

Mai 1984 · Nummer 38

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

Die älteste geätzte Glasscheibe von Heinrich Schwanhardt, 1686

Was die Nürnberger Familie Schwanhardt für den Glasschnitt, die faszinierende Kunst der Veredelung des Hohlglases mittels Schnitt und Schliff mit Ornamenten, Blumen und Figuren für Deutschland im 17. Jahrhundert geleistet hat, ist allgemein bekannt. Geschnittene Gläser von Georg Schwanhardt (1601–67) und seinem Sohn Heinrich (1625–93), von denen das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg eine Reihe besitzt, gehören seit langem zu den gefragtesten Sammlerstücken. Weniger bekannt dagegen ist, daß in der gleichen Sammlung sich ein echtes Unikum der deutschen Glaskunst des 17. Jahrhunderts befindet, eine geätzte kreisrunde Scheibe mit der Inschrift AVXILIVM IESV CHRISTI ADVENIAT und der Jahreszahl 1686. Der Grund um die Buchstaben, die als Chronogramm ein zweites Mal die Jahreszahl 1686 ergeben, ist ganz gleichmäßig, "samartig", aufgeraut, wie dies mit einem Schleifrad unmöglich zu erzielen gewesen wäre. Nach Joachim von Sandrart (Teutsche Academie 1675) hat Heinrich Schwanhardt kurz zuvor "ein corrosiv gefunden, womit das Glas, sonst



Heinrich Schwanhardt, Geätztes Glas, Durchmesser 15 cm. 1686

aller starken Spirituum beste Behalt nus bishero, sich ätzen lasse". Sein Rezept für das Ätzwasser wurde aber nicht überliefert. Schwanhardt galt seit langem als Erfinder des Glasätzens, einer Kunst, die zwar im folgenden keine große Wirkung entfalten konnte, die aber doch zu den Bemühungen der Zeit, chemische Probleme auf experimentellem Wege zu lösen, zu zählen ist. Von kunsthistorischer Seite ist Sandrarts Nachricht nie ernsthaft in Zweifel gezogen worden und die Glasscheibe des Germanischen Nationalmuseums – frü-

manischen Nationalmuseums – früher kannte man drei weitere Exemplare, die aber heute nicht mehr nachweisbar sind – wurde zumeist als echte Inkunabel angesehen.

Allerdings ist in einer neueren Arbeit, die auch von früheren und gleichzeitigen Bemühungen um das Glasätzen berichtet (Heinz Cassebaum: Neue Aspekte zur Entdeckung des Ätzens von Glas. In: Silikatechnik 34 (1983), S. 213–214, die Frage aufgeworfen worden, ob es sich bei Schwanhardts Ätzmittel tatsächlich um Flußsäure und nicht eher um Scheidewasser, das auf weiches Glas eine ähnliche Wirkung erzielen könnte, handele.

Die Frage, welches Ätzmittel und was für eine Glassorte Schwanhardt benutzte, müßte sich heute mit modernen naturwissenschaftlichen Methoden eindeutig klären lassen: es sollte aber eine zerstörungsfreie Werkstoffprüfung stattfinden, die ohne Entnahme von Material auskommen müßte. Vielleicht findet ein interessierter Teilnehmer der 58. Glastechnischen Tagung der Deutschen Glastechnischen Gesellschaft in Nürnberg auf diese Frage eine Antwort?

Klaus Pechstein

Niederländische Meisterzeichnungen

im Albrecht Dürer Haus

Die niederländischen Meisterzeichnungen der Sammlung van Leeuwen waren im Jahre 1983 mit Unterstützung der Kulturabteilung der Niederländischen Botschaft vom Aachener Suermondt-Museum zusammengestellt, in Aachen und in drei weiteren Städten außerhalb der Niederlande gezeigt worden. Dank des gütigen Entgegenkommens von Herrn Hans van Leeuwen kann eine Auswahl von 75 Blättern der seinerzeit 120 Zeichnungen um-

fassenden Ausstellung aus Anlaß der Begegnung mit den Niederlanden 1984 vom 14. April bis zum 27. Mai noch einmal im Nürnberger Albrecht Dürer Haus gezeigt werden.

Der älteste, in der Ausstellung vertretene Künstler, ist der 1554 geborene Paul Bril (Kat. Nr. 18). Für die Entwicklung der neueren Landschaftsmalerei hat Bril die Rolle eines Katalysators gespielt; daß er von dem Frankfurter Adam Els-

heimer beeinflusst war – der seinerseits den seit 1562 nach Frankenthal emigrierten Flamen viel zu verdanken hatte – macht Bril gleichzeitig zu einem Symbol deutsch-niederländischer Wechselbeziehungen.

Bei der Bauernhaus-Skizze des 1564 geborenen Abraham Bloemaert (Kat. Nr. 10) fühlt man sich unwillkürlich an einen seit einigen Jahren als Nachdruck von den Stadtgeschichtlichen Museen an-



Johann Goll van Frankenstein (1722–1785) Ansicht von Loosdrecht

gebotenen Kupferstich des Friedrich Geißler von 1815 erinnert – nicht von ungefähr: Geißler war Schüler des Nürnberger Georg Christoph Gottlieb II von Bemmels, eines Nachkommen des in unserer Ausstellung mit einer Federzeichnung (Kat. Nr. 5) repräsentierten Utrechters und späteren Nürnbergers *Willem van Bommel* (1630–1708); eine gewisse Affinität zwischen niederländischer und fränkischer Landschafts-Auffassung, die in der differenzierten Nüchternheit der Stammescharaktere begründet sein mag, hat dem Bommel eine zentrale Vermittlerrolle zwischen den genannten Kunstlandschaften und Zeiten eingeräumt.

Direkte Einflüsse der Niederlande auf Nürnberg werden außerdem greifbar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß *Jacob Marrel*, dessen Tulpen-Aquarelle (Kat. Nr. 63) die Gattung der botanischen Illustration besonders schön vertritt, im Jahre 1651 der Stiefvater der Maria Sibylla Merian wurde und dieser Zeichenunterricht erteilte.

Ebenfalls noch im 16. Jahrhundert geboren und zeitweise unter dem Einfluß von Elsheimer, standen *C. H. Vroom* (Kat. Nr. 114) und *Leonhard Bramer*; Bramers Federzeichnung mit "Alexander und den

Frauen des Darius" (Kat. Nr. 16), in jener kecken Handschrift, die schon von den Zeitgenossen gerühmt wurde, zeigt aber auch den Einfluß der italienischen Barock-Kunst.

Die "Italianisanten", die italienisch beeinflussten Niederländer, sind in der Sammlung van Leeuwen signifikant vertreten. Jünger als Paul Brill, aber mit diesem noch einige Jahre in Rom weilend und im gleichen Jahre dort gestorben, war *Willem van Nieulandt I* (ca. 1580–1626). Von ihm stammt eines der schönsten Blätter der Ausstellung, die Ansicht der Ruine des Palatin in Rom (Kat. Nr. 71), eine mit dem Pinsel lavierte (getuschte) Federzeichnung in jenem warmen Braun, welches die Bister-Tinte (Ruß- oder Rauchfangtinte) zu erzeugen vermag, in den Schattenpartien zusätzlich die graubraune Sepiatinte (Tintenfisch-Tinte) benutzend. Meisterhaft ist mit den Nuancen einer Farbe die Illusion der Vielfarbigkeit der Naturscheinung erzeugt. Das Theatralische der anregenden römischen Barockkunst macht sich in der Art bemerkbar, wie die Ruinenlandschaft gleichsam hinter einem Bühnenrahmen inszeniert erscheint – eine Darbietung freilich auch, welche der Herausstellung des Bildgehaltes dienen soll: eines

Antiken-Interesses, entweder antiquarisch-nostalgischer Provenienz oder christlichen Vanitas- bzw. Triumphans-Vorstellungen Ausdruck gebend.

Die Pinselzeichnung mit den kaiserlichen Palästen auf dem Palatin (Kat. Nr. 17) von *Bartholomeus Breenbergh* (1599–1657) zeigt, trotz ihres nur 8 : 15 cm messenden Formats und ihres ausgesprochen skizzenhaften, flüchtigen Charakters, einen deutlich "realistischeren" Zug, als das etwa sechsmal größere und unvergleichlich detailreichere Blatt des *Willem van Nieulandt* – und zwar insofern, als hier das formvereinfachende, die Hell-Dunkel-Bereiche deutlich trennende südliche Himmelslicht in seiner die Erscheinungen gliedernden Kraft zum eigentlichen Gegenstand gewählt ist. So gesehen, dürfen wir dieses Skizzenblatt als charakteristisch für die niederländische Wendung der Italianisanten ansehen, für die Umformung der dominierenden Caravaggio-Mode mit ihren manieristischen Lichteffekten in eine quasi impressionistische Darstellungsweise.

Die auf blauem Papier in schwarzer Kreide angelegte, sepiafarbene lavierte Zeichnung (Kat. Nr. 3) des *Jan Asselijn* (nach 1610–1652) zeigt die nächtliche Impression des Vorplatzes einer römischen Herberge oder Trattoria. Hier ist die Hell-Dunkel-Technik der Italiener auf eine virtuose graphische Spitze getrieben, die auch von den besten der gleichzeitigen italienischen Nacht-Spezialisten nicht mit dieser unpräzisen zeichnerischen Grazie erreicht wird. Man beachte nur, wie die linke Seite des Mantels des in der Mitte des Blattes dargestellten Herrn durch nichts anderes, als durch die entsprechende Ausparung der Säulen-Silhouette ihren Kontur erhält oder, welche zarte Nuancen es im Grunde sind, die jenes differenzierte System unterschiedlicher Dunkelheiten herstellen. Ein Blatt, bei dem man lange verweilen sollte!

Jan Asselijn hat, neben Reitergefechten, kaum andere Gegenstände behandelt, als italienische oder italianisierende Landschaften. Für die nächsten, dieses Genre in unserer Ausstellung vertretenden Künstler, für *Andries Both* (1612/13–1641), trifft das ähnlich zu. Beide waren aus Utrecht, wo eine Gruppe italianisierender Künstler einen Stil ausbildete, dessen Hauptmeister *Poelenburgh* und *Berchem* wurde. *Andries Boths* Pinselzeichnung einer Straßenszene in einer italienischen Stadt (Kat. Nr. 14) zeigt die generell zu beobachtende, auf das Atmosphärische zielende Flüchtigkeit der Niederländer, zu-

gleich aber, mit der Darstellung von in Kleidung und Haltung unterschiedlich sich darbietender Volkstypen, auch jenes wache, die überkommenen Gattungskonventionen beiseitesetzende Realitäts-Interesse, welches der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auf so vielfältige Weise als Agens gedient hat.

Von *Nicolas Berchem* (1620–1683) schließlich stammt das 1648 datierte Venus- und -Adonis-Blatt (Kat. Nr. 6), die einzige Rötelzeichnung der Ausstellung; sie belegt, als Beispiel dieser in Italien entwickelten, von Rubens, Jordaens und anderen südlich beeinflussten Künstlern geübten Technik einmal mehr die italienischen Quellen der niederländischen Zeichenkunst.

Der größere Teil der niederländischen Landschaftskünstler hatte sich inzwischen der heimischen Umwelt zugewandt. Das lag einmal daran, daß das Interesse der italienischen Barock-Kunst an Licht- und Beleuchtungseffekten die Nieder-

länder auf ihre eigenen Erfahrungen zurückverwiesen hatte, auf die hohen Himmel des Flachlandes und die Nähe zur Nordsee mit ihren wechselnden, immer interessanten Licht- und Luftverhältnissen. Ein anderer Grund waren die gewandelten geschichtlich-gesellschaftlichen Verhältnisse. Um 1620 hatten die niederländischen Provinzen den Freiheitskampf gegen die Spanier zu ihren Gunsten entschieden.

„*Der Stolz auf die eigene Kraft, die sich als dem mächtigen Gegner gewachsen erwiesen hat, trotzige Genügsamkeit, Beschränktheit auf das, was die Heimat spendet, unpathetische Sachlichkeit: damit sich Seelenhaltung und Geistesart angedeutet, die sich während des Freiheitskampfes entwickelten und in der Malkunst produktiv wurden... Die holländische Seele ist wach geworden und stößt alles Fremde mit ruhigem Selbstbewußtsein ab. Das Protestantische setzt sich durch gegen die allgemeine Kirche, das Germanische gegen das Süd-*

liche, das Bürgerliche gegen das Autokratische, das Einfache gegen den Prunk, das Malerische gegen das Zeichnerische“ (Max J. Friedländer). Zu keiner anderen Zeit hat es in der europäischen Kunst derart kultivierte Landschaftsmalerei auf derart breiter Basis gegeben, wie während der Jahrzehnte 1630–1660 in den Niederlanden und es ist in der Tat jene *„malerische“*, das Licht und die Atmosphäre wiedergebende Darstellungsweise, welche auch die niederländischen Zeichnungen so anziehend macht. *K. H. Schreyll*

Ausstellung vom 14. April bis 27. Mai 1984, im Albrecht Dürer Haus, täglich 10–17 Uhr, Samstag 10–21 Uhr, Montag geschlossen. Ein illustrierter Katalog im Umfang von 50 Seiten ist während der Ausstellung zum Preis von DM 10,- an der Kasse erhältlich.

Zweimal Santa Monica

Zwei Zeichnungen von Paul Troger im Germanischen Nationalmuseum

Das Germanische Nationalmuseum besitzt rund fünfzig Zeichnungen von Paul Troger und seinem engeren Umkreis. Damit gehört dieser Hauptmeister der österreichischen Barockmalerei zu den im Kupferstichkabinett am besten dokumentierten Künstlern des 18. Jahrhunderts. Durch eine neuerworbene Troger-Zeichnung, die einer vorhandenen als Alternativentwurf zugeordnet werden kann, erfuhr dieser Bestand im vergangenen Jahr eine interessante Bereicherung. In der Gegenüberstellung geben die beiden Varianten Aufschluß über die Arbeitsweise des jungen Troger – speziell über seinen Umgang mit Vorbildern aus der italienischen Barockmalerei.

Der 1698 in Welsberg im Pusterthal geborene Künstler verbrachte seine Lehr- und Gesellenzeit bei weniger bedeutenden örtlichen Malern seiner Tiroler Heimat. Seine nachhaltigsten künstlerischen Eindrücke empfing er jedoch zwischen 1717 und 1725 bei einem Studienaufenthalt in Italien. Mit finanzieller Unterstützung des Erzbischofs von Gurk reiste Troger nach Venedig, Rom, Neapel, Bologna und Padua.

In die letzte Zeit dieses Italienaufenthaltes wird auch eine Zeichnung datiert, deren Gegenstand bisher ungedeutet blieb (Abb. 1).

Dargestellt ist die Madonna, die mit dem Kind auf einem geschwungenen Steinsockel thront, flankiert von mächtigen kannelierten Säulen und von einem hohen Baldachin überspannt. Von rechts nähert sich andächtig eine ältere Frau im Ordenshabit, um einen Gürtel zu küssen, den ihr die Muttergottes reicht. Im Vordergrund spielt ein Putto mit einem Hirtenstab, der bisher als Äbtissinnenstab gedeutet wurde. Das Blatt ist mit Feder und brauner Tinte in schwungvoller, zuweilen etwas fahriger und eckiger Zeichungsweise flächig angelegt. Schattenzonen sind nachträglich mit Graphit schraffiert.

Die Darstellung erweist sich als Variante eines Altarblattes von Francesco Solimena, das Troger in Neapel kennengelernt haben muß. Dieses 1696 datierte Altarbild in Sta. Maria Egiziaca (Forcello), eine thronende Madonna mit den Heiligen Augustinus und Monica, erlaubt es auch, die unbekannte Heilige der Troger-Zeichnung als Heilige Monica zu identifizieren.¹⁾ Die Mutter des Hl. Augustinus zählt zu den Patronen des Augustinerordens und wird deshalb häufig in Ordenstracht dargestellt. Ihr Kult war seit dem 15. Jahrhundert in Italien verbreitet und wurde im 17. Jahrhundert wieder verstärkt propagiert. Wie die Heilige



Abb. 1 Paul Troger, Maria mit dem Kind und der Hl. Monica. Feder, Graphit

Anna wurde sie als Vorbild häuslicher und mütterlicher Tugend verehrt. Von der Verehrung des Gürtels der Heiligen versprachen sich Schwangere nach dem Volksglauben eine Erleichterung der Geburt.