

CASPAR LEHMANN: EIN BEITRAG ZUR  
FRÜHGESCHICHTE DES DEUTSCHEN GLASSCHNITTES

*Erich Meyer-Heisig*

Bei den Vorarbeiten zur Geschichte des Nürnberger Glasschnittes stellte sich immer wieder die Frage, auf welchem Fundament der Gründer der Nürnberger Schule, Georg Schwanhardt, aufbaue, welche technischen Fertigkeiten und künstlerischen Anregungen er von seiner Prager Lehrzeit mitgebracht habe. Daß Schwanhardt dort ausgebildet wurde, und zwar bei Caspar Lehmann, einem Mitglied der rudolfinischen Hofwerkstatt, der die Kunst des Glasschneidens wieder von neuem erfunden habe, das wissen wir von Sandrart aus seiner Teutschen Akademie. Wir kennen das Jahr 1588<sup>1</sup> für Lehmanns Übertritt in die Prager Werkstatt und 1618 als Beginn der Lehrzeit Schwanhardts. Die neuere Glasforschung hat Sandrart angekreidet, daß von einer wirklichen Erfindung nicht die Rede sein könne, weil bereits die Spätantike und noch die hochmittelalterliche Fatimidenkunst diese Technik kannten. Das ist müßig, da Sandrart ausdrücklich schreibt, Lehmann habe die Kunst *wieder von neuem* erfunden. Warum er diese sachlich zutreffende Formulierung gewählt hat, bleibt ungewiß. — Die zweite, in unserer Zeit immer wieder der Kritik unterzogene Stelle Sandrarts (in der Vita Gg. Schwanhardts) von den entscheidenden technischen Verbesserungen des Schneidverfahrens<sup>2</sup> läßt eine zutreffende Ausdeutung zu, wenn man sie sich vom barocken Sprachschwulst befreit vorstellt, wie der Verfasser nachzuweisen sich bemüht hat<sup>2a</sup>. Sandrart hatte die Möglichkeit, sich eingehendere Kenntnis zu diesen Fragen zu verschaffen, als er das Bild vom Friedensschluß für das Nürnberger Rathaus malte, da zu dieser Zeit der ältere Schwanhardt noch lebte. Und bei seiner endgültigen Niederlassung in Nürnberg konnte er immer noch den Sohn und Erben Heinrich Schwanhardt zu Rate ziehen, aus einer also noch lebenden Überlieferung schöpfen. Es bleibt immer bedenklich, ohne Not Quellen in Zweifel zu ziehen, vor allem, wenn es zugunsten stilgeschichtlicher Hypothesen geschieht.

Wenn allerdings Sandrart Lehmanns entscheidenden Schritt, die bislang beim Bergkristall angewandte Technik auf das Glas zu übertragen, erst in dessen Prager Zeit verlegt, dann kann das aus neuen Quellenfunden berichtigt werden. 1590 gelangt bereits *1 Christallen Glass in Birnbäumen Holtz eingefasst, drinnen einwärts geschnitten die Göttin Juno mit dem Pfauen und Juppiter in Wolken sitzend, in einem schwartzen Fütterlein, ist umb 30 Rg erkaufft worden Ao. 90* an die herzoglich-sächsische Kunstkammer, in deren Inventar von 1595 auf S. 27 dieser Eintrag steht<sup>3</sup> (Abb. 1). Lehmann soll seit 1584 in München, aus seiner Heimatstadt Uelzen nach Süddeutschland ausgewandert, am dortigen Hof tätig gewesen sein. Nun nagt in der jüngsten deutschen Glasforschung der Zweifel an der Priorität Lehmanns und sie neigt dazu, sie dem Edelsteinschneider Zacharias Beltzer<sup>4</sup> zuzuerkennen, der in der Besoldungsliste der Münchener Hofkünstler an zweiter Stelle steht und nur hinter dem Maler Sustris rangiert. Nur ist er bisher als Glasschneider oder auch als Kristallschneider nicht nachgewiesen. Andererseits zieht der Zweifel an Lehmanns Priorität seine Bestätigung aus einem Brief vom Jahre 1608, mit dem er das Geschenk eines geschnittenen Jaspis-Steines an den bayerischen Herzog begleitet und in dem er zur Begründung dieser Schenkung schreibt: *aus dankbarkeit, weil mich ew.f.g.* (Euer Fürstliche Gnaden) *herr vatter das stain- und glasschneiden lehren ließ*. Damit ist gesichert, daß Lehmann zu Lebzeiten Herzogs Wilhelm V. von Bayern (regierte bis 1596) in München weilte — also noch vor seinem Übertritt in die Prager Hofwerkstatt. Aus Sandrart wissen wir ferner, daß er Zacharias Beltzer bewog, ebenfalls nach Prag zu kommen und daß er dort mit ihm sein Quartier teilte. Das kann den Schluß zulassen, Lehmann sei Beltzers Schüler gewesen. Als nächster Schluß liegt dann nahe, daß Beltzer die Übertragung des Kristallschnittes auf das Glas als erster versucht habe, wenn man nicht annehmen

will, daß Lehmann in seinem Brief der Passus vom *stain- und glasschneiden* als einer identischen Technik „aus der Feder geflossen sei“ und er in Wirklichkeit in München nur das Steinschneiden habe erlernen dürfen. Umgekehrt unterschreibt er sich in einer der neuen, unten näher bezeichneten Quellen — einem Rechnungsbeleg — nur als *Caspar Lhemann, Churf. Sächsischer Steinschneider*, obwohl die Rechnung außer einem Bergkristall-Trinkgeschirr, vier Uhrgehäusen und einem Trinkgeschirr aus Jaspis auch *etzliche geschnittene Gleser* ausweist. Ganz unabhängig davon bleibt die Autorschaft an der 1590 für die Dresdener Kunstkammer erworbenen Juno-Zeus-Scheibe zu klären. Als Lehrer für Lehmann ist auch noch der Edelsteinschneider Valentin Drausch in die Diskussion gebracht worden<sup>5</sup>. Längst veröffentlichte Münchener Quellen und weitere Briefe aus dem oben bereits angedeuteten Komplex neuer Quellen lassen diese Annahme aber als sehr unsicher erscheinen, da Drausch, ebenso begabt wie gegen Skrupel unempfindlich, 1582 ohne Urlaub von seinem Herzog, eben jenem Wilhelm V. von Bayern, dem Kurfürsten August von Sachsen vom Augsburger Reichstage aus als Begleiter nach Dresden folgte und trotz Rückbeorderung seines Herrn nach zwei Jahren zu Kaiser Rudolf nach Prag ging, wo er seiner *König. Maytt . . . Joiclier und Edelsteinschneider* war. Abgesehen von zeitlichen Unstimmigkeiten, die es unwahrscheinlich machen, daß Lehmann bei ihm in der Lehre war, scheint Drausch ausschließlich Juwelier und Edelsteinschneider gewesen zu sein.

Wo aber lag der Antrieb, das edle Material des Bergkristalls durch das Glas zu ersetzen? Das bislang erste Zeugnis dieser neuen Art ist eine Scheibe. Und solche Scheiben, die gerade in dieser Zeit in die Wände und Deckel von Kästen eingefügt werden, müssen aus Kristallblöcken herausgeschliffen werden unter verhältnismäßig hohem Materialaufwand. Andererseits haben die Hütten nördlich der Alpen zur gleichen Zeit gelernt, ein dem venezianischen Glase in der wasserklaren Durchsichtigkeit gleichkommendes Material zu erschmelzen, das zugleich, im Gegensatz zu jenem, dem Angriff des Schneidrades standhält. Gegenüber dem ungeläuterten Waldglas nannte man, wie schon jener Dresdener Inventareintrag von 1590 zeigt, das hell durchsichtige Glas in Anlehnung an venezianische Sortenbezeichnungen *Cristall*, und noch knapp hundert Jahre später signiert der Nürnberger Hermann Schwinger mit *Cristallenglasschneider*. Ebenso wird häufig das in den Schriftquellen jener Zeit aufscheinende *Venedisch Glas* eher solches geläutertes Material heimischer Hütten als originales venezianisches Erzeugnis gewesen sein — vor allen Dingen in Verbindung mit dem Schnitt. Man schonte aber nicht nur bei Scheiben den kostbaren und wohl auch rar werdenden Bergkristall, auch bei dem Hohlglas bietet sich das neue Glasmaterial an. Das 17. Jahrhundert sieht dann eine ganz neue Gattung von Bechern und hochschäftigen Pokalen in immer gewandelter Form heraufsteigen, während der Bergkristall dem einzelnen Schaustück im Dienste fürstlicher Repräsentation vorbehalten bleibt.

Das im Dresdener Kunstkammerinventar als Erwerbungsdatum für die Zeus-Juno-Scheibe angegebene Jahr 1590 gibt nur den terminus ante quem. Damit kann der Entstehungsort, wenn man Lehmann die Autorschaft zuerkennt, noch München oder schon Prag sein, wenn das Jahr 1588, das Pazaurek ermittelt hat, das wirkliche Datum für Lehmanns Eintritt in die Prager Werkstatt-Gemeinschaft ist. Fällt die Entscheidung gegen Lehmann, dann ist München als die Geburtsstätte des Glasschnittes anzusehen, bestätigt noch durch jenen Brief Lehmanns von 1608. Eine Durchsicht der Münchener Archive und an anderer Stelle sollte hier vielleicht endgültige Klarheit bringen können. Es gibt einen Vorgang hierzu in Holzhausens Regesten-Mitteilungen aus Dresdener Archiven, vor nunmehr knapp drei Jahrzehnten erschienen und bisher fast unausgewertet geblieben<sup>6</sup> — wohl wegen des etwas versteckten Erscheinungsortes. Genau gleichzeitig kündigt Pazaurek einen Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Glasschnittes an, unter Hinweis auf Belege aus dem gleichen Dresdener Quellenkomplex, die er K. Berling verdankt. Dazu ist es nicht mehr gekommen, es sei denn, er habe diesen Beitrag an so vertrackt abgelegener Stelle veröffentlicht wie seine Monographie zu dem lebenswerten und fruchtbaren Nürnberger Glasschneider A. W. Mäuerl, der die Schwanhardt-Tradition ablöst und sich dem Allgemeinstrom des Régence- und Frührokostiles im deutschen Glasschnitt anschließt.

Der von Holzhausen veröffentlichte Regestenkomplex bringt außer den hier weiter nicht interessierenden Nachrichten von Edelstein-, Kristall- und späteren Glasschneidern am Dresdener Hof und außer den oben angezogenen Mitteilungen zu Valentin Drausch und der Zeus-Juno-Scheibe zehn eindeutig auf Lehmann bezogene und zwei mit ihm in Zusammenhang gebrachte längere oder kürzere Belege, aus denen sich bisher unbekannte biographische Daten und Angaben über von ihm geschaffene Werke entnehmen lassen. Gleich aus dem ersten, auf den 8. 4. 1606 datierten Beleg ersehen wir, daß er eine dritte Rate für vier *crystallin taffeln* mit den geschnittenen Bildnissen des Kurfürsten Christian II. und seiner Gattin, der Kurfürstenwitwe und des Bruders Herzog Johann Georg erhalten hat. Daraus geht eindeutig hervor, daß Lehmann, der sich in Prag häufig und heftig über des Kaisers allmächtig gewordenen Kammerdiener Lang wegen Hinterziehung der ihm gebührenden Honorare für Aufträge des Kaisers und für eigene Aufträge Langs beschwert hatte, mit der Drohung, von Prag wegzugehen, dieses Vorhaben tatsächlich ausgeführt hat. Wir werden bei der stockenden Dresdener Zahlweise, die aus den weiteren Regesten ersichtlich wird, wohl schon 1605 als das entscheidende Jahr des Übertritts in sächsische Hofdienste ansehen dürfen. Die Unbekümmertheit Christians II., der Lehmann zwar reichliche Aufträge gab, die Bezahlung aber auf seine Steuereinnehmer und Kammern abschob, die die Erledigung hinausschleppten, weswegen Lehmann auch hier zu häufigen Vorstellungen bei seinem Herrn sich gezwungen sah, wird immer erneut aus diesen Regesten ersichtlich. Lehmann deshalb und unter Hinweis auf seine Beschwerden gegen Lang zu einem Querulanten zu stempeln, dessen Entlassung aus der Prager Werkstatt Lang mit Recht durchgesetzt habe, ist zu kurzschlüssig<sup>7</sup>. Schon längst sind die Wiener Quellen veröffentlicht, aus denen hervorgeht, daß Lang wegen hundertfacher gröblichster Unterschleife, zu deren Untersuchung eine eigene Kommission eingesetzt wurde, in des Kaisers Ungnade verstoßen wurde. Hier scheint auch Lehmanns Zeugnis wider Lang auf. Man muß wohl Lehmann gegen den Vorwurf bloßer Geschäftstüchtigkeit unter Verdunkelung seiner Leistung in Schutz nehmen. 1608 gibt er den Obereinnehmern von Leipzig, auf die Christian II. die Begleichung von 1000 Talern abgewälzt hat, zu erkennen, daß er nach Prag zurückzukehren erwäge, was diese eilfertig dem Kurfürsten hinterbringen, unter Hinweis darauf, daß sie mit einer Abschlagszahlung von 50 Talern solches zu vereiteln sich bemüht hätten, im übrigen aber wegen der ihnen gegebenen Weisung lamentieren<sup>8</sup>. Der oben zitierte Brief an Herzog Maximilian I. und die Vermittlung des Jaspis-Steines im Auftrage des Malers Hans von Aachen ist vielleicht ein Versuch, nach München berufen zu werden, und ebenso die Scheibe mit dem Bildnis Rudolfs II. ein anderer Versuch, sich den Rückweg nach Prag zu ebnen. 1609 jedenfalls ist er, nach Sandrarts Zeugnis, wieder in der kaiserlichen Hofwerkstatt, von Rudolf II. durch Erhebung in den Adelsstand geehrt und bedacht mit einem Privileg, das nur ihm die Ausübung der Kunst des Glasschneidens vorbehält, die Verletzung aber unter eine empfindliche Geldstrafe setzt und den Kurfürsten und übrigen Landesherren die Wahrung des Privilegs zur Pflicht macht. Die angezogenen Regesten tragen Daten vom 6. April 1606 bis zum Februar 1608 (R. 19—27) und vom 31. 12. 1610 (R. 28 u. 29). Das verträgt die Auslegung, daß Lehmann von 1606 (wahrscheinlich schon 1605) bis 1608 in Dresden weilte und in dem unbelegten Jahr 1609 bereits in Prag war, während die beiden letzten Belege zeigen, daß nach alter Sitte am Jahresschluß reiner Tisch gemacht wurde, hier mit überfälligen Verpflichtungen aus dem Jahre 1608 noch, deren Nichteinlösung Lehmann zum Weggang von Dresden bewogen haben mag. Damit wäre auch Sandrarts terminierte Angabe über die Adelserhebung und Privilegierung Lehmanns bestätigt. Soviel zu den uns bekanntgewordenen biographischen Umständen Lehmanns in Ergänzung seiner Vita bei Sandrart.

Wenn Pazaurek Sandrarts Lehmann-Vita als eine für die Frühgeschichte des deutschen Glasschnittes unbrauchbare Quelle in Bausch und Bogen ablehnt und als ein in Prag oder Nürnberg jenem aufgetischtes Märchen bezeichnet, mit Einschluß jenes Privilegs von 1609, und zwar wieder mit Hinweis auf die dem Lehmann hier zugeschriebene „Erfindung“ des Glasschnittes, so ist das methodisch bedenklich<sup>9</sup>. Wäre Lehmann wirklich so „unbefangen“

gewesen, sich am Hofe Rudolfs II., an den er Beltzer nachgeholt hatte, als den ersten Anwender dieser Technik zu rühmen, so hätte doch jener, gleichgültig ob er selbst oder ein anderer Lehmanns Lehrer hierin gewesen, dafür gesorgt, daß solche Lüge kurze Beine habe. Und daß Sandrart nicht schlankweg von einer Erfindung Lehmanns berichtet, sondern so formuliert, daß auch nur die Wiederaufnahme einer schon bekannten, inzwischen außer Übung gekommenen Technik herausgelesen werden kann, sagten wir schon eingangs. Und wenn Pazaurek nach einer Abwertung Lehmanns zum Schlusse sagt, daß fast gleichzeitig mit diesem Hunderte von Edelstein- und Glasschneidern am Werke waren, „deren einige ihm ebenbürtig, z. T. sogar überlegen waren“, so ist das nach allem, was wir sonst wissen, wenig wahrscheinlich, zumal er die Kenntnis nur der Dresdener Quellen vorher andeutet. Hunderte von Edelsteinschneidern: eine solche Zahl ist selbst unter Einschluß aller Siegel- und Wappensteinschneider nicht erreichbar, also erst recht nicht allein von den Edelstein- und Glasschneidern, d. h. richtig interpretiert, von Kunsthandwerkern, die Gefäße und Scheiben aus Bergkristall, Jaspis und dergleichen mit figuralem und ornamentalem eingeschnittenem Dekor versehen, und solchen, die bei Hohlglas und Glasscheiben entsprechend verfahren. Und selbst wenn man das *Unkraut der Stimpler und entlausenen ehemaligen Radzieher* (Hilfskräfte aus den Kristallschleifereien, d. V.), über die eine spätere Quelle aus Böhmen für die Zeit um 1630/40 klagt, mit einrechnet, kommen wir nicht dahin, sind zudem ein gutes Stück über Lehmanns Lebensdaten hinaus. Weiter aber: Pazaurek verwirft das einzige, bisher bekannte Werk mit voller Signatur C. LEMAN F 1605, „weil es uns einige ungelöste, ja unlösbare Rätsel aufgibt. Durch ein anderes monogrammiertes Stück bin ich aber in der Lage, die Arbeitsweise und Kunstauffassung Lehmanns in einem wesentlich anderen Licht erscheinen zu lassen, wodurch die Liste der ihm in den letzten Jahren zugeteilten Werke erheblich revidiert werden muß“. Bedauerlicherweise ist die Angabe zu dem monogrammierten Stück zu ungenügend, um ihm nachzuspüren und darauf zu prüfen, ob es sich nicht doch auch stilistisch bei Lehmann unterbringen läßt. Auf Grund einer nicht besser fundierten Stilhypothese ein signiertes Werk auszuschneiden und damit eine ganze Werkfolge zum Einsturz zu bringen, ist doch methodisch anfechtbar. Doppelt anfechtbar aber, wenn man, wie Pazaurek, davon ausgeht, daß gleichzeitig Hunderte andere Glasschneider am Werke waren — dem Namen nach doch auch noch Pazaurek unbekannt, denn anders hätte er dieses als Beweismittel besonders betont. Von solcher Voraussetzung ausgehend, wer will dann noch mit solcher Sicherheit ein Monogramm C L oder K L als Kaspar Lehmann aufzulösen und das so gezeichnete Werk als allein authentisch zu erklären sich unterfangen. Es ist bedauerlich, daß es bei der Voranzeige Pazaureks einer „ausführlichen, alle diese Fragen auf Erschöpfung behandelnden und hoffentlich bald im Druck erscheinenden Arbeit“ geblieben ist. Sie hat vermutlich die sonst sich sofort regende Diskussion zunächst blockiert, weil ja der Beweisgang erst abgewartet wurde, und ist dann selbst in das Vergessen geraten. Sicher bleibt noch die eine und andere Stelle Sandrarts in den Viten Lehmanns und der Schwanhardts unklar, aber deswegen kann man doch eine Quelle nicht kurzerhand ohne Interpretationsversuch zustopfen und dadurch aus der Welt schaffen.

Die im Schrifttum weit gestreuten, Kaspar Lehmann zugeschriebenen Werke sollen hier einmal zusammengestellt werden. Dabei wird die eine oder andere Zuschreibung als unhaltbar sich erweisen, aber auch bisher Unbekanntes wird sich dazu gesellen lassen. Das einzig bekannte signierte Werk ist ein Becher, früher auf Schloß Frauenberg und jetzt im Prager Kunstgewerbemuseum (Abb. 2—4). Der konisch sich weitende Becher auf einem breit gestauchten Fuß mit umgeschlagenem Rand trägt auf der Wandung über einem schmalen, mit Grün bestandenen Bodenstreifen drei sitzende allegorische Frauengestalten: in der Mitte, von vorn gesehen, die NOBILITAS, beiderseits ihr im Profil zugewandt, die POTESTAS und LIBERALITAS. Die Nobilitas thront auf einem erhöhten breiten Sessel, dessen Rücklehne von zwei Puttenhermen mit einem kleinen Reichsapfel als Kopfputz gerahmt wird. Sie selbst, gekrönt, auf dem sonst freien Oberkörper nur mit einem durch eine Agraffe zusammengehaltenen Kreuzband ausgestattet, in weitem, reich gefaltetem Rock, mit einem Zaddelband am oberen Saum, die Füße auf einem gitterartig bestickten oder mit gelegten



1 Caspar Lehmann: Zeus-Juno-Scheibe. Dresden, Grünes Gewölbe



2 Caspar Lehmann: Becher. Prag, Kunstgewerbemuseum

Schnüren verzierten Kissen auf einem angeschobenen Sockel, hält mit beiden Händen je einen Schild mit dem Wappen der Herren von Rogendorf und Losenstein auf den Knien aufgestützt. Links von ihr, auf niedrigem Block sitzend, die Potestas in einem dünnen, schleierartigen Gewand, in das Haar einen Blattkranz eingeflochten und rückwärts mit großer Schleierschleife. In den Händen hält sie Zepterstab und Palmenwedel. Auf einer Seite zu Füßen zwei aufeinandergestellte Kassetten für Geld und Urkunden. Zwischen der Nobilitas und der Potestas schlingt sich vom Grasboden bis zur Mitte eine blattlose, mit glockenartigen Blüten besetzte Rebe, auf der anderen Seite steht auf der Seitenlehne des Sitzblocks eine Vase mit Nelken, Maiglöckchen und einem weiteren Blütenzweig. Rechts von der Potestas, durch einen wieder vom Grasboden zur Mitte emporstrebenden Wildrosentrieb getrennt, die Liberalitas als Profilfigur im gleichen schleierdünnen Gewand, das hier sogar die Büste durchahnen läßt, mit einem Spitzenbesatz am Halsausschnitt. In das Haar ist ein Blütenkranz und ein rückwärts fallender Schleier eingeflochten. Die Rechte stützt auf das Knie einen großen Rundspiegel, die Linke läßt aus einem großen Beutel in einer kleinen Kaskade Münzen, einen Pokal, seinen Deckel, einen Teller und eine Perlenhalskette bis zum Boden herniederrauschen. Falter, Libellen, Käfer fliegen und kriechen zu den Spitzen der Schlinggewächse und des Straußes und füllen so mit den Inschriften den freien Raum über und seitlich von den Köpfen. Die Sockelplatte unter dem Thronessel trägt die schon genannte Signatur *C. LEMAN F 1605*. Auf dem Anlauf des Fußes erscheinen drei Früchtbündel mit Äpfeln, Trauben und gurkenartigen Früchten, seitlich mit Zweigen besteckt. Diese Früchtbündel sind Erbteil aus dem italienischen Bergkristschnitt des 16. Jahrhunderts und kommen dort gerade auf den frühesten Arbeiten als einzige



3 u. 4 Caspar Lehmann: Becher. Prag, Kunstgewerbemuseum

Zierde vor (vgl. die beiden Kannen 2224 und 2389 im Kunsthistorischen Museum in Wien). Auf der Stirnseite des Sockels bei der Nobilitas erscheint ein spiegelgleiches Ornament aus zwei seitlich sich streckenden und dann sich rollenden blattlosen Ranken mit einer Blüte an der Spitze. Die Spiegelachse bildet ein zepterartiger Stab, und ein Ring bindet unten alles zusammen — dieses Ornament treffen wir später zusammen mit den Faltern und Libellen bei Lehmanns Schüler Georg Schwanhardt in gewisser Häufigkeit. Daß dieser Becher aus Anlaß einer Hochzeit in Auftrag gegeben worden ist, geht aus der Wappenallianz hervor. So hat in jener durchaus nicht pruden Zeit der Schöpfer des Vorbildes oder der Glasschneider selbst eine Anspielung wagen dürfen. Die gurkenartigen Früchte (Vorbild sind vielleicht die Melanzanen oder die Auberginen Italiens) sind phallisch geraten, und mit dem prallen, eben geplatzen Granatapfel hat es auch seine Bewandnis. Schon lange ist das Vorbild für den Gesamteindruck dieses Bechers bekannt: ein Kupferstich Sadlers von 1597, der ebenfalls zu den Prager Hofkünstlern Rudolfs II. gehört. Wie hat der Glasschneider sein Vorbild bewältigt? Schwächen sollen durchaus nicht übersehen werden, so großartig der Gesamteindruck bei diesem Frühwerk des Glasschnittes ist. Am meisten betreffen sie die weiblichen Gestalten, die ganz flach, unplastisch auf dem Grund aufliegen. Man spürt die Scheu, sich in das verhältnismäßig dünne Glas einzugraben. So ist die Fläche nur ganz wenig überschritten, und nur die kreuz und quer laufenden Falten sind kräftiger eingemuldet. Die Arme treten wie flache Scheiben aus dem Gewand hervor und dem Handrücken sind die Finger rübenartig angesetzt. Auch das Perspektivische fehlt noch, besonders bei der Mittelfigur, die wie aufgehängt am oberen Lehn Brett erscheint. Bei den Seitenfiguren ist durch das Profil mit der Schrägstellung der Oberschenkel das Sitzen deutlicher

gekennzeichnet. Erstaunlich ist bei den Köpfen dieser beiden Gestalten der Gegensatz kräftig eingeschnittener Blatt- bzw. Blütenkränze im Gegensatz zu den dünn überschnittenen Partien bei den Kopfschleiern. Köstlich dagegen ist alles pflanzliche und tierische Beiwerk.

Im Kunsthistorischen Museum in Wien ist ein Bergkristallkännchen bewahrt, dessen Montierung, die beiden schmalen Zargen um Fuß und Deckelrand und der schlanke Henkel, dicht an dicht mit zu Tafelsteinen geschliffenen und in eine Kastenfassung gesetzten böhmischen Granaten besetzt ist (Abb. 5). Die Wandung ist aufgeteilt in drei breitere und ebenso viele schmale Hochrechtecke. Zwei der breiten Felder sind mit einem Früchtestück, das an zwei Blütenranken aufgehängt ist und dem Blütenzweige von unten schräg entgegenwachsen, gefüllt. Das dritte, unter dem Henkel liegende Feld nimmt ein größerer gesehener Wildrosenzweig ein. Auf dem schmalen Streifen entwächst jeweils ein weiblicher Halbakt, der einen fruchtbeschweren Korb auf dem Kopf trägt, einer Stele. Die Früchte, bei denen die Melanzanen bzw. Auberginen wieder auftauchen, und auch die Blütenzweige mit den lanzettförmigen Blättern und fünfteiligen Blüten und ebenso die Nelken erinnern lebhaftest an den Frauenberger Becher. Wörtliche Übereinstimmung dagegen besteht zwischen dem Wildrosenzweig unter dem Henkel und der obersten Zweigspitze der Schlingrose zwischen *Nobilitas* und *Liberalitas*. Sogar der heranschleichende Käfer mit der großen Fühlerzange ist beiden Darstellungen gemeinsam. So tragen wir keinen Zweifel, dieses bislang unveröffentlichte Kännchen dem Lehmann zu geben, trotz der viel plastischeren Durchbildung der Hermenfiguren, und gewinnen mit ihm für Lehmann ein weiteres Werk.

Im zweiten Bande der Sammlung Mühsam veröffentlichte Robert Schmidt einen 1592 datierten Becher ganz ähnlicher Form wie der von 1605. Die Jahreszahl steht allerdings auf der Goldschmiedefassung, aber ohne Zweifel ist damit das ganze Werk gemeint. Ein durchbrochener, mit Masken besetzter Reif, der einem breiteren Standring aufgesetzt ist, umschließt den Becher bis zur Höhe des tief eingestochenen Bodens. Den Deckelknopf umschließt eine Zwinge, auf der ein ritterlicher Schildträger steht. Die Vorderseite des Bechers wird beansprucht von der Wappenallianz Braunschweig-Lüneburg und Schwarzburg-Frankenhausen (Abb. 6). Sie ist zu beziehen auf die Verbindung des Grafen Wilhelm von Schwarzburg-Frankenhausen mit Prinzessin Klara, Tochter des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg. Der Wappenschild auf dem Deckelknopf wiederholt die Wappenallianz und trägt auf der Rückseite die Inschrift *Wilhelm Graf und Her zu Schwartzburgk*, sowie ein flammendes Herz, beiderseits flankiert von der Initiale C. Auf der Zwinge ist eingraviert ein zunächst merkwürdig anmutender Spruch: *Nimb mirs Hertze nicht oder ich erwürge Dich*. Das ist nicht polterig-burschikose Abwehr des schon 58jährigen Bräutigams gegen die noch jugendliche Braut, wie Schmidt meinte, sondern geht auf den damals und auch jüngst noch in weiten deutschen Landen geltenden Brauch des *Würgens*, d. h. nicht des Drosselns, sondern eng und innig Umhalsens der Braut oder auch eines seinen Geburts- bzw. Namens- tag Feiernden, wobei dann ein Geschenk überreicht wurde, das z. B. in der Schweiz sinngemäß *Würgete* hieß. Der Becher ist also ein solches *Würgete*, und zwar zur Verlobung in dem angegebenen Jahr 1592, während die Hochzeit am 6. 5. 1593 stattfand. Wir erinnern uns, daß früher der Verlobung als der familienrechtlichen und bei Personen regierender Häuser zugleich staatsrechtlichen Festlegung der Verbindung zweier Familien der eigentlich bindende Charakter zugemessen war, während die Hochzeitsfeier nur noch vollziehenden und die Öffentlichkeit unterrichtenden und mitbeteiligten Sinn hatte. Wir stimmen Schmidt zu, wenn er auch diesen Becher trotz Bedenkens wegen des frühen Datums dem Lehmann zuteilt, der ja zu dieser Zeit schon einige Jahre in Prag weilte. Die beiden spiegelgleichen Ranken unterhalb des Wappens und die beiden Rosetten finden wir bei Lehmann wieder, und die hängende Blüte, von der Seite gesehen, sehen wir später bei Schwanhardt aufgenommen und bis zu einer lambrequinartigen Wucherform weitergebildet. Leider steht nur diese Vorderansicht zur Verfügung, da der jetzige Standort des Bechers noch nicht ermittelt werden konnte. Auch das Rankenwerk des Deckels, wenn dieser auch nur Kopie nach dem ersten zerbrochenen sein sollte, darf hinzugezogen werden. Ebenso aber auch die



Caspar Lehmann: 5 Bergkristallkännchen. Wien, Kunsthistor. Museum 6 Deckelbecher. Ehem. Slg. Mühsam 7 Deckelbecher. München, Bayer. Nationalmuseum

engen persönlichen Beziehungen Kaiser Rudolfs II. zu einem anderen Braunschweiger Herzog, auf die wir noch kommen werden, dürfen vielleicht als Argument in die Waagschale gelegt werden. Schmidt hat noch einen schlanken Kelch auf kugeligem Fuß mit den Wappen der böhmischen Familien von Heintze und von Schönau, die jeweils von rundgelegten Zweigen mit Blütenrosetten umgeben werden, namhaft gemacht<sup>8a</sup>. Der sehr flache, aber sicher geführte Schnitt und die vier vierblättrigen Rosetten des einen Wappens — genaue Wiederholung der Rosetten von dem Becher von 1592 —, dann die nelken- und erdbeerblütenartigen Rosetten in dem freien Raum zwischen den Wappen, das alles kann unseres Erachtens mit Lehmann selbst zusammengebracht werden.

Zwar schon veröffentlicht, aber als „nürnbergisch (?) um 1615“ angesprochen, ist ein Deckelbecher des Bayerischen Nationalmuseums in München, dessen untere Zone mit einer Blütengirlande verziert ist, während auf der oberen eine Treibjagd in das Netz sich abspielt (Abb. 7). Auf dem Deckel finden wir einen rundgelegten Blütenkranz. Die Bildung der Blüten und Blätter der unteren Zone deckt sich durchaus mit dem Becher von 1605 und der Wiener Kristallkanne, besonders die vier großen zwischengefügten Rosetten, die hier als Achsenkreuz allerdings nur vier, statt fünf Blütenblätter haben. Besetzt sind die Blütenherzen, ein Teil der Spitzen bei den schmalblättrigen Zweigen, die vier kleineren Rosetten zwischen den beiden waagrecht gestellten Tulpenblüten und die Stempel dieser Tulpen mit facettierten böhmischen Granaten. Diese verweisen auf Nürnberg, wo ein zugewanderter Daniel Creutz mit Unterstützung des Rates eine Schleifmühle an der Pegnitz errichtete, um böhmische Granaten zu schleifen. Der Rat war offensichtlich an der Ansiedlung solcher Heimindustrie so sehr interessiert, daß er dem Creutz mehrere Male mit Darlehen beisprang und andererseits verlangte, daß diese *böhmischen Röslein* in gekennzeichneten Papierumschlägen — im Sinne eines heutigen Gütezeichens etwa — verhandelt werden mußten. Aber selbst, wenn man der an sich wohl richtigen Datierung um 1615 noch einen Spielraum gibt, bei dem 1622 nach Nürnberg heimgekommenen Schwan-



8 u. 9 Caspar Lehmann: Deckelschale. Dresden, Grünes Gewölbe

hardt läßt er sich keinesfalls unterbringen, und das Werk des früheren Hans Weißler läßt bisher solches auch nicht zu. Es muß darauf hingewiesen werden, daß die Grasbüschel in der Kombination mit je zwei bis drei runden größeren Steinen, wie sie hier bei der Treibjagd den Waldboden bedecken, und in ähnlicher Weise schon bei dem Bodenstreifen des Bechers von 1605 erscheinen, dann ständiges Requisit der Nürnberger Glasschneider, vermittelt durch Schwanhardt, werden. Aber auch Lehmann hat sie schon übernommen. Der Bergkristall-Walzenhumpen im Wiener Kunsthistorischen Museum, Arbeit der Saracchi-Werkstatt gegen 1600, zeigt beispielsweise bereits diese Kennzeichnung des schmalen Bodenstreifens, über den ein Bacchantenzug dahinrast.

Unter Hinweis gerade auf diese den Boden deckenden Grasbüschel und kugeligen Steine, hat Holzhausen<sup>9</sup> eine etwa apfelförmige Deckelschale des Grünen Gewölbes aus Bergkristall in reicher Goldschmiedefassung mit dem in R. 21 u. a. genannten *Drinckgeschir auss behmischen Diamant mit Deckl und Fuss und Figurhen geschnitten* gleichgesetzt (Abb. 8 u. 9). R. 21 ist jener schon oben angezogene Rechnungsbeleg, der mit *Caspar Lhemann, Churfürstl. Sächsischer Steinschneider* unterzeichnet ist. In der Tat atmen die geschnittenen Figuren auf der Wandung, Diana mit ihren Gefährtinnen beim Bade in einem Waldstück, ganz den Geist eines vorgeahnten Rokoko in der Prägung Hans von Aachens und Sprangers. Köstlich die in der figura serpentinata aufstrebenden Gestalten, reife Akte plastischer Leiblichkeit. Lehmann benutzt hier schon (oder wieder?) die Diamantspitze, zur Zeichnung feinteiligen Strauchwerks, eine Eigentümlichkeit, die dann bei seinen Nachfahren in der Nürnberger Schule bis zur letzten Raffinesse gedieh, also nicht nur Behelf war, um Kurven zu bilden, anstelle des ungelenkeren Schneidrades, wie Robert Schmidt den Gebrauch dieses



10 Caspar Lehmann: Christian II. von Sachsen. Prag, Kunstgewerbemuseum



11 Caspar Lehmann: Kaiser Rudolf II. Wien, Kunsthistor. Museum

Werkzeuges entschuldigend erklärte. Eigenartig ist, wie hier der Erzählzusammenhang dieser Göttergeschichte sich auf die ganze Gestalt der Trinkschale verteilt. Der Glaschneider bildete die Diana mit ihren Gespielinnen mit seinen Mitteln, der Goldschmied steuerte in der Deckelkrönung den neugierig diese Szene als Jäger belauschenden Aktäon und in dem die Schale tragenden Schaft den zur Strafe für seine Neugier in einen Hirsch Verwandelten bei.

Wir wenden uns jener Gattung geschnittenen Glases zu, den Scheiben, die wohl ursprünglich der äußere Anlaß waren, diese Technik vom Bleikristall auf das Glas zu übertragen. Sie sind zugleich — als Bildnistafeln — Dokumente vielfacher menschlicher, politischer und künstlerischer Beziehungen und Interessen. An ihren Anfang sei die Prager Scheibe mit dem Bildnis Christians II. von Sachsen gestellt, die aus der Sammlung Lanna 1905 erworben wurde (Abb. 10). Wer gab den Auftrag, der Kaiser, um dem Kurfürsten ein Geschenk zu machen, oder beauftragte umgekehrt Christian II. Lehmann in seiner Dresdener Zeit, um ein Präsent für den Kaiser zu haben? Die Scheibe nennt Christian II. als Kurfürsten, kann also erst nach 1602, nach dem Regierungsantritt, entstanden sein. Wir wissen, daß Christian II. sowohl 1602 als 1607 am Hofe Rudolfs II. weilte, und daß für den ersten Aufenthalt seine Belehnung mit der Kurfürstenwürde der Grund war. Und sollte selbst dieses noch kein Anlaß gewesen sein, der Kaiser selbst hatte Grund genug zu solcher Gabe. Sein Hofmaler Hans von Aachen hatte im gleichen Jahr 1602, in dem auch der Herzog Julius von Braunschweig am Prager Hof weilte, diesen in seiner Residenz besucht und auf der Rückreise Christian II. in Dresden. Diesen gewann er dazu, Dürers Dreikönigsbild — jetzt in Florenz — aus der Wittenberger Schloßkirche zu lösen und Rudolf II. zu schenken. Vielleicht ist das die Ursache, daß das Porträt Christians II. als kaiserliche Gegengabe durch ein besonders reiches Beiwerk ausgezeichnet ist. Um das Mitteloval mit dem in das Profil gewandten Brustbild legen sich zwei Füllhörner, denen

zwei geflügelte Hermen entwachsen. In die vier Ecken sind große Fruchtstücke der schon bekannten Art gesetzt, oben noch bereichert durch zwei Trophäen mit Helm, Rohrflöte und Jagdspieß bzw. Trommel, Fahne und Sponton. Von beiden Seiten sind nach der Mitte unter dem Bildnis kostbare Perlenketten in den Freiraum eingehängt, unten in der Mitte trägt ein Lorbeerbaum mit seinen Zweigen die beiden sächsischen Wappenschilde. Oben spannt sich querüber ein Architrav mit der Inschrift: CHRIST. II. D. E. DVX, SAX. ELE. Dieses ganze Beiwerk ist stilistisch und technisch wieder glänzend bewältigt, wie auch der Panzer mit seinen Ätzungen oder Tauschierungen und Nieten. Der Kopf ist gut modelliert, und sinnend ruht der Blick auf dem emporgehobenen Griff des Kurschwertes. Die daran sich legenden Finger der Linken sind leblos wie bei einer künstlich-mechanischen Ersatzhand, und die Haare von Kopf und Kinnbart wirken wie eine noppengewebte, eng anliegende Kappe bzw. wie ein angehefteter Pompon.

Obwohl das erste der auf Lehmann bezüglichen Dresdener Regesten (R. 19) vier Tafeln mit den Bildnissen Christians II. und seiner Gemahlin, der Herzoginwitwe, ihres Bruders, schließlich des Kurprinzen Johann Georg nennt, glauben wir also, daß es sich bei der besprochenen Scheibe mit dem Bildnis Christians II. um ein anderes Exemplar, entstanden in Prag noch vor dem Dresdener Zwischenspiel, handelt. Denn inzwischen hat Lehmann mindestens die eine der drei untereinander verwandten Tafeln geschaffen, für die er ein von Hans von Aachen herrührendes Bildschema übernommen hat, das Porträt seines kaiserlichen Herrn im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Abb. 11). Wie auf einer Art Bühne, angedeutet nur durch das Stück eines mit einer Decke ausgestatteten Tisches in der rechten unteren Bildecke und mit einem Stück einer Vorhangdraperie in der rechten oberen Ecke, so wie es Hans von Aachen schon in dem bayerischen Herzogspaar Wilhelm V. und Renate von Lothringen vorgebildet hatte, steht auch hier die im Profil nach rechts als Kniestück wiedergegebene Gestalt vor dem freien Hintergrunde. Huldigende Bereicherung ist der aus der anderen oberen Ecke schräg herabstoßende kaiserliche Adler mit dem Blitzbündel im Schnabel, einem Pfeil im rechten und einem Schriftband mit einer Devise im linken Fang. Als Devise lesen wir ADSIT. Im Technischen sind bei dieser Scheibe die bei dem Christians-Porträt gemachten Vorbehalte nicht mehr aufrechtzuerhalten. Wohl ist das Haupthaar noch ähnlich plüschartig wie dort, aber in kräftiger Leiblichkeit mit dem markanten Kopf, den betont sich wölbenden Schultern, dem in der Gürtellinie sich einziehenden und in der Mitte in einer Spitze auslaufenden Brustharnisch (Gänsbauch) und einer sich blähenden Kurzhose steht die imposante Gestalt vor uns, die Linke am Degengriff und den Marschallstab in der Rechten, und es sind diesmal wohlgebildete Hände und Finger, die wir hier zufassen und halten sehen. Ebenso sind die stofflichen Qualitäten des Eisens bei der Rüstung, des Streifenbrokats bei der Kurzhose und des Gestrickes bei den Beinlingen klar voneinander geschieden. Beim Adlergefieder ist ebenso streng zwischen den Schwungfedern der Flügel und dem flaumigeren Gefieder an der Brust unterschieden. Die Neigung zum Ornamentalen kommt hier zu Worte bei den Ranken auf den den Harnisch gliedernden Zierstreifen und bei der Ausgestaltung der auf dem Tisch zugleich mit dem Zepter ruhenden Krone. Geradezu meisterhaft ist die perspektivische Verkürzung des schräg in das Bildfeld einfallenden Raubvogels. Für ihn mag Vorbild gewesen sein die Federzeichnung des Octavian Strada, die wohl einen Medaillinentwurf darstellt. Der Adler hat auch hier die Schriftrolle mit der Devise ADSIT. Die Rückseite mit der Devise TU NE CEDE MALIS zeigt ein Mischwesen, einen Vierfüßer mit Fuchskopf, Eberzähnen und Schlangenschweif, das gegen ein aus Wolken hervortretendes, von einem Schilde geschirmtes Schwert anrennt.

Von gleicher Art ist eine Scheibe im Grünen Gewölbe mit dem Bildnis des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (Abb. 12). Wieder als Kniestück, diesmal nach links in das Profil gesetzt, hält der Dargestellte auch hier die Hand am Degengriff und stützt den Marschallstab mit der Rechten auf die Hüfte. Der Brustharnisch wiederholt sogar fast das Ziermuster des vorigen. Entsprechend der anderen Blickrichtung haben die Vorhangdraperie und der Tisch die Seiten getauscht und statt des Adlers fliegt ein Genius in das



12 Caspar Lehmann: Heinrich Julius von Braunschweig. Dresden, Grünes Gewölbe



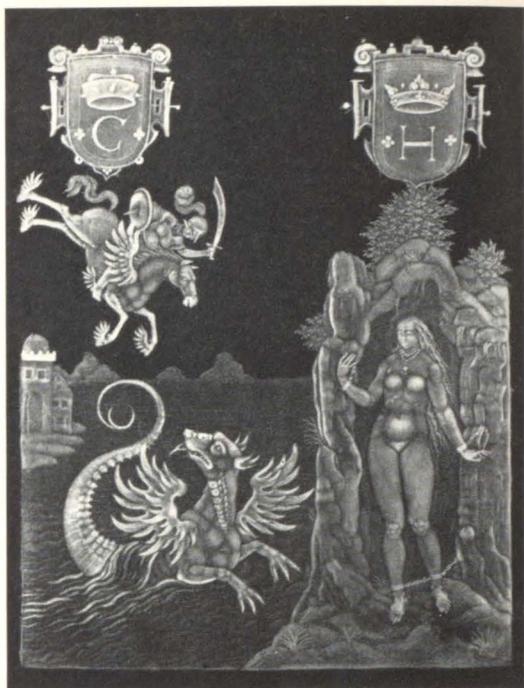
13 Caspar Lehmann: Ludwig V. von Hessen-Darmstadt. Darmstadt, Landesmuseum

Bildfeld mit einem Lorbeerkranz herbei. Gegenüber dem Tisch, auf dem der Turnierhelm des Herzogs mit umgeklapptem Visier steht, wird hinter einer Quadermauer ein Stück Landschaft mit einem Baum sichtbar. Das lange, über dem glatten Leinenkragen herabfallende Haupthaar sowie der Bart sind in feinen, dicht nebeneinander liegenden Strichlagen geschnitten und wirken auf diese Weise natürlich. Heinrich Julius von Braunschweig war dem Kaiser eng verbunden und diente ihm als Berater. 1602 und 1604 war er vorübergehend in Prag und von 1607 bis zu seinem Tode, 1613, ständig dort. Andererseits verbanden ihn verwandtschaftliche Beziehungen mit Christian II. von Sachsen. So ist die Entstehung dieser Scheibe sowohl in Prag wie in Dresden denkbar. Da sie erst 1884 für das Grüne Gewölbe erworben worden ist, besteht kein Zwang, sie in die Dresdener Zeit Lehmanns zu setzen.

Hierzu gesellt sich wie ein Bruder zu den anderen eine dritte Scheibe im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, unerkant bisher nach ihrer künstlerischen Wertung wie nach dem Dargestellten (Abb. 13). Auch durch sie werden wir wieder an den Prager Hof geführt, handelt es sich doch um den Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt, den *Getreuen*, wie er ob seiner Haltung zu Rudolf II. genannt wurde<sup>10</sup>. So erhielt er auch das kaiserliche Privileg für das von ihm 1605 in Gießen gegründete Lyceum, das 1607 in eine Universität umgewandelt wurde. Mit ihr bot der lutherische Landgraf den ebenso gesinnten Marburger Professoren eine neue Heimstatt, nachdem durch den Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel das lutherische Bekenntnis in der alten Universitätsstadt reformiert worden war. Kompositionsschema, die auf wenige Versatzstücke reduzierte Bühne und der Stil entsprechen den vorigen Scheiben mit der Variante, daß Draperie und Tisch auf der gleichen Seite stehen und die zweite obere Ecke frei geblieben ist. Das in das Profil gestellte Kniestück, die Gewandung mit Brustharnisch und Kurzhose, der Griff der einen Hand an das Gefäß des Degens, den Kommandostab in der anderen, das wieder plüschartige Haupthaar, das alles entspricht schon Bekanntem. Auch bei den Kurzhosen ist wie bei dem



14 Caspar Lehmann: Herrenbildnis. Bremen, Privatbesitz



15 Caspar Lehmann: Perseus und Andromeda. London, Vict. a. Alb. Museum

Bildnis des Braunschweigers das Gittermuster starker Spannfäden, mit deren Hilfe der Stoff in Falten gezogen ist, das gleiche.

In diesem Zusammenhang sehen wir auch eine Rundscheibe in Bremer Privatbesitz, ein Brustbildnis fast genau en face mit forschend scharfem Blick unter starken Brauen (Abb. 14). Schönes welliges und gelocktes Harr zierte das Haupt über hoher Stirn. Ein ganz schmaler, am Ende leicht aufgezwirbelter Bart begleitet auf der Oberlippe den ebenfalls ganz schmalen Mund, während ein ziemlich langer, von der Mitte her nach beiden Seiten gekämmter Bart bis über das Kinn herabreicht. Mit großen schwungvollen Linien ist das Gefüge des sonst schmucklosen Brustharnisches angedeutet. Eine Art Feldbinde führt von der linken Schulter schräg über die Brust. Technisch bietet diese Scheibe wieder den Gebrauch des Diamanten dar, hier zur Zierung des Haupthaars, der beiden Bärte und auch zur Bezeichnung der Säume bei der doppelten Mühlsteinkrause und bei der Feldbinde. Welche Rolle dann der Diamant in der Nachfolgeschaft Lehmanns beim Nürnberger Glaschnitt des 17. Jahrhunderts hatte, deuteten wir schon an. Eine Identifikation des Bildnisses gelang trotz aller Bemühungen bisher noch nicht.

Schon lange mit Lehmann in Verbindung gebracht sind drei Scheiben im Victoria and Albert Museum in London: eine undatierte mit Perseus und Andromeda und zwei auf 1619 bzw. 1620 datierte Scheiben. Die Scheibe mit der Darstellung der Perseus-Andromeda-Sage läßt sich nach unserer Meinung zeitlich genau festlegen auf die Hochzeit Christians II. von Sachsen mit der dänischen Prinzessin Hedwig (Abb. 15). Die Auflösung der beiden bekrönten Initialen C und H, auf zwei Kartuschen oberhalb der Bildszene angeordnet, ist schon E. W. Braun<sup>11</sup> gelungen. Der Sinn dieser Anspielung auf die antike Sage ist kurz umschrieben: Perseus — Christian II. — befreit Andromeda — Hedwig — vom Fels des Nordens und gewinnt sie dadurch zu seiner Braut. Christian war 1602 in Prag, um von Rudolf II. mit der Kurwürde belehnt zu werden. Sollte er nicht bei dieser Gelegenheit diese Scheibe als eine der Gaben für die Hochzeit bei Lehmann in Auftrag gegeben haben.



16 Caspar Lehmann: Aktäon und Diana. Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe



17 Caspar Lehmann: Johann Sigismund von Brandenburg. Ehemals Berlin, Schloßmuseum

Die Einwirkung der manieristischen Hofkunst ist bei dieser Scheibe unmittelbar ablesbar. Der langbeinige, schlanke und doch reife Leib der Andromeda, die gespreizte Gebärde der Hände noch in der Fesselung — die etwas verunglückten Finger der Rechten sollen nicht übersehen werden — und erst der Drache, der eben noch kokett seinen langen Schweif steil wie eine Standarte aufrichtete und am Ende zu einem vollendeten Kreis einringelte, dessen Flügel eher als heraldische Zierde als zum Fliegen tauglich sind, und der die Krallen seiner Vorderfüße über die Wellenlinien greifen läßt, als seien sie die Saiten einer Harfe, und der empört auffährt, wie nun Perseus auf seinem Flügelroß einem Meteor gleich auf ihn niederstürzt.

Die beiden Scheiben von 1619 und 1620 sehen wir, wie an anderer Stelle näher begründet, nicht mehr im Zusammenhang mit Lehmann, sondern mit Hans Weßler, und zwar aus Stilgründen<sup>12</sup>. Leider war aus den Londoner Inventaren nicht mehr zu erfahren, als daß alle drei Scheiben im Jahre 1860 als Geschenk des Prinzgemahls Albert an das Victoria and Albert Museum kamen. So haben wir vorerst keinen weiteren Anhaltspunkt, um über die Stilgründe hinaus diese These zu untermauern. Um so klarer tritt die 1925 für das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg erworbene Scheibe mit Aktäon und Diana mit ihren Gefährtinnen an die Seite der Perseus-Andromeda-Scheibe (Abb. 16). Es genüge, auf die weiblichen Akte, die hier wie dort gleichen Wuchses sind, auf die Art, wie das lange strähnige Haar über die linke Schulter zurückgeschlagen ist, wie die Sträucher dem Felsen hier und dort entwachsen, hinzuweisen. 1607 erscheinen Crispin de Passes Illustrationen zu Ovids Metamorphosen und darunter auch als Blatt mit der Aktäonssage, das Lehmann als Vorbild diente. Die Scheibe zeigt oberhalb der Szene in zwei der Perseus-Scheibe konformen Kartuschen die Wappenembleme der Herzogin Hedwig, Gattin Christians II. von Sachsen, und erweist sich so als Geschenk an diese oder als ihre Dédikation für einen anderen, wobei in jedem Falle Lehmann der mit diesem Auftrag Bedachte bleibt. Die Scheibe, aus dem Lübecker Antiquitätenhandel kommend, soll nach An-

deutung des Vorbesitzers in eine Reihe gleichartiger Scheiben gehört haben, mit denen das von König Friedrich II. von Dänemark in Husum erbaute Wittumspalais geschmückt war<sup>13</sup>. So dürfte unsere Scheibe eine Stiftung der ehemaligen Dänenprinzessin darstellen. Haben wir bei der Perseus-Andromeda-Scheibe noch die nicht glückliche Fingerbildung zu bemängeln, so sind bei dieser Scheibe die Hände wohlgebildet mit artikulierten Fingern. Und wenn die eingetauchten Schenkel der Badenden im Wasser sichtbar werden, so ist das zwar in der Vorlage so vorgebildet, aber die Übersetzung solcher Feinheiten in den Glasschnitt setzt die Beherrschung der technischen Mittel voraus.

1607 heiratet der sächsische Kurprinz Johann Georg, Bruder Christians II., die Prinzessin Magdalena Sibylla, Tochter des Herzogs Albrecht von Preußen und der Maria Eleonora, Erbtochter von Jülich-Cleve. Ihre Schwester war schon seit 1588 mit dem Markgrafen Johann Sigismund von Brandenburg verheiratet. Die Genannten, außer Christian II., erscheinen auf einem Becher einer Wiener Privatsammlung als Mitwirkende eines die Wirklichkeit überhöhenden allegorischen Spieles, in welcher der Bräutigam als Paris sich seine Braut kürt — allegorisch verquer, da die Juno und Athena dieses Spieles als künftige Schwägerin und Schwiegermutter für eine Wahl nicht mehr frei sind. Athena führt auf ihrem Schild das Wappen Jülichs und wird so zur Schlüsselfigur für die Ausdeutung dieser Szene. Auch der Brautvater hat eine Rolle, er setzt der gekürten Tochter einen Kranz auf das Haupt. Die modischen Einzelheiten, die wagenradgroßen Hüte der Frauen mit dem wallenden Federgesteck und die Halbstiefel des Bräutigams, oben ganz weit und umgekrempt, das alles weist den Becher in die Zeit um 1630, so daß er als Erinnerungsgabe zur Silberhochzeit 1632 entstanden sein könnte. Vielleicht als Werk eines jener Schindler, die in den oben angezogenen Dresdener Regesten ab 1610 am Dresdener Hofe in Erscheinung treten.

Festteilnehmer dürfte aber nicht nur Johann Sigismunds Gemahlin gewesen sein, sondern auch er selbst. Es gibt von diesem eine Bildnisscheibe — von Schmidt dem Lehmann-Schüler Georg Schwanhardt zugeschrieben — (Abb. 17). Daß dieses nicht zutreffen könne, hat der Verfasser bereits an anderer Stelle klargelegt<sup>14</sup>. Vor allem: Johann Sigismund erlangt 1608 die Kurfürstenwürde, auf dem Umschriftsbande rings um die Bildnisbüste erscheinen wohl über ein Dutzend Titulaturen; die höchste ihm erreichbare Würde dagegen kann noch nicht genannt werden. So wird auch diese Scheibe auf das Jahr 1607 zu setzen und ein Geschenk des Gastgebers sein oder eigenem Auftrag seine Entstehung zu verdanken haben. Aus einem ovalen, mit jenen Titulaturen besetzten Rahmen blickt uns der Dargestellte in fast frontaler Ansicht an. Ein tiefnachdenklicher Blick unter hoher, zerfurchter Stirn, schwere Augensäcke und eine kräftige, kurze und breite Nase, langes welliges Haupthaar, ein kräftiger, an den Enden hochgezwirbelter Bart auf der Oberlippe und ein das ganze Kinn deckender Bart prägen einen charaktervollen Kopf. Eine genau wieder-gegebene Gliederkette, die Biesen auf der Brust und dem Ärmel und das Spitzenwerk an dem breiten Leinenkragen deuten auf Lehmanns Liebe für das Detail. Die Zeichnung des Haupthaars und des Bartes mit dem Diamanten entspricht dem noch trotz aller Suche unerkant gebliebenen Bildnis auf der Rundscheibe. Noch feiner, fast lupenzart, ist das Diamantritzmuster zur Bezeichnung der Moireeseide auf der Brust und des Seidendamastes bei dem über die linke Schulter gebreiteten und unter dem rechten Arm durchgeführten Überwurf. Die hier erscheinenden Ranken sind die gleichen, die als Bordüre unterhalb der Lippe von nur diamantgerissenen oder auch mit kalter Bemalung ausgestatteten Stangengläsern dieser Zeit in Nürnberg, Hall in Tirol und andernorts beobachtet werden können. Der ganze Grund rings um das Oval ist gefüllt mit Putten, Vögeln und Bandläufen in dichter, fast einem horror vacui entsprungener Häufung, aber nach den Gesetzen der Symmetrie geordnet. Die Bandläufe mit den Kugelungen sahen wir schon einmal beiderseits der Nobilitas auf dem Becher von 1605 in ähnlicher Weise. Dieses Zierwerk im ganzen läßt darauf schließen, daß es Lehmanns Anliegen in einem besonderen Maße war.

Soweit also das Feld, das Lehmann nach unserer Überzeugung bestellt hat. Nicht berücksichtigt ist der Kasten mit einem Bildnis Johann Georgs im Gothaer Museum, da die etwas

abgelegene Stelle seiner Veröffentlichung zu spät bekannt wurde und Aufnahmen dann nicht mehr rechtzeitig zu bekommen waren<sup>15</sup>. Unberücksichtigt mußte ferner der Becher bleiben, der aus der ehemaligen Sammlung Schwarz in den Besitz Pazaureks kam, verschollen ist und nur in einer völlig unzulänglichen Abbildung im Katalog Schwarz weiter existiert.

Gewiß, es steht manches nebeneinander, was unvereinbar scheint: die Eleganz der Perseus-Andromeda-Scheibe neben dem Becher von 1605 beispielsweise. Andererseits: wenn wir den Becher der ehemaligen Sammlung Mühsam von 1592 und den Spitzkelch mit den österreichischen Familienwappen weglassen, und stilistische wie motivische Übereinstimmungen gering anschlagen, so können die restlichen Werke durch äußere Umstände, wie wir sie aufzeigten, durch begründbare Entstehungsorte und -zeiten, die mit den Lebensumständen Lehmanns in Einklang stehen, miteinander verknüpft werden. Die trotzdem bleibenden Bedenken ob der Divergenzen lassen sich vielleicht von einer technischen Frage her lösen. Heinrich Schwanhardt macht Schwinger, den er zeitlebens mit Haß verfolgt hat, den völlig unberechtigten Vorwurf, daß *er nichts habe inventieren können, auch wenig zeichnen, deswegen er die Zeichnungen von anderen in das Glass gelegeet und dann danach geschnitten habe* (nach Doppelmayr). Sandrart hingegen rühmt dem Georg Schwanhardt d. Ä. und seinem Sohne Heinrich ausdrücklich nach, daß sie in früher Jugend schon bei Bildhauern und Zeichnern sich haben ausbilden können. War das also die Lage Lehmanns, daß er weniger entwerfender Künstler als ausführender Handwerker war, der jeweils *Zeichnungen von anderen in das Glass gelegeet und dann danach geschnitten hat*, woraus sich die Divergenzen erklären würden? Oder bot das neue Material des Glases dem Schneidrade noch Schwierigkeiten, die der am Bergkristall Geschulte erst zu überwinden lernen mußte. Für die erste Vermutung bietet wieder Sandrart eine Stütze mit seiner Nachricht von dem vertrauten Umgang, den Lehmann und Beltzer mit Hans von Aachen und Paul Vianen am Prager Hofe miteinander hatten.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Gustav E. Pazaurek: Die Gläserammlung des Nordböhmisches Gewerbemuseums zu Reichenberg. Leipzig 1902.
- <sup>2</sup> a. a. O. — Robert Schmidt: Das Glas. Handbuch der Berliner Museen. Berlin 1911, S. 229 f.
- <sup>2a</sup> E. Meyer-Heisig: Der Nürnberger Glasschnitt des 17. Jahrhunderts. Kunst und Kultur der Freien Reichsstadt Nürnberg 1. Nürnberg 1963.
- <sup>3</sup> vgl. Anm. 1.
- <sup>4</sup> L. F. Fuchs in: Die Weltkunst 28, 1958; H. 19, S. 12. L. F. Fuchs schreibt an dieser Stelle wortwörtlich: „Aus einem Brief (es ist der von uns im Text zitierte Brief Lehmanns an den bayerischen Herzog, d. V.), den Caspar Lehmann später dem Herzog schrieb, erfahren wir, daß Beltzer ihn als Glasschneider ausgebildet hat“. Ein Beispiel für gezielte Quelleninterpretation!
- <sup>5</sup> G. E. Pazaurek: Die Anfänge des deutschen Glasschnitts. In: Glastechnische Berichte 12, 1934, S. 203 f.
- <sup>6</sup> Walter Holzhausen: Dresden-Prager Glas- und Steinschnitt. In: Neues Archiv f. Sächs. Gesch. u. Altertumskunde. Dresden 1934, S. 86 ff.
- <sup>7</sup> a. a. O., S. 90.
- <sup>8</sup> a. a. O., S. 100 (Regest 24).
- <sup>8a</sup> Robert Schmidt: Das Glas. Handbuch der Berliner Museen. 2. Aufl. Berlin 1922, S. 235.
- <sup>9</sup> a. a. O.
- <sup>10</sup> Die Angaben zu der Darmstädter Scheibe verdanke ich Dr. Eberhard Frhr. Schenk zu Schweinsberg.
- <sup>11</sup> Edmund Wilhelm Braun: Glass panes by Caspar Lehmann at South Kensington. In: The Burlington Magazine 50, 1927, S. 267 f.
- <sup>12</sup> Erich Meyer-Heisig: War Georg Schwanhardt wirklich der erste Glasschneider Nürnbergs? In: Bewahren und Gestalten. Festschrift für G. Grundmann. Hamburg 1962, S. 103 ff.
- <sup>13</sup> Max Sauerlandt in: Neuerwerbungsbericht der Justus-Brinckmann-Gesellschaft für 1925/26, S. 52.
- <sup>14</sup> Vgl. Anm. 2a.
- <sup>15</sup> E. Frhr. Schenk zu Schweinsberg: Glasschneider und ihre Auftraggeber. In: Glastechnische Berichte 13, 1935, S. 341.