

attributions such as Cat. Nos. 130 and 131 (for which, see the earlier attributions to Sansovino in: *Hommage à Andrea Del Sarto*, exhibition catalogue, Louvre, Cabinet des Dessins, 23.10.1986-27.01.1987, nos. 74-76, pp. 102-104).

Charles Davis

## BEMERKUNGEN ZUM WERK VON JOHANN GREGOR VAN DER SCHARDT ANLÄSSLICH DER ERSTEN MONOGRAPHIE ÜBER DEN BILDHAUER

HANNE HONNENS DE LICHTENBERG, *Johan Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hofe und bei Tycho Brahe*. Aus dem Dänischen von Georg Albrecht Mai. Kopenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen 1991. 273 Seiten mit 165 Schwarzweißabbildungen, 25 Farbtafeln.

(mit fünf Abbildungen)

Johann Gregor van der Schardt, der als einer der ersten die manieristische Bildhauersprache nördlich der Alpen vorstellte, ist kein unbekannter, aber doch ein wenig beachteter Künstler. Das Bild, das man sich bisher von seinem Schaffen machte, war noch bis zuletzt von dem verdienstvollen Aufsatz von R. A. Peltzer geprägt, der den Bildhauer gleichsam identifiziert hatte (Johann Gregor van der Schardt [Jan de Zar] aus Nymwegen. Ein Bildhauer der Spätrenaissance, in: *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst* 1916-18, S. 1988ff.). Die Monographie der dänischen Kunsthistorikerin Hanne Honnens de Lichtenberg präsentiert nun nicht den bekannten Bildhauer mit dem charakteristischen, aber sehr schmalen Werk, sondern einen ungemein produktiven und stilistisch vielseitigen Künstler. Ausgangspunkt für die Forschungen der Autorin war ihre Beschäftigung mit dem Wirken niederländischer Künstler in Dänemark zur Zeit Friedrichs II. Dabei kam sie zur Überzeugung, daß eine Reihe qualitätvoller plastischer und architektonischer Werke aus der Zeit um 1580 von Schardt stammen oder von ihm beeinflusst sein müssen. Dokumentarisch gesichert ist jedoch nur, daß der Bildhauer vom Frühjahr 1577 bis Sommer 1579 am dänischen Hof tätig war und dort Porträtbüsten des Königspaares ausführte. Die weitergehenden Thesen der Autorin sind nicht durch Quellenfunde untermauert.

Schon 1985 hatte Honnens in einem Aufsatz postuliert, Schardt sei nach 1581, als er zum letzten Mal in Nürnberg dokumentiert ist, noch ein ganzes Jahrzehnt lang in Dänemark tätig gewesen (Johan Gregor van der Schardt. Sculptor – and architect, in: *Hafnia* X, 1985, S. 147ff.). Der Bildhauer sollte angeblich mit einem Goldschmied namens Hans Crol, alias Johannes Aurifaber, identisch sein, der mindestens seit 1578 bei dem Astronomen Tycho Brahe auf der Insel Hven lebte und dort 1591 starb. Seine Aufgabe war es, wissenschaftliche Instrumente



zu bauen und zu warten, wie dies aus Brahes eigenen Worten hervorgeht (Brief an den Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel, s. J. L. E. Dreyer: *Tycho Brahe. Ein Bild wissenschaftlichen Lebens und Arbeitens im sechzehnten Jahrhundert*, Karlsruhe 1894, S. 221f.). Nichts spricht für eine Identität von Crol und Schardt, an der die Autorin inzwischen selbst gewisse Zweifel hat (Honnens 1991, S. 24). Dennoch hat dies keine Auswirkungen auf ihr ‚Thesengebäude‘: Wie Crol soll Schardt während der achtziger Jahre in Dänemark vorrangig im Umkreis von Tycho Brahe tätig gewesen und 1591 dort gestorben sein. Daß der Astronom und der Bildhauer einander nicht unbekannt waren, geht aus einem Brief von 1576 – vor Schardts Berufung nach Kopenhagen – hervor (ebd. S. 20). In den reichhaltigen Quellen, die über Tycho Brahes Leben und Wirken Auskunft geben, konnte bisher kein weiterer Hinweis auf Schardt gefunden werden. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß sich der bedeutende Wissenschaftler für Werke des Bildhauers interessiert haben könnte; Honnens’ ausufernde Thesen erscheinen jedoch als sehr unwahrscheinlich.

Aus qualitativen Gründen verbietet sich die Zuschreibung des Epitaphs für eine 1576 verstorbene Tochter des Astronomen (Honnens 1991, S. 210ff.) und der Fragmente der Bauplastik des Observatoriums Uraniborg (ebd. S. 124ff.). Der Springbrunnen in der gleichen Anlage war nicht mit einem ‚Aquarius‘ von Schardt (ebd. S. 42), sondern mit zahlreichen Tierfiguren geschmückt (L. O. Larsson: Merkur auf Stjärneborg. Eine Bronzestatuette Johann Gregor van der Schardts im Besitz Tycho Brahes?, in: *Kunstsplitter. Festschr. f. W. J. Müller*, Husum 1984, S. 75). Daß der elegante Figurenbildner Schardt den um 1580 von Georg Labenwollf in Nürnberg gegossenen Tier-Brunnen entworfen haben könnte, ist wenig wahrscheinlich.

Auf einer Kuppel von Brahes zweitem Observatorium in Stjerneborg stand ursprünglich eine Merkur-Bronze, die Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg bei seinem Besuch 1590 als Geschenk erbat und erhielt. Sowohl Honnens als auch Larsson (s. o.) identifizierten diese Figur mit der kleinen Version von Schardts Merkur. Verwiesen wird auf die skizzenhafte Wiedergabe der Bronze in Brahes *Epistolarum astronomicarum libri* (Honnens 1991, Abb. 38). Deutlicher zu erkennen ist sie jedoch auf der entsprechenden Darstellung im *Atlas major* von W. J. Blaeu, einem Schüler Brahes, der offensichtlich Zeuge der erzwungenen Schenkung gewesen war (Dreyer a.a.O., S. 214). Der bei Blaeu dargestellte dickliche Merkur mit flatternder Draperie unterscheidet sich deutlich von Schardts graziler Figur.

Leider ist jene Bronze in der Sammlung des Braunschweiger Museums nicht erhalten, dürfte aber mit einem in den Inventaren des 18. Jahrhunderts verzeichneten Merkur von „2 Fuß 2 Z. [Zoll]“ Höhe identisch gewesen sein; diese Bronze war demnach größer als Schardts Statuette. Honnens informiert im übrigen nicht darüber, daß Herzog Heinrich Julius auf Brahes Bitten versprach, einen Abguß der Merkurfigur anfertigen zu lassen (Dreyer a.a.O., S. 214; Larsson a.a.O.). Dies wäre unverständlich, wenn Schardt der Autor gewesen wäre und damals bei Tycho Brahe gewohnt hätte, wie die Autorin unterstellt.



Unhaltbar ist auch die These, daß Tycho Brahe der größte Sammler von Arbeiten Scharchts gewesen sei. Nach Meinung der Autorin soll er nämlich zuerst die zahlreichen Werke des Bildhauers besessen haben, die 1616 in der Sammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus Praun nachgewiesen sind. Praun kann diese Plastiken jedoch nicht zwischen 1606 und 1610 in Prag erworben haben, als Brahes Nachlaß dort zum Verkauf kam (Honnens 1991, S. 54f.), denn er lebte damals weitab vom Geschehen in Bologna. Daß er keine Verbindung zu Prag hatte, zeigt sich z. B. darin, daß seine Sammlung keine Zeichnungen des befreundeten Künstlers Hans Hoffmann enthält, die nach dessen Übersiedlung nach Prag entstanden sind (K. Achilles: Naturstudien von Hans Hoffmann in der Kunstsammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II. Praun, in: *Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen in Wien* 1986/87, S. 258). Praun besaß die Werke Scharchts wohl schon vor der Abfassung seines ersten Testaments von 1592, in dem Arbeiten aus Ton angeführt sind, unter denen man kaum etwas anderes als die Scharchtschen Terrakotten verstehen kann (s. u.).

Gänzlich spekulativ sind die Ausführungen der Autorin über Schardt als Architekt, v. a. als Erbauer von Brahes Wohnhaus und Observatorium Uraniborg (Honnens 1991, S. 34ff.). Zwar pries 1569 der kaiserliche Botschafter in Venedig, Veit von Dornberg, Schardt in einem Brief an Maximilian II. auch als Baumeister an, doch ist die Mitwirkung Scharchts an keinem einzigen Bau überliefert. In welchem Stil er gebaut haben könnte, ist somit unbekannt. Die Autorin sieht ihn von Palladio beeinflusst (S. 30f.), schreibt ihm jedoch eine Reihe unterschiedlichster Bauten zu, die kaum etwas mit Palladios strengem Stil zu tun haben.

In der Monographie bilden die zugeschriebenen Steinbildwerke, die in den achtziger Jahren in Dänemark entstanden sind, einen der Schwerpunkte. Den Altar der Schloßkirche von Kronborg stuft die Autorin sogar als ein gesichertes Hauptwerk des Künstlers ein (S. 183ff.). Doch gerade der Vergleich des Gekreuzigten von der Mitteltafel des Altars mit dem kleinen Bronzekruzifix im Gewerbemuseum Nürnberg, das aus der Sammlung Praun stammt (S. 179ff.), zeigt nicht die angebliche „völlige Übereinstimmung“, sondern erhebliche Unterschiede. Die Altarfigur weist nicht die eleganten, fließenden Körperformen auf, sondern stärker gekennzeichnete Muskeln, kräftig markierte Rippen und eine eingezogene Taille. Die Körperhaltung des großen Kruzifixes erscheint relativ starr und symmetrisch, die Beine sind parallel geführt, das Lententuch ist genau in der Mitte geknotet. Beim Bronzekruzifix dagegen schwingen die Beine sanft nach links und bilden damit ein Gegengewicht zum nach rechts geneigten Kopf; das Lententuch ist elegant verschlungen. Das breitflächige Gesicht der Altarfigur mit stark betonten Wangenknochen als besonderem Charakteristikum unterscheidet sich von Scharchts Gesichtstypen. Die übrigen Figuren und Reliefs des Kronborg-Altars, der 1587 vom Steinmetzen Thomas Frandsen wohl nach Vorgaben eines anderen Meisters fertiggestellt wurde, sind noch weiter vom Stil des Bildhauers entfernt.

Die übrigen Skulpturen, vor allem Grabmäler, die von Honnens mit Schardt in Verbindung gebracht werden (S. 195ff.), sind aus stilistischen und noch mehr qualitativen Gründen mit seinem Werk nicht zu vereinbaren.



Die Auseinandersetzung mit den Hauptthesen der Autorin, also ihren Ausführungen zum dänischen ‚Spätwerk‘ Schardts, die hier nur cursorisch vorgenommen werden konnte, führt zu dem Schluß, daß ihre Theorien nicht haltbar sind. So scheint nichts dafür zu sprechen, daß Schardt länger als von 1577 bis 1579 in Dänemark tätig war. Schardts Lebens- und Wirkungszeit, wie auch sein Tätigkeitsfeld müssen wieder auf die altbekannten Konturen zurückgeführt werden; das heißt jedoch nicht, daß kein Forschungsbedarf besteht. Im folgenden soll auf einige offene Fragen, wie auch auf neuere Erkenntnisse verwiesen werden.

Über den langjährigen Aufenthalt des Bildhauers in Italien gibt es nach wie vor nur die vagen Auskünfte in den Briefen Veit von Dornbergs an Maximilian II. Eine dort erwähnte Stuccofigur, die Schardt im Palazzo Comunale in Bologna ausgeführt haben soll, ist bedauerlicherweise weder erhalten noch dokumentiert (freundl. Hinweis v. H. Hubert). Da, wie Dornberg schrieb, der Bildhauer durch Daniele Barbaro empfohlen wurde, liegt der Gedanke nahe, daß Schardt für den berühmten Architekturtheoretiker tätig gewesen sein könnte. Die Bauplastik der Palladio-Villa in Maser stammt weitgehend vom Bruder Marc'Antonio Barbaro, der als Bildhauer dilettierte (N. Huse: Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft, in: *Arte Veneta* 1974, S. 107). Durch ihre beachtliche Qualität stechen jedoch zwei Stucco-Figuren in Nischen im Innern des Nymphäums hervor, die ohne dokumentarischen Beleg der Schule Alessandro Vittorias zugeschrieben wurden (G. Zorzi: *Le Ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza 1969, Abb. 314f.). In ihren schlanken Proportionen, den schmalen Köpfen und langen Nasen ähneln sie den späteren Statuetten Schardts. Bei einer Figur – einer Minerva – sind die Arme in verschiedener Höhe abgespreizt, eine typische Haltung der meisten Gestalten des Bildhauers. Bei dieser Statue war übrigens ein Künstler am Werk, der Michelangelos Skulpturen der Medici-Kapelle kannte: Minerva trägt den gleichen Helm wie ‚Lorenzo‘ und den Beinschutz wie ‚Giovanni Medici‘ (vgl. die Bein-Kopie aus der Sammlung Praun, s. P. J. LeBrooy: *Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection*, Vancouver 1972, Abb. 69).

Veit von Dornberg rühmte, daß Schardt in Rom Antiken nachgebildet habe; diese Kopien dürften mit Terrakotten identisch gewesen sein, die in großer Zahl in die Sammlung von Paulus Praun gelangten. Ein kleiner, aber immer noch bedeutender Teil davon ist erhalten (Abb. 8; die meisten in der Sammlung LeBrooy, Vancouver; vier im Victoria & Albert Museum, London), weitere sind fotografisch dokumentiert. Bei den nachweisbaren Terrakotten dominieren Reduktionen und Teilkopien von Werken Michelangelos. Dies führte dazu, daß die Terrakotten lange als Originalmodelle Michelangelos galten, obwohl schon eine Fußnote in Christoph Gottlieb von Murrs Katalog der Sammlung Praun angibt, daß die meisten von Schardt stammen (*Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 240). Im Inventar der Sammlung Praun von 1616 werden die plastischen Körperteile – Torsen, Hände, Füße usw. – als zum „studio gehörig“ bezeichnet, also als Studiensammlung eines Künstlers.



Der Stellenwert der Terrakotta-Kopien ist nicht einfach zu bestimmen. Auch wenn sie alle aus Scharchts Atelier stammen, muß nicht jede eigenhändig und vor Ort modelliert worden sein. Schon bei zeichnerischen Antikenaufnahmen, für die man nur Stift und Papier benötigte, griffen Künstler häufig auf Vorlagen von Kollegen zurück. Der modellierende Kopist nahm sicherlich in noch größerem Maße die Möglichkeit wahr, vorhandene Kopien abzuformen oder nachzubilden. Scharchts eleganter Stil ist bei vielen der Terrakotten eigentlich nicht zu erkennen, wie z. B. bei den drei erhaltenen Kopien der ‚Tageszeiten‘ Michelangelos aus der Medici-Kapelle, die in der Charakterisierung der Muskeln beim ‚Tag‘, bzw. des ‚wabernden‘ Fleisches bei den Frauengestalten, beinahe noch über die Vorbilder hinausgehen (LeBrooy a.a.O., Abb. 11ff., 38ff., 59ff.). Daß Schardt auch Modelle käuflich erworben haben könnte, legt eine Notiz auf einem Zettel, der im Innern einer Figur gefunden wurde, nahe. Henry Thode entzifferte: „10 Pezzi 1...“; es könnte sich also um eine Quittung für die Bezahlung von zehn Modellen handeln (Michelangelos Tonmodelle aus der Hähnelschen Sammlung, in: *Monatsshefte für Kunstwissenschaft* VI, 1913, S. 309ff.).

Unter den Terrakotten befanden sich nicht nur Kopien, sondern auch eigenständige Plastiken Scharchts: Merkur und Minerva (nur als Bronze-Versionen erhalten) stehen an erster Stelle in Murrs Auflistung der Tonplastiken. Besondere Beachtung verdienen ein weiblicher und drei männliche Torsen, von denen zwei erhalten, die beiden anderen fotografisch nachweisbar sind (LeBrooy a.a.O., Abb. 120, 154, 163, 165). Die Körper sind schlank und wohlgebildet, die Armansätze verweisen auf das für Schardt typische Kompositionsprinzip, die Arme in verschiedener Höhe abzuspreizen. Wegen ihrer Kleinheit und des größeren Materials weisen die Torsen zwar nicht ganz die Feinheit der Bronzestatuetten auf, dennoch sollte ihre Aufnahme unter die eigenständigen Werke Scharchts diskutiert werden. Diese Terrakotten könnten auch Hinweise auf Scharchts Arbeitsweise geben; vergleichbare Torsomodelle, die zu verschiedenen Figuren ergänzt werden konnten, kennt man z. B. auch aus der Werkstatt Baccio Bandinellis. In einem wissenschaftlichen Buch über Schardt müßte den Terrakotten ein wichtiger Platz eingeräumt werden. Von keinem anderen Künstler jener Zeit wissen wir vergleichbar viel über seinen Atelierfundus!

Auf Grund der Bemühungen Veit von Dornbergs wurde Schardt 1569 in den Dienst Kaiser Maximilians II. berufen, ist jedoch in der Folgezeit nicht am Kaiserhof dokumentarisch nachweisbar, sondern in Nürnberg. Offensichtlich richtete er sich deshalb hier seine Werkstatt ein, weil er an dem großen Silberbrunnen für Kaiser Maximilian II. mitarbeitete, für den Wenzel Jamnitzer schon vor Scharchts Ankunft den Auftrag erhalten hatte. Vom Brunnen blieben nur die vier Tragefiguren, ‚Jahreszeiten‘, erhalten (Kunsthist. Museum Wien), bei denen Scharchts Autorschaft inzwischen unstrittig ist. Ursprünglich gab es jedoch eine große Zahl plastischer Figuren. Angesichts der arbeitsteiligen Produktion, die bei Jamnitzer üblich war, stellte der Goldschmied sicherlich keine figürlichen Modelle her, diese könnten alle von Schardt geschaffen worden sein.

Der Brunnen ist in der neueren Literatur mehrfach behandelt worden (u. a.



Ausst. Kat. *Prag um 1600*, Freren 1988, S. 49ff.; K. Pechstein: Kaiser Rudolf II. und die Nürnberger Goldschmiedekunst, in: *Prag um 1600, Beiträge zu Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, S. 232ff.). Auffallend ist, daß man dabei im wesentlichen nur eine Quelle heranzog, einen lange als Beschreibung mißverstandenen Text, der Bedeutungszusammenhänge erläutert und deshalb inhaltlich weniger wichtige Teile übergeht. Die zweite Quelle – das Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. mit der Aufzählung des in Einzelteile zerlegten und in 18 Kisten verpackten Brunnens – gibt wertvolle Hinweise auf die Gesamtzahl der Figuren, ihre Größenverhältnisse, den Aufbau des Brunnens und vor allem seine Technik (R. Bauer und H. Haupt: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611, *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen Wien* 1976, S. 81f.).

Mit den Figuren ‚Sol‘ und ‚Luna‘ (Honnens 1991, S. 104ff., Rijksmuseum Amsterdam, Kunsthist. Museum Wien) dürften Teile eines weiteren Brunnens erhalten sein, dessen figürlicher Schmuck wohl kaum nur aus zwei Statuetten bestand; vielleicht gab es weitere Planetengottheiten? Interessant sind bei diesen Figuren die Teile, die auf die Wasserführung und die Einfügung in einen architektonischen Zusammenhang hinweisen.

Nürnberg war für Schardt auch als ein Zentrum des Bronzegusses von Bedeutung. Schardts Bekanntschaft mit dem Gießer Georg Labenwolff ist durch zwei Briefe belegt. Auffallend ist jedoch die sehr viel feinere Ausarbeitung der Schardtschen Bronzen gegenüber den Güssen, die man allgemein der Labenwolff-Werkstatt zuschreibt. Man kann davon ausgehen, daß der Bildhauer detaillierte Wachsmodele herstellte – „In Schardt almost all of the detail of the surface derives from the wax“ (A. Radcliffe: Schardt, Tetrode and some possible sculptural sources for Goltzius, in: *Netherlandish Mannerism*, Stockholm 1985, S. 99). Die Unterschiede zwischen den beiden kleinen und den beiden großen Merkur-Figuren (Württemb. Landesmuseum Stuttgart, Kunsthist. Museum Wien, Nationalmuseum Stockholm, Schloß Pommersfelden) sprechen ebenfalls dafür, daß Schardt dem Gießer nicht Gips-, sondern Wachsmodele lieferte. Gußtechnik und ‚Faktur‘ der Bronzen verdienen eine genaue Untersuchung.

Die Bronzen – Merkur (s. o.) und Minerva (*Abb. 7a und b*, Privatbes. USA), das Kreuzifix und die Brunnen-Figuren (s. o.) – sind in ihrer eleganten Proportionierung und Bewegung die eindrucksvollsten Werke Schardts. Sie zeigen, daß der Bildhauer von der italienischen Plastik der Jahrhundertmitte beeinflusst war, vor allem von Benvenuto Cellini (Sockelfiguren der Perseus-Statue) und dem Frühwerk Alessandro Vittorias. Giambolognas ‚figura serpentinata‘ jedoch wird von Schardt noch nicht aufgegriffen.

Schardts kostbare Bronzen gelangten in die kaiserliche Kunstkammer und in die Sammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus Praun, der die größte Zahl von Werken des Bildhauers erwarb. Seine Sammlung blieb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zusammen und ist durch Murrs Katalog von 1797 dokumentiert. Noch aufschlußreicher sind jedoch die Inventare von 1616 und 1719 (die im Zusammenhang mit einer Ausstellung über Sammlung Praun im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2.12.1993–27.2.1994, von Katrin Achilles-Syndram pu-



bliziert werden; im Aufsatzband wird die Rezensentin die Skulpturen, deren wichtigster Komplex die Werke Scharchts waren, behandeln).

In einem Medaillonbildnis porträtierte Schardt Paulus Praun, der andererseits auch zwei Bildnisse, die Schardt darstellten, besaß, was für eine besondere Hochschätzung des Bildhauers spricht.

Scharchts bekannteste Werke – Merkur und Minerva – waren in der Sammlung Praun in mehreren Fassungen vertreten. Der große Merkur gelangte in die Sammlung Schönborn (s. schon K. Pilz: Nürnberg und die Niederlande, in: *Mitteil. des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 1952, S. 91); das kleinere Exemplar wurde gemeinsam mit seinem Pendant vom König von Württemberg erworben, was aus dem vom Kunsthändler J. A. Boerner kommentierten Exemplar des Murrschen Kataloges der Sammlung Praun hervorgeht (Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums München; freundl. Hinweis von K. Achilles-Syndram). Somit stammt die Merkur-Figur im Württembergischen Landesmuseum also nicht, wie bisher angenommen, aus der Stuttgarter Kunstammer und ist mit Sicherheit das Gegenstück zur einzig bekannten Minerva (*Abb. 7a und b*).

In der Sammlung Praun befand sich auch das Kruzifix über einem Mineralienberg (s. o.), das abgesehen von einer Erwähnung durch Hans Weihrauch lange unbeachtet blieb (*Europäische Bronzestatuetten*, Braunschweig 1967, S. 325). Die sensibel und sehr plastisch modellierte Christusfigur hat leider auf Grund einer brutalen Reinigung ihre originale Patina verloren. Die Kombination mit dem Mineralienberg verweist auf den Einfluß von Wenzel Jamnitzer.

Auf den ersten Blick erscheint es überraschend, daß sich in der Sammlung Praun auch Büsten des dänischen Königspaars Friedrich II. und Sophie befanden (Schloß Rosenborg). Praun dürfte mehrere Werke vom Künstler selbst erworben haben, der größte Teil stammte jedoch wahrscheinlich aus dem Ateliernachlaß, v. a. die Terrakotta-Modelle, vermutlich aber auch jene Porträts. Es ist möglich, daß sich die Fertigstellung der (nicht erhaltenen) Erstgüsse 1577-79 deshalb so lange herausgezögert hatte, weil es in Dänemark keine kongenialen Bronzegießer gab. Somit wäre verständlich, daß Schardt es vorzog, Zweitgüsse, die – vom König? – bestellt worden waren, in Nürnberg auszuführen.

In seinem Atelier befanden sich nach seinem frühen und vermutlich plötzlichen Tod natürlich nicht nur die Studienmodelle, sondern auch die letzten, noch nicht ausgelieferten Bestellungen, darunter sicher auch unfertige Arbeiten, die von Mitarbeitern oder dem Goldschmied Heinrich Han, bei dem sich Schardt zuletzt aufhielt, vollendet worden sein könnten. Die übermäßige Ziselierung der Büsten des dänischen Königspaars, die der Bearbeitung der übrigen Bronzen Scharchts widerspricht, könnte für eine posthume Fertigstellung durch einen Goldschmied sprechen.

Die eigentliche Entdeckung, die in der neu erschienenen Monographie vorgestellt wird, ist das kleine, farbig gefaßte Selbstbildnis aus Terrakotta, ebenfalls aus der Sammlung Praun (Honnens 1991, S. 136ff., Privatbes. USA). Der Büstenausschnitt bleibt nackt, der Kopf ist weit zur Seite gewendet, jedoch nicht – wie bei Michelangelos ‚Brutus‘ – mit stolzer Miene, sondern mit melancholi-



schem Gesichtsausdruck. Es ist kein repräsentatives Künstlerbildnis, sondern eine eindringliche Selbstbefragung.

Das Selbstbildnis unterscheidet sich von den übrigen Porträts Scharchts – z.B. den Imhoff-Bildnissen (Skulpturensammlung Berlin) – bei denen auf die Darstellung der Kleidung besonderer Wert gelegt ist. Die Porträtierten erscheinen wie von Wams und Rüschenkragen eingeeengt. Scharcht bevorzugte für Bildnisse eine eher veristische Gestaltungsform in bemalter Terrakotta, die er z.B. in Bologna kennengelernt haben könnte. In ihrer gespannten Modellierung und vereinfachenden Stilisierung sind die Porträts jedoch mit den Bronzestatuetten verwandt, zumindest die Büste des dänischen Königs ist sowohl in Bronze, wie auch in Terrakotta ausgeführt worden. Bildnisbüsten und Porträtmedaillons scheint Scharcht vor allem für Nürnberger Bürger ausgeführt zu haben. Neben Praun war Willibald Imhoff, der Enkel von Dürers Freund Willibald Pirckheimer, Scharchts wichtigster Auftraggeber in Nürnberg.

Hanne Honnens de Lichtenberg übergeht in ihrer Monographie berechtigterweise einige ältere, unzutreffende Zuschreibungen an Scharcht (vgl. dagegen z. B. Weihrauch a.a.O., Abb. 394, 421), wagt aber selber eine große Zahl oft kühner Zuweisungen. Die Porträts und Köpfe, die Scharcht neu zugeschrieben werden (S. 152ff.), weisen jedoch gerade nicht die Charakteristika seiner gesicherten Bildnisse auf, z. B. den durch harte, gerade Schnitte begrenzten Büstenausschnitt. Die für Scharcht vorgeschlagenen Porträtreliefs (S. 158f., 166ff., 173f., S. 209ff.) vertreten nicht den Typ, der allein für den Bildhauer gesichert ist: runde Medaillons aus Terrakotta, die den Dargestellten im Profil vor glattem Hintergrund gleichsam in Büstenform zeigen. Auch die vorgestellten Medaillen, darunter ein vorzügliches Porträt von Scharcht (S. 164f.), unterscheiden sich in ihrer Komposition von den Porträtmedaillons Scharchts.

Angesichts des so schmalen Scharchtschen Œuvres ist es legitim, in der Masse der Kleinbronzen der Spätrenaissance, von denen ja nur ein verschwindend kleiner Teil dokumentiert ist, nach weiteren möglichen Werken des Künstlers Ausschau zu halten. Leider überzeugen die neuen Zuschreibungen von Honnens nicht.

*Minerva* (S. 95ff.; Kunsthist. Museum Wien, Szépművészeti Museum Budapest und ein Ex. Privatbes.). Von L. Planiscig „hypothetisch“ mit Scharcht in Verbindung gebracht (*Die Bronzeplastiken*, Wien 1924, Nr. 325), dem sich nur J. Balogh anschloß (*Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1975, S. 205f.). Die antike Figur in ihrer starr frontalen Ausrichtung und den schweren Gewanddrapierungen ist wohl eine italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts; so überrascht es nicht, daß eine Statuette dieses Typs auf einem Florentiner Barockgemälde dargestellt ist (G. Ewald: Livio Mehus's ‚Genius of Sculpture‘, in: *The Burlington Mag.* Juli 1974, S. 392f.).

*Löwe und Stier* (S. 111f., Bayer. Nationalmuseum München). Die Identifizierung mit einer Tierkampfgruppe in der Sammlung Praun (Murr a.a.O., Nr. 10/Terrakotten!) ist unrichtig, da es sich dort lediglich um eine Replik der berühmten antiken Gruppe vom Kapitol im torsierten Zustand handelte (*Verzeichnis des Anton Paul Heinlein'schen ausgezeichneten Kunstcabinets...*, Nürnberg 1832, Nr. 268). Der breite Kopf des Löwen mit der strähnigen Mähne unterscheidet sich erheblich von dem Löwen, der die Figur des ‚Sol‘ begleitet.



*Bacchus* (S. 112ff., Original: Fitzwilliam Museum Oxford; Replik: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg). Die Zuschreibung an Schardt wurde von A. Radcliffe (a.a.O., S. 98ff., 102f.) eindrucksvoll widerlegt. In den Proportionen, der Art der Modellierung und der Faktur fügt sich die Statuette in das Werk von Willem van Tetrode ein und kann mit einem für diesen Künstler dokumentierten Modell eines Bacchus, zu dem ein „Tiger“ (Panther) gehörte, in Verbindung gebracht werden. Die von Honnens vorgeschlagene Identifizierung mit zwei Figuren in der Sammlung Praun ist unrichtig (Murr a.a.O., Nr. 34/Bronzen: Die Bronze gehört zu den „kleinen stücken“, war also kaum größer als 10 cm. Murr a.a.O., Nr. 19/Terrakotten: Bacchus, der Trauben in beiden Händen hielt; bei der Bronze in Oxford befindet sich in der Rechten ein Trinkgefäß.)

*Herkules/Kain* (S. 115ff., Kunsthist. Museum Wien). Diese hochbedeutende Bronzestatuetten konnte bisher nicht überzeugend zugeschrieben werden. Die kraftvolle Gestalt unterscheidet sich in ihrer dynamischen Bewegung, ihrer dezidierten Mehrsichtigkeit, der plastisch lokaleren Oberfläche, wie auch der ungewöhnlichen Dreipaßform der Plinthe deutlich von Schardts Bronzen.

*Sitzender Mann* (Honnens 1991, S. 118ff., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Metropolitan Museum New York). Die muskulöse Gestalt mit der verschränkten, komplizierten Bewegung steht Schardt stilistisch fern. (Die Figur wird im demnächst erscheinenden Katalog der Braunschweiger Bronzen, an dem Volker Krahn und die Rezensentin arbeiten, behandelt).

*Saturn und Flußgott* (S. 120ff., Kunsthist. Museum Wien). M. Leithe-Jasper machte überzeugend deutlich, daß die beiden Bronzen, die früher als Werke des sogenannten ‚Meisters der hageren Alten‘ galten, nicht von der gleichen Hand sind (Ausst. Kat. *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, Washington 1986, Nr. 60, 73). Die kompliziert bewegten Figuren mit überdeutlich gekennzeichneten Muskeln, Sehnen, Knöcheln haben mit Schardts Stil nichts zu tun.

*Orpheus mit Cerberus* (S. 129ff., Victoria & Albert Museum, London). Die Statuette wurde von Ch. Avery überzeugend Hendrick de Keyser zugeschrieben, da sie die gleiche weiche Modellierung aufweist wie dessen signierter ‚Mercur‘ (Rijksmuseum Amsterdam).

*Zwei Pferdestatuetten* (S. 170ff., Kunsthist. Museum Wien, Statens Museum for Kunst Kopenhagen). Zwei höchst unterschiedliche Pferdefiguren: Die – italienische – Bronze in Wien ist temperamentvoller, die – nordische – Bronze in Kopenhagen schwerfälliger, als dies für Schardt vorstellbar ist.

*Götterfest* (S. 69ff., Cleveland Museum of Art u. a.). Die Identifizierung mit einem Werk in der Sammlung Praun ist falsch (Murr Nr. 70/Terrakotten!), Größe und Proportion, aber auch Thema und Material stimmen nicht überein. Für das figurenreiche Relief gibt es nichts Vergleichbares in Schardts Werk; neuerdings wird Guglielmo della Porta als Autor diskutiert.

Die Rezensentin nutzt die Gelegenheit, um für eine der meist diskutierten Kleinbronzen – die sogenannte ‚Negervenus‘ – eine Autorschaft von Schardt vorzuschlagen (*Abb. 6a und b*). Die elegante Bewegung der Figur, die überlängten Proportionen, die abgespreizten Arme und die ovale Plinthe sind bestens mit Schardts Statuetten, z. B. der Minerva (*Abb. 7a und b*) vergleichbar. Die ‚Negervenus‘ ist zwar kleiner als die meisten Bronzen Schardts, entspricht in ihrer Größe jedoch dem Kruzifix auf dem Mineralienberg. Übrigens wurde die Bronze früher – u. a. von John Pope-Hennessy – dem gleichen Autor wie die Wiener



‚Luna‘ zugeschrieben, wobei man damals jedoch an Danese Cattaneo dachte (u.a. Ausst. Kat. *Meesters van het brons der italiaanse Renaissance*, Amsterdam 1961, Nr. 139, 141). Bei den zahlreichen Exemplaren der Negervenus ist es schwierig, den Grad der Originalität zu bestimmen. Es ist nämlich auffallend, daß die Figuren mit alter Provenienz – in Wien, Dresden und Braunschweig – nicht die glatte Perfektion aufweisen, die für mehrere Statuetten charakteristisch ist, die nicht weit zurückverfolgt werden können, u.a. in Frankfurt, New York und Paris. Möglicherweise ist das ‚Original‘ bis jetzt nicht bekannt; sicherlich steht ihm das relativ große Wiener Exemplar (Kunsthist. Museum, *Abb. 6a und b*) mit seiner hohen Plinthe am nächsten. Neuerlich wurde die ‚Negervenus‘ dem französischen Bildhauer Barthélemy Prieur (Meister der Genrefiguren) zugeschrieben (M. Bückling: *Die Negervenus*, Frankfurt a.M. 1991). Prieurs weibliche Aktfiguren – Mädchen bei der Toilette – unterschieden sich jedoch in ihrem natürlichen Charme deutlich von der kühlen Eleganz der ‚Negervenus‘.

Schließlich müßte dem Schaffen Scharchts als Kleinplastiker auf dem Gebiet der Nürnberger Goldschmiedekunst nachgegangen werden. Mit Wenzel Jamnitzer arbeitete er zusammen, bei dem Goldschmied Heinrich Han hielt er sich zuletzt auf. Scharchts Figurenstil ist in der Silberstatuette eines bogenschießenden Amor zu erkennen, einer von Barthel Jamnitzer ausgeführten Automatenfigur, die Wenzel Jamnitzer 1576 an den Rat der Stadt Nürnberg verkaufte (M. Rosenberg: *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Bd. III, Frankfurt a.M. 1925, Nr. 3836a). Die schlanke Kindergestalt mit ihrer eleganten Bewegung und dem phantasievollen Hut läßt sich mit den Figuren vom Silberbrunnen Maximilians II. vergleichen.

Der weitergehende Einfluß der Scharchtschen Gestalttypen auf die Nürnberger Goldschmiedekunst läßt sich an den Werken mehrerer Künstler aufzeigen: z. B. bei Hans Keller (Adam u. Eva, Bayer. Nationalmuseum München), Elias Lencker (vgl. den aus Perlen gebildeten Kalvarienberg im Grünen Gewölbe, Dresden, mit Scharchts Kruzifix über dem Mineralienberg), Hans Pezolt, der, wie Andreas Gulden berichtet, „dem Kaiser Rudolph sein künstliches Brunnenwerk renovirt“ hat (Turboschneckenpokale, Württ. Landesmuseum Stuttgart), und v. a. Christoph Jamnitzer, der die Prototypen in einen frühbarocken Stil umsetzte (u.a. Drachenkanne, Grünes Gewölbe, Dresden). Eine Untersuchung dieser Zusammenhänge wäre sicherlich lohnend.

Die Beschäftigung mit Werk und Wirkung von Johann Gregor van der Schardt bleibt ein Desiderat. Bei einer solchen Untersuchung müssen die spärlichen dokumentierten Fakten besonders sorgfältig berücksichtigt werden. Notwendig ist die genaue Untersuchung der gesicherten Werke, z. B. auch der Faktur und Technik der Bronzen. Die bisher zu wenig beachteten Terrakotten müßten einen Schwerpunkt der Untersuchung bilden. Bei Zuschreibungen ist äußerste Vorsicht geboten. Wichtig wäre schließlich, das Verhältnis von Scharchts Schaffen zur italienischen Skulptur um die Mitte des 16. Jahrhunderts und seine Position und Wirkung in Deutschland, vor allem in Nürnberg, herauszuarbeiten.

Ursel Berger