, der fich als Maler in Nürnberg niederließ und fich durch Blumenbilder und Nachftücke einen Namen machte. Er ist der Schöpfer des hübschen, heute im Germanifchen Museum aufbewahrten Bildchens, das den weinspendenden hölzernen Löwen verewigt, den man 1649 im Nürnberger Rathaus gelegentlich der den Dreißigjährigen Krieg endlich liquidierenden Friedensverhandlungen aufstellte. Im gleichen Jahre hat J. W. Stoer das Gemälde gestochen. Kennenswert aber ist vor allem das reizvolle Stück der Wiener Galerie, das ein Gastmahl bei warmgoldener Kerzenbeleuchtung in einem mit Tapeten gefhmückten Saale con amore verherlicht und 1640 gemalt wurde. In unferer graphifchen Sammlung vertritt den Künstler eine mit farbiger Kreide angelegte Kohlezeichnung, einen drallen Putto zeigend, der von einem roten Mäntelchen umweht ist, in beiden Händen eine Schüffel mit Früchten hält und überbringt und als Reiter auf den Schultern eines Gefährten figt, der mit ihm stürmisch vorwärts eilt (Abb. 12). Es gehört dieses heitere Huldigungsidyll in die stattliche Reihe jener oft für Stammbücher gezeichneten Widmungsblätter, wie sie namentlich in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert von Künstlern gern erwartet und gespendet wurden. Und es trägt unten in vier Zeilen mit Tinte von der Hand seines Gebers die Worte: „Seinem



Abb. 12. Bartholomäus Wittig
Zwei Putten. Farbige Kreide
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 13. Johann Franz Ermels, Bachlandschaft. Kreidezeichnung
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Großgünstigen Maeceno dem hochedlen Herren Bartholomäus Viatis zur dienstpflchtigsten Ver-Ehrung in Sein Stam-Buch. In Nürenberg d : 18. Jul : 1658. Bartholomäus Wittig Kunst Mahler". Angemerkt sei, daß der hier genannte Viatis nicht jener berühmte Venezianer Bartholomäus Viatis ist, der einer der reichsten Handelsherrn in Nürnberg wurde, sich hier 1578 – 1596 ein gewaltiges Wohn- und Handelshaus an der Pegnitz errichtete (heute Königstraße Nr. 2) und Martin Peller, den Erbauer des herrlichen, palastähnlichen Wohnhauses am Egidienberg, zum Schwiegersohn hatte. Denn jener ältere Viatis ist bereits 1624 gestorben, unser Blatt erst 1658 datiert.

Endlich weisen wir noch durch die Abbildung einer mit Kreide gezeichneten, gleichfalls mit einer Widmung versehenen Landschaft auf den Maler Johann Franz Ermels (1667 – 1697[?]) hin, der nach J. S. Doppelmayr's „Historischen Nachrichten von Nürnberger Mathematicis und Künstlern“, Nürnberg 1730, im Jahre 1660 nach Nürnberg kam.

Er war zunächst Maler von mythologischen, religiösen und geschichtlichen Geschehnissen, Maler von „Historien“, wie man früher sagte, ging aber dann zur Landschaftsmalerei über. Daß er auch imstande war, ein größeres Altarbild zu malen, geht aus der Auferstehung Christi hervor, die er für den Altar der Familie Muffel in St. Sebald zu Nürnberg 1663 schuf. Von dem, was er als Zeichner der Landschaft leistete, geben drei Blätter unseres Museums einen klaren Begriff. Es sind eine römische Ruinenlandschaft mit einem Monument links vorn und besonnten Palasttrümmern im Hintergrund, mit Kreide gezeichnet und leicht ausgetuscht, ein Blättchen, das an Arbeiten des Architekturmalers Oswald Harms erinnert, der einige Jahre in Nürnberg weilte, weiter ein felsiges, winddurchwehtes Flußtal mit drei Laubbäumen und einer Schloßruine am linken Ufer, eine flott getuschte Federzeichnung vom Jahre 1680, und die hier gezeigte Bachlandschaft (Abb. 13). Die letztere,

welche auch wieder eine Ruine auf einer Anhöhe und dazu in der Ferne eine schmale Brücke enthält, wird durch das dünne Geäst von Büschen und schwanken Bäumen, die sich dunkel gegen Hänge und den Himmel absetzen, besonders anmutig und reizvoll. Und der malefische, die Gegenfätze hervorkehrende Geist des Barock zeigt sich darin, daß die Bachniederung und der Abhang der Schloßhöhe durch silbergraue Wischtöne in Schatten gelegt sind, während die bergige Ferne, die über die Brücke herüberleuchtet, einem hellen, verklärenden Lichte überlassen ist. Ein feines, an den Holländern⁵⁾ geschultes Sich-Einleben des Künstlers auch in eine Landschaft bescheidenen Charakters lockt zu eingehender Betrachtung dieser bereicherten Naturstudie. Sie trägt, mit Rotstift vom Zeichner geschrieben, am oberen Rande die Widmung: „Zum guten Andenken machte dass In Nueremberg Joan Ermels 1669 1. May“⁶⁾. Ermels war zweifellos nur eines der kleineren Talente, aber er kann als Landschaftszeichner selbst neben guten Holländern in Ehren bestehen und darf in der Nachbarschaft anderer deutscher Landschaftler des Barock wie Elsheimer, Johann König, Jonas Umbach und Joachim Franz Beich auch seinen Platz im Gedächtnis der Nachfahren beanspruchen.

Anmerkungen

- ¹⁾ Die von dem genannten Museum im gleichen Jahre herausgebrachte Veröffentlichung über diese Ausstellung und Michall-Viebrooks Buch über Deutsche Barockzeichnungen, München 1925, bilden das Blatt bereits ab, wir möchten aber unsere Leser noch einmal besonders darauf hinweisen. — Zu Rottenhammer vgl. namentlich R. A. Peltzer, Hans Rottenhammer, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Wien, 1916, Bd. XXXIII, Heft 5.
- ²⁾ Die körperliche Stellung der Kallisto findet sich ähnlich auf dem Bilde Tizians in Wien, das im übrigen aber eine durchaus andere Anordnung der Figuren aufweist.
- ³⁾ Zur Zeichenkunst Elsheimers und ihrer Entwicklung vergleiche Weizsäcker in seiner Einleitung zur Ausgabe des Frankfurter Skizzenbuches und W. Droft, Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933, S. 119 ff.
- ⁴⁾ Endter hat auf derselben Seite, auf der Susanna Maria von Sandrart ihren handschriftlichen Eintrag machte, ebenfalls handschriftlich, vermerkt, daß er „zum immerwährenden Gedächtnuß“ seiner Frau den Band an die Stadtbibliothek gebe.
- ⁵⁾ Ermels hat, ehe er nach Nürnberg kam, die holländische Kunst an Ort und Stelle studiert. In Holland war es auch, wo er sich der Landschaftsmalerei zuwendete.
- ⁶⁾ Kurz erwähnt sei aus dem Besitz unseres Museums noch die hübsche Rötzelzeichnung von Ermels, die einen lagernden Hirten und eine rastende Hirtin, welche ein Lamm liebkost, auf Pergament darstellt und laut einer Bleistiftnotiz auf der Rückseite vom Künstler dem Tiermaler Johann Heinrich Roos gewidmet wurde.