

Zeitschrift: Jahresbericht / Schweizerisches Landesmuseum Zürich
Band: 46 (1937)

Artikel: Drei Goldschmiedearbeiten
Autor: Gysin, F.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-395296>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DREI GOLDSCHMIEDEARBEITEN

Von F. Gysin

Unter den Neuerwerbungen des Jahres 1957 gebührt einer Gruppe von Goldschmiedearbeiten des 17. Jahrhunderts ein Ehrenplatz. In Zürich und in Neuchâtel entstanden, verbindet sie der Umstand, dass sie alle aus dem Ausland zurückgewonnen werden konnten und dass sie die dem Landesmuseum zu eigen gehörende Sammlung aufs willkommenste ergänzen.

Hans Heinrich Riva in Zürich

1. Deckelhumpen mit Hinterglasmalereien

Das Stück ist schon vor Jahren von W. H. Doer publiziert worden¹⁾ und stand bis vor kurzem im Germanischen Museum in Nürnberg, wohin es aus der Sammlung Sulkowski gekommen war. Durch ein glückliches Tauschgeschäft ward es von einem Schweizer Antiquar²⁾ in unser Land zurückgebracht; mit Hilfe der Gottfried Keller-Stiftung gelang seine Erwerbung für das Landesmuseum. Sein einzigartiger Charakter rechtfertigte eine neue Untersuchung.

Das Trinkgefäss (s. die Farbtafel) misst in der Höhe 19,5 cm und zeigt die Gestalt eines Deckelhumpens, eine Form, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in der Goldschmiedekunst des deutschen Sprachgebiets neben Kannen, Schalen und den „Akelei“-Bechern zu den beliebtesten Typen gehört. Die Goldschmiedearbeit bildet den Rahmen, die Fassung für den gläsernen Gefässkörper. Zwei horizontale Ringe, Lippenrand und Standring, gegen die Mitte ausgezahnt und von feiner Rankengravierung überzogen, werden durch drei senkrechte, sorgfältig mit reicher Ziselierung geschmückte Schienen an Scharnieren verbunden, so dass drei recht-

¹⁾ Zwei kleinere Arbeiten des Zürcher Goldschmieds Hans Heinrich Riva, in Anz. f. Schweiz. Altkde, Bd. V (1903/04), S. 171 ff. u. Taf. VI.

²⁾ dem wir, zusammen mit einem Zürcher Kunstfreund, die Möglichkeit verdanken, das Stück farbig zu reproduzieren.

eckige Fenster entstehen. Am Standring durch sechs Schrauben und Muttern festgehalten, bildet die gekehlte und gravierte Bodenplatte den unteren Abschluss. An einer der Schienen sitzt der gegossene Henkel, dessen Hauptschmuck eine geflügelte weibliche Herme bildet. Sie trägt wiederum das Deckelscharnier mit fein ziselierten Rosetten, bekrönt von einem doppelten Daumenbügel, der zum grösseren Teil abgebrochen ist. Der Deckel endlich zeigt eine reiche Profilierung in drei Abtreppungen und am glatten Mittelwulst einen gravierten Fries von geflügelten Puttenköpfen zwischen Früchten.

Die eben beschriebene, silberne und vollständig vergoldete Fassung trägt farbigen Schmuck: auf dem Deckel ein emailliertes Rundel und als Gefässwandung Hinterglasmalerei an zwei übereinander gestülpten konischen Glasmänteln, deren Ränder oben und unten fest verkittet sind. Beide Malschichten liegen also, Rücken an Rücken, zwischen Glas. Man muss annehmen, dass einst auch der Boden im Innern des Gefässes mit hintermaltem Glas belegt war³⁾, da sich nur so der dichte Abschluss erreichen liess, den der Gebrauchszweck erforderte.

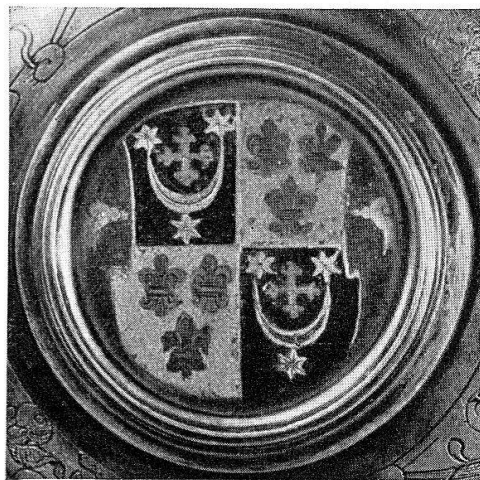


Abb. 27

Silberemail mit Wappen Amrhyn-zur Gilgen auf dem Deckel des Riva-Humpens. Dm. 3,4 cm. (S. 80)

Der Silberboden trägt das Zürcher Beschauzeichen und die Meistermarke⁴⁾ des Hans Heinrich Riva (tätig 1616—1660). Daneben findet sich die eingravierte Gewichtsbezeichnung: „Wigt Lot 49 ql. (= quintlein) 2.“⁵⁾

Namen und Heimat des ersten Besitzers verrät uns das Silberemail (Abb. 27) auf dem Deckel. Es zeigt in opaken Farben auf

³⁾ wie an dem verwandten Humpen in Kassel (Anz. f. Schweiz. Altkde, V, S. 173). Bei unserem Stück erscheint der Boden im Gefässinnern roh und erfordert eine Bedeckung.

⁴⁾ Rosenberg³, Nr. 9042.

⁵⁾ Das ergibt umgerechnet 726,53 Gramm, was aber nur dem Gewicht der Silberarbeit entspricht. Der ganze Humpen wiegt heute 1138,61 Gramm.

blaugrünem Grund die gevierten Wappen Amrhyn (mit dem Kreuz des Mauritius- und Lazarus-Ordens) und zur Gilgen, die sich auflösen: Joseph Amrhyn zu Luzern (geb. 9. Sept. 1589, gest. 6. Sept. 1645⁶⁾), der Susanna zur Gilgen von Hilfikon heiratet. Da Joseph schon 1608 Ritter des Mauritius- und Lazarus-Ordens wird, fällt die Entstehungszeit des Humpens zwischen 1616 und 1645.

In Joseph Amrhyn's Leben, das sonst die übliche Stufenfolge ehrenvoller Ämter im heimatlichen Staatsdienst⁷⁾ zeigt, gibt es eine dramatische Episode. Die Anhänglichkeit an das Haus Savoyen war Tradition vom Vater her. Wie diesem, so verleiht Herzog Karl Emanuel I. auch Joseph den Hausorden und macht ihn zum Kammeredelmann und Mundschenken (1608) und 1616 steht der nachmalige Herzog Viktor Amadeus Pate bei dem nach ihm benannten Sohn Joseph's. Als 1638 im savoyisch-sardinischen Hausstreit die Herzoginwitwe Christine, eine Schwester Ludwigs XIII. von Frankreich, in Turin an der Spitze der schwachen französischen Partei dem mächtigen Prinzen Thomas mit seiner spanischen Armee gegenübersteht, lässt sie durch Joseph Amrhyn ein Regiment von 1000 Luzernern aufstellen, zu dessen Werbung die Regierung nicht ohne Schwierigkeiten die Erlaubnis gibt. Es folgt die Tragödie der „Übergabe von Turin“: Christine, von ihren Truppen verlassen, unter denen allein Amrhyn's rasch zusammenschmelzendes Regiment die Treue hält, flieht aus der Stadt in die Zitadelle. Als sich nun Amrhyn bei ihr verleumdet und der Schuld am Verlust der Stadt bezichtigt sieht, glaubt er sich nicht länger gebunden, geleitet sie auf ihrer Flucht zu Ludwig XIII. bis in sichere Entfernung, kehrt dann aber um und stellt den kleinen Rest seines Regiments Herzog Thomas zur Verfügung. Von der Regierung seiner Heimat des Verrates angeklagt, wird Oberst Amrhyn im Rate stillgelegt, bald aber wiederum in Ehren aufgenommen⁸⁾.

⁶⁾ nicht 1658, wie Doer, l. c. S. 173 angibt. Die nachfolgenden Personalien verdanken wir der Freundlichkeit von Herrn Arch. A. am Rhy in Luzern.

⁷⁾ 1608 Grossrat, 1619 Landvogt von Baden, Pfleger zu St. Jost zu Blatten, 1625 Landvogt zu Weggis, 1633 Landvogt zu Büron und Triengen, 1635 Pfleger und Bauherr zu Wertenstein, 1635 Kleinrat, 1643 Superintendent über das Caeremoniale des Walliserbundes.

⁸⁾ O. Erismann, Schweizer in savoyisch-sardinischem Dienst... in Blätter f. bern. Gesch. Kst u. Altkde. Jg. XII (1916), S. 91 ff. — v. Liebenau, Oberst Jost Amrhyn und der Fall von Turin.

Nach diesem historischen Exkurs über den Besitzer kehren wir zum Verfertiger des Deckelhumpens zurück. Hans Heinrich Riva⁹⁾ gehört zu den begabtesten Goldschmieden Zürichs in einer Zeit, die auf diesem Kunstgebiet eine ganze Reihe von bemerkenswerten Schöpfungen aufzuweisen hat. Einem protestantischen Zweig der alten tessinischen Familie Riva, der aus Glaubensgründen die Heimat verliess, entstammt der Vater Francesco aus Locarno, der sich in Zürich niederlässt. 1590 kommt Hans Heinrich zur Welt. Er lernt 1605 bis 1607 bei Hans Sturm, einem Neffen des grossen Abraham Gessner; durch ihn nimmt er die gute Tradition zürcherischer Goldschmiedekunst auf. Mit dem zweiten bedeutenden Meister, Jakob Stampfer, verbindet ihn dessen Enkelin Elisabeth, die er, 1616 Meister geworden, im Jahre 1618 heiratet. Im folgenden Jahr erwirbt er, der 1615 als Gedingbürger angenommen worden war, das volle Bürgerrecht und wird Zünfter zur Waag. Riva's rascher Erfolg als Frucht seines Könnens zeichnet sich mit genügender Deutlichkeit schon in den Urkunden ab. Sie melden eine ununterbrochene Reihe von Staatsaufträgen bis zu seinem Tode 1660; Kannen, Becken, Flaschen, Pfennige und Ketten fertigt er für den Rat als Ehrengeschenke, unter deren Empfängern die venezianischen Residenten besonders häufig figurieren¹⁰⁾. Dazu kommen die erhaltenen Werke¹¹⁾, unter denen der Nautilusbecher der Gesellschaft der Schildner zum Schneggen von 1621 (im Landesmuseum¹²⁾) am besten zeigt, dass Riva nicht Einer unter Vielen war, sondern, auch an der Produktion der grossen Zentren Augsburg und Nürnberg gemessen, mitschaffend im lebendigen Strom seiner Zeit steht. In der Erfindung höchst geschickt die Form der Perlmutter Schnecke ausgestaltend, im Stil flüssig, voll von geistreichen Einfällen im

⁹⁾ Schweiz. Künstlerlexikon.

¹⁰⁾ Staatsarchiv Zürich, Seckelamtsrechnungen, nach Auszügen von E. Hahn im Schw. Landesmus.

¹¹⁾ ausser dem im Text besprochenen Nautilus: „Alter Schweizer“, Landesmus., abgeb. Festg. a. d. Eröffng. d. Schw. Landesmus. i. Zürich, 1898, Taf. IV. — Effinger-Becher, Privatbes. Bern, abgeb. H. Lehmann, Die Burg Wildegg u. ihre Bewohner, Aarau 1922, S. 116 u. Taf. VII. — „Kleiner Rüde“, dat. 1639, Landesmus., abgeb. Congrès Internat. d'Hist. Art, Manuel, Basel 1936, Taf. bei S. 102. — Schale, Histor. Mus. Basel, abgeb. Jahresber. Hist. Mus. Basel, 1922, S. 15. — Granatapfelbecher, Landesmus. s. unten S. 92. — Nautilus, s. Rosenberg³⁾, Bd. IV, S. 552. — Doer, l. c. schreibt ihm den Kasseler Humpen zu, ob mit Recht?

¹²⁾ abgeb. H. Lehmann, Der Silberschatz (d. Landesmus.), I, Taf. XIX.

Ornament, muss das Gefäss als „moderne“ Schöpfung gelten für seine Zeit, deren neueste Liebhaberei, den Knorpelstil, sein Schöpfer schon kennt.

Dass auch das hier untersuchte Werk an die lebendigsten Impulse seiner Zeit anknüpft, wird die Betrachtung der Hinterglasmalereien lehren. Wenn auch nicht als ihr Schöpfer, muss Riva als derjenige gelten, der die ganze künstlerische Haltung des Gefässes bestimmt hat.

Die gläserne Wandung des Humpens zeigt in ihren drei Fenstern je ein ovales Bildfeld in goldener Umrahmung, die durch farbigen Schmuck — Vögel, Blumenranken — sorgfältig und phantasievoll belebt wird. Die ganze Leuchtkraft der Farben entfaltet sich in den Bildfeldern. Dort erscheinen drei stehende Frauengestalten, Fides mit dem Kelch (Farbtafel), Spes mit zusammengelegten Händen, Caritas, ein Kind auf dem Arm, zu einem zweiten herabblickend, das in der Linken ein Windrädchen trägt. Die Gewänder glänzen von Gold und leuchten in schillerndem Rot, Blau und Schwarz. Hinter den Figuren dehnen sich weite Meerlandschaften in satten Farben.

Öffnet man den Deckel, so erkennt man eine zweite Darstellung, die in ununterbrochenem Fluss die ganze Innenseite der Gefässwand umgibt. Wir zeigen sie, da sie einer photographischen Wiedergabe unzugänglich ist, in einer sorgfältigen Kopie¹³⁾, die freilich nicht die ganze Feinheit der Linienführung erkennen lässt (Abb. 28). Auf Goldgrund erscheint ein Zug von dreizehn Knaben. Auf einen Trommler und einen Pfeifer folgt der Träger einer Fahne, die in grünblauem Feld Becher, Gelte, Bretzel und Weggen zeigt, dann zwei Steckenpferdreiter mit Stäben in den Händen, ein Pikenier mit aufgespiesstem Huhn und Wurst, ein Knabe mit Windrädchen, zwei Halbartiere, zwei Stelzen-gänger und endlich zwei Musketiere. Auf die Deutung der Szene kommen wir zurück (S. 91).

Die Malereien zeigen eine hochentwickelte, mit voller Meisterschaft beherrschte Technik. Auf die vom Beschauer abgewandte Seite des Glases wird ein Bindemittel (Eiweiss oder Gummi arabicum) aufgetragen und sodann die ganze Oberfläche mit Blattgold belegt. Ist auf dieses die Vorzeichnung übertragen,

¹³⁾ von Herrn Alfred Bader in Zürich.



Abb. 28

Knaben-Umzug, Hinterglasmalerei auf der inneren Wandung des Riva-Humpens.
Nach Kopie. (S. 84)

so entfernt der Künstler das Gold dort, wo später rein farbige Darstellung Platz finden soll (Landschaften, Gesichter und Hände der Figuren usw.). Mit einer feinen Nadel wird hierauf, wie bei einer Radierung, die Innenzeichnung und Modellierung der stehengebliebenen Goldpartien in Schraffentechnik eingeritzt. Diese Teile werden mit durchsichtigen Lackfarben hintermalt. Die rein farbigen Flächen werden nun mit Deckfarben (Tempera) so angelegt, dass zuerst die feinsten Lasuren und Einzelheiten, erst dann die breiten Gründe aufgetragen werden. Korrekturen und Pentimenti sind unmöglich; die Technik erfordert absolute Sicherheit. Schliesslich wird über die ganze Malerei eine silberglänzende, leicht geknitterte Folie (wohl Stanniol) lose gelegt. Zwischen den Goldlinien durchschimmernd, erhalten so die Lackfarben ein schillerndes Leben, das den nervösen, spielenden Charakter des fertigen Bildes bestimmt. Leider ist die minutiöse Technik nicht sehr dauerhaft; auch unser Humpen zeigt viele Schäden.

Die Technik in dieser Form stammt aus Italien, wo wir sie um 1540 in Venedig voll ausgebildet sehen¹⁴⁾, wo sie aber eine viel ältere Geschichte hat: Wir finden alle wesentlichen Züge am Ende des 14. Jahrhunderts als „opera musaica“ klar beschrieben in Cennini's Kunsttraktat¹⁵⁾, der die älteste toskanische Tradition, in letzter Linie also die Werkstattpraxis des Giotto-Kreises, wiedergibt.

Über die Entwicklung der Hinterglasmalerei als Kunstgattung besitzen wir neuerdings die schöne Darstellung von H. W. Keiser¹⁶⁾. Seinen Ausführungen folgend, können wir für unsere Zwecke zusammenfassen: Im 14. Jahrhundert in Anlehnung an den Tiefschnittschmelz entstanden, erreicht sie ihre volle Entwicklung im Manierismus, also eben in der uns beschäftigenden Zeit, die auf der Suche nach Effekten und glänzenden Schmuckmitteln neue Wege findet und neben der Verwendung von bunten und eigenartigen Naturkörpern im Kunstgewerbe auch die Hinterglasmalerei mit ihrer schillernden Pracht zur vollen Ausbildung einer raffinierten Technik führt. Unser Maler beherrscht alle diese Mittel. Die spätere rein malerische Ausbildung der Hinter-

¹⁴⁾ A. Feulner, Goldschmiedearbeiten mit Hinterglasmalerei, Pantheon 1938, S. 32.

¹⁵⁾ Cennino Cennini, Il libro dell' arte, ed R. Simi, Lanciano 1913, cap. CLXXII, p. 121 ff.

¹⁶⁾ Herbert Wolfgang Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei, München (1937).

glasmalerei im 13. Jahrhundert verfügt bei weitem nicht mehr über diesen Reichtum an Wirkungsmöglichkeiten.

Keiser hat auch das schweizerische Material sorgfältig herangezogen. Wir versuchen in kurzem Überblick an einigen Hauptstücken aufzuzeigen, dass die Malerei unseres Trinkgefäßes auf einer reichen bodenständigen Tradition fusst¹⁷⁾. Ein Zürcher Stück aus dem Umkreis des Hans Leu d. J., das 1521 datierte Votiv des Hauptmanns Rudolf Rahn im Landesmuseum (Keiser 9¹⁸⁾), eröffnet die Reihe. Um 1520/30 folgt eine Scheibe mit dem Hl. Urban im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Keiser 10), eine in Luzern um 1540 entstandene Maria mit Kind nach Burgkmair in Privatbesitz¹⁹⁾ und die vom Zürcher Glasmaler Carl v. Aegeer signierte und 1555 datierte Verklärung Christi im Landesmuseum (Keiser 14). Dieser Gruppe gemeinsam ist die noch unentwickelte Technik, die zwar bereits Goldmalerei und durch Hintermalung mit Metallfarben schillernde Töne kennt, nicht aber die oben beschriebene Technik der Goldradierung.

Diese aber, und damit die volle Ausbildung der wirkungsvollsten Technik, bringt nun die folgende Gruppe. Noch am Ende des 16. Jahrhunderts entstehen ein Reliquienkästchen im Landesmuseum (Keiser 20), eine Allegorie der „Glaubensprüfung“ (Keiser S. 53) und eine Tafel mit Mars und Venus (Keiser 24a²⁰⁾ in derselben Sammlung, kurz nach 1600 das Urteil Salomonis (Keiser 25) und „Loth und seine Töchter“ (Keiser S. 54) im Historischen Museum Basel²¹⁾ und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts die unserem Humpen nahe verwandte Schale im Landesmuseum mit Christus als Salvator mundi (Abb. 29²²⁾).

¹⁷⁾ die folgende Übersicht will nicht vollständig sein; eine Spezialuntersuchung des schweizerischen Materials wäre eine reizvolle und nützliche Aufgabe.

¹⁸⁾ Wir zitieren i. allg. nach den Tafeln des Keiser'schen Buches, das auch die wichtigste Literatur angibt.

¹⁹⁾ H. Meyer-Rahn, Zwei luzernische Hinterglasbilder und deren Vorlagen, Durrer-Festschrift 1928, S. 460.

²⁰⁾ Das Stück kann nicht, wie Keiser annimmt, Prager Schule sein — obwohl ich die Zusammenhänge mit Jos. Heintz nicht verkenne —, sondern gehört nach Zürich: s. unten S. 90 u. Anm. 36.

²¹⁾ und in dieser Stadt entstanden.

²²⁾ Jahresber. Schw. Landesmus. 1918, S. 29 f. Zur Deutung der Allegorie: Christus besiegt den Tod (Schädel) und die Erbsünde (die von der Schlange umwundene Erdkugel, die aus dem Schoße Eva's stammt, und legt sie in Ketten) und führt nach dem Zeitalter „sub lege“ (Eva an die Gesetzestafel gekettet) das neue „sub gratia“ herauf. Vgl. dazu E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, pp. 38 ff, 325 ff.

Schliesslich gehört ein vom Zürcher Glasmaler Hans Jakob Sprüngli zur selben Zeit in Bronzetönen gemalter Hl. Hieronymus im Landesmuseum (Keiser S. 54) in die Nähe dieser Arbeiten.



Abb. 29

Christus als Salvator mundi, Hinterglasmalerei, Innenbild einer Schale,
Landesmuseum. Um 1620/30. Dm. 16,7 cm. (S. 86)

Sowie wir aber im 17. Jahrhundert weiterschreiten, verliert sich rasch die glänzende Technik, deren Kennzeichen die Goldradierung war. Weder die von Melchior Müller in Zug 1629 gemalte Maria mit Kind in Luzerner Privatbesitz²³⁾ kennt sie,

²³⁾ L. Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kt. Zug, Halbbd. II, S. 598/9.

noch eine Dornenkrönung in derselben Sammlung, die Hans Jakob Geilinger d. Ä. in Luzern nach Dürer entwirft²⁴⁾, und ein Basler Damenbildnis von 1649 im Landesmuseum (Keiser S. 53) zeigt bereits die rein malerische Technik, der die Zukunft gehört. Zwar verwenden die Wappenmalereien des ausgehenden 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts, von denen das Landesmuseum eine reiche Sammlung besitzt, noch vielfach Gold; nie aber in der glänzenden manieristischen Art.

Deutlich zeichnet sich somit eine Kurve der technischen Entwicklung ab, an deren Höhepunkt unser Humpen seinen Platz findet. Ebenso klar erscheint die lückenlose schweizerische Tradition und ergeben sich die Hauptzentren der Herstellung: Zürich, Basel, Luzern.

Indessen lässt sich aus der betrachteten Reihe die spezielle Kunstform unseres Stückes nicht restlos erklären. Es bedurfte eines Anstosses von aussen.

In Nürnberg, dem Zentrum der deutschen Renaissance-Goldschmiedekunst, bildet der berühmteste Meister des Handwerkes, Wenzel Jamnitzer aus Wien (1508—1585, in Nürnberg seit 1534) in einer der frühesten Deckelkannen die Urform, die noch keine Hinterglasmalerei trägt, aber die Wandung durch Zierbänder in Felder teilt²⁵⁾. Um 1570 tragen zwei Augsburger Becher im Dresdener Grünen Gewölbe Wappen in Hinterglasmalerei in drei Fenstern und Innenmalerei²⁶⁾. Um 1600 zeigt eine bescheidene deutsche Kanne in Wiener Privatbesitz unsere Form: Hinterglasmalerei aussen und innen, ferner im Deckel und unter dem Boden²⁷⁾. Zur gleichen Zeit etwa führt der Münchner Goldschmied Abraham Zeggin die Entwicklung weiter in einer prachtvollen Kanne des Frankfurter Museums für Kunsthandwerk, deren Malereien heute fehlen²⁸⁾.

Dann aber krönt Wenzel Jamnitzer's Enkel, Christoph Jamnitzer²⁹⁾ (geb. 1563, Meister 1592, gest. 1618) das Werk und schafft

²⁴⁾ H. Meyer-Rahn, l. c. S. 463.

²⁵⁾ Kanne in Leningrad, abgeb. Geschichte des Kunstgewerbes, herausg. v. Th. Bossert, Bd. VI, S. 60.

²⁶⁾ Feulner, Pantheon 1938, S. 32 mit Abb.

²⁷⁾ R. Schmidt, Kunstschatze der Sammlung Dr. Max Strauss in Wien, Wien 1921, mit Taf. XV.; heute Slg. Bondy, Wien.

²⁸⁾ A. Feulner, Ein Münchner Renaissancekrug, Pantheon 1938, S. 88 mit Abb.

²⁹⁾ Marc Rosenberg, Jamnitzer, Frankfurt 1920, Taf. 59 ff.

1608 und 1610 die beiden Prunkstücke der Gattung, die Goldkanne in holländischem Privatbesitz³⁰⁾ mit ihren „IS“ signierten Malereien und die Silberkanne des Schlossmuseums Schwerin³¹⁾. Hier ist in allen wesentlichen Zügen unser Stück vorgebildet: die Form der Fassung, die drei Fenster mit hinter Glas gemalten Einzelfiguren, ja, im Fall der Schweriner Kanne, als Innenbild ein Kinder- oder Bacchantenzug auf Goldgrund³²⁾. Der weitgereiste Nürnberger Meister, der für Kaiser Rudolf II. und viele deutsche Fürsten arbeitet, bekundet sein schöpferisches Können in der Vollendung einer klar ausgebildeten Kunstform.

Es ist kaum anders zu denken, als dass Riva in Nürnberg selbst die Anregung zu unserem Stück gefunden hat. Wir wissen nichts über seine Wanderjahre nach 1607; doch mussten den jungen Gesellen vor allen anderen Städten Augsburg und Nürnberg locken, wo die Meister des Handwerks arbeiteten, Nürnberg, das wenig früher sein Landsmann Hans Jakob Sprüngli aufsuchte und wo 1610 Christoph Jamnitzer sein „Neuw Grottesken Buch“ mit neuen Schmuckmotiven für Goldschmiede herausgab. Im oben besprochenen Nautilus ist Jamnitzer's Einfluss unverkennbar festzustellen in Hermen, Masken und in der Zerdehnung der Ornamente.

Versuchen wir nunmehr, die Persönlichkeit des Malers unserer Kanne zu erfassen, so begegnen wir viel grösseren Schwierigkeiten. Deutlicher als bisher lässt sich freilich der Berufskreis umschreiben, aus dem er stammen muss. Für vier von den oben aufgezählten schweizerischen Beispielen lassen sich Glasmaler als Verfertiger der Hinterglasmalereien erkennen: Carl von Aegeri, Melchior Müller, Hans Jakob Geilinger und Hans Jakob Sprüngli, den überdies die Quellen ausdrücklich als „Ammulierer“, d. h. Hinterglasmaler, nennen³³⁾. Das sind mehr Anhaltspunkte, als sie das übrige deutschsprachige Material liefert. Ein Glasmaler also führte aller Wahrscheinlichkeit nach den farbigen Schmuck aus. Der Humpen ist nicht das einzige Werk, das wir von ihm

³⁰⁾ Keiser, Taf. 21 und O. v. Falke, Aus dem Jamnitzerkreis, Pantheon 1937, S. 13 ff.

³¹⁾ Keiser Taf. 22/3 u. Feulner, Pantheon 1938, S. 31.

³²⁾ Vier tanzende Paare im Innern zeigt auch der Humpen in Kassel, Doer l. c. S. 173.

³³⁾ H. Meyer, Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung, Frauenfeld 1884, SS. 227, 232, Anm. 2.

kennen. Wir können ihm durch genaue Vergleichung von Technik und Stil mit Sicherheit auch die Christus-Schale (Abb. 29) zuweisen. Ferner ist der Maler einer Schale mit Perseus und Andromeda³⁴⁾ identisch mit dem Künstler der Mars- und Venus-Tafel (Keiser 24a) und diese beiden Paare von Arbeiten stehen sich untereinander so nahe, dass die Möglichkeit einer gemeinsamen Autorschaft aller vier Werke erwogen werden muss. Zum mindesten steht fest, dass sie alle in Zürich entstanden sind, was nun noch durch das Studium der Vorlagen erhärtet werden kann.

Denn wenn trotz dieser erweiterten Basis die Person des Malers vorderhand nicht erkennbar scheint, so liegt es daran, dass er, wie die meisten anderen bekannten Hinterglasmaler, nach fremden Vorlagen arbeitete. Sie lassen sich z. T. noch feststellen³⁵⁾. Das Hauptmotiv der Christus-Schale geht in den meisten Wesenszügen und in vielen Einzelheiten auf eine 1628 entstandene Radierung des Zürcher Malers und Glasmalers Gotthard Ringgli (1575—1655 oder 59) zurück. Ihre Legende bestätigt die oben gegebene Deutung der Szene:

O Christe ewig Lob dir gehört
In Sünden alle hart gebunden
Dem Teufel hast syn Ryd zerstört
Dyn Todt den Todt hat überwunden

In der Andromeda-Schale sind der herabstossende Perseus und der Drache fast genaue, seitenverkehrte Kopien der entsprechenden Figuren in einem anderen Blatt desselben Künstlers. Auch der Maler der Mars- und Venus-Tafel hat eine Zeichnung von Ringgli als Vorlage verwendet³⁶⁾. Für die Malerei des Humpens finden sich keine so direkten Vorbilder, immerhin aber viele motivisch und formal nahe verwandte Züge im Werk der Zürcher Kupferstecher Meyer. Dort gibt es u. a. bei Rudolf (1605—1638) eine ganze Reihe von Kindertypen³⁷⁾, die im

³⁴⁾ Schale in Silberfassung, innen und aussen, ferner am Fuss und am Nodus mit Hinterglasmalerei geschmückt, im Kunsthandel. Während der Niederschrift dieser Arbeit konnte das Stück für das Schweiz. Landesmuseum erworben werden.

³⁵⁾ Für wichtige Nachweise bin ich Herrn Prof. R. Bernoulli, Konservator der Graphischen Sammlung der E. T. H. zu grossem Dank verpflichtet.

³⁶⁾ Lavierte Federzeichnung im Kunsthaus Zürich.

³⁷⁾ vgl. „Sechs und zwanzig nichtige Kinderspiel“, von Conrad I. Meyer nach Rudolf M. Dort u. a. Steckenpferdreiter, Stelzengänger, Windrädchen, Trommler usw.

Knabenumzug unseres Stückes wiederkehren und unter seinen „Christlichen Tugenden“ eine Caritas, neben der das auf dem Boden stehende Kind ein Windrädchen trägt — wie auf unserem Humpen. Gewandung und Haltung der anderen Tugenden geben weitere Vergleichungsmöglichkeiten ab³⁸⁾.

Versuchen wir danach, die früher genannte Datierung des Humpens enger zu fassen, so empfiehlt sich nach allem Bisherigen eine Ansetzung um 1620 — 1630³⁹⁾.

Als letzte Aufgabe verbleibt die Deutung des Innenbildes⁴⁰⁾ (Abb. 28). K. Meuli berichtet in einem überaus inhaltreichen Aufsatz über „Bettelumzüge im Totenkultus, Opferritual und Volksbrauch“⁴¹⁾ von den z. T. heute noch in unserem Lande vorkommenden Umzügen der jungen Burschen, die er überzeugend auf älteste Sühnevorstellungen zurückführt. Wesentliche Kennzeichen bilden das Umziehen in geschlossenem Verband mit Wahrzeichen (Fahne auf unserem Bilde) und Abzeichen (Schärpen?), das Mitführen von Lärminstrumenten (Trommel), Glocken, Peitschen, Ruten, Waffen, Stelzen und Steckenpferden. Die Burschen ziehen um Fastnacht, Weihnacht oder Jahresende um, singen Lieder ab und heischen von den Bewohnern Gaben, vor allem Esswaren (Wurst und Huhn). Den Spender lohnt Segen, den Geizigen Verwünschung. Das ungebundene Wesen der Heischegänge fällt zusammen mit fastnächtlicher Maskenfreiheit. Von Meuli's vielen Beispielen nennen wir ein in Basel 1418 erwähntes „singen umb wüerst“. Träger der Sitte sind die Bünde der unverheirateten Männer, die Knabenschaften. In jüngerer Zeit wird die ehemals symbolische Sühnehandlung zum Selbstzweck, Essen und Trinken: die Embleme der Fahne auf unserem Bild.

Vielleicht genügen diese kurzen Hinweise, um die Deutung unserer Szene als „Heischezug“ einer Knabenschaft glaubhaft zu

³⁸⁾ Dem naheliegenden Versuch, unseren Maler mit G. Ringgli zu identifizieren, widersprechen seine Gemälde und seine wenigen Scheiben. Vgl. z. B. den „Hiob“ im Zürcher Kunsthaus und die Scheibe W. Wartmann, *Les vitraux suisses au Musée du Louvre*, Paris (1908), p. 80 und pl. XXI.

³⁹⁾ Die Ornamente des Gefäßhenkels sind aufs engste verwandt mit der Ornamentik des 1621 datierten Nautiluspokals.

⁴⁰⁾ Die nachfolgende Erklärung verdanke ich meinem Freunde Prof. Hans Georg Wackernagel in Basel. Ich versuche sie kurz wiederzugeben und verweise auf eine ausführliche Darlegung, die W. im Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde zu geben gedenkt.

⁴¹⁾ Schweiz. Archiv für Volkskunde, Bd. 28 (1928), S. 1 ff.

machen. Wir hätten dann wohl die älteste der seltenen derartigen Darstellungen vor uns und ihr grosses volkskundliches Interesse erhöht den Wert unseres Stückes. Die Beziehung auf den Besitzer ergäbe sich so, dass Joseph Amrhyn in seiner Jugend Mitglied einer Gesellschaft dieser Art gewesen wäre (die in Städten wesentlich gesitteteren Charakter annehmen konnten, als auf dem Land⁴²). Wir müssen uns hier auf diese wenigen Andeutungen beschränken und die Nachweise dem berufeneren Kenner überlassen, der eine Arbeit darüber in Aussicht stellt⁴³).

Als Ergebnis scheint festzustehen, dass das prachtvolle Stück, dessen Betrachtung interessante Ausblicke nach den verschiedensten Richtungen eröffnet, in Joseph Amrhyn's Auftrag hergestellt worden ist.

2. Granatapfelbecher

Aus England wurde durch den schweizerischen Kunsthandel ein zweites Werk von Hans Heinrich Riva dem Landesmuseum zugeführt. Das elegante Stück (Abb. 51) zeigt ungewöhnliche Form. Über einem vergoldeten Fuss von lebhaft geschwungenem Umriss, auf dem sich in Treibarbeit und Gravierung wiederum Maskenmotive aus dem Formenschatz des Jamnitzer-Kreises finden, schwingt sich in ruhiger Kurve ein silberner Zweig empor. Drei Silberblätter leiten über zur schweren Form des Oberteiles. Dieser, der den Trinkbecher bildet, ist ein Granatapfel, aus dessen vergoldeter Wandung die in drei Öffnungen sichtbaren Kerne sich in Silber abheben. Die „Fliege“ auf dem Deckel ist wiederum vergoldet. Der kleine Becher misst in der Höhe 21,9 cm. Am Oberteil und am Fuss finden sich Zürcher Beschaueichen und Riva's Marken.

War im Fall des Deckelhumpens auf die künstlerische Herkunft hinzuweisen, so will es der Zufall, dass wir diesmal umgekehrt einen Einblick in die Auswirkung von Riva's Tätigkeit erhalten. Das Landesmuseum besitzt einen zweiten Becher⁴⁴) von fast identischer Form, ein Werk des Zürcher Goldschmieds Bernhard Müller (Meister 1652, gest. 1700). Seine Abhängigkeit von

⁴²) Dahin weist auch anderes, z. B. der merkwürdige „Affenteppich“ von 1628 aus Joseph Amrhyn's Besitz, den die Familie bewahrt.

⁴³) vgl. Anm. 40.

⁴⁴) Aus der Sammlung Heinrich Angst. Vgl. Jahresber. Schw. Landesmus. 1903, S. 152.

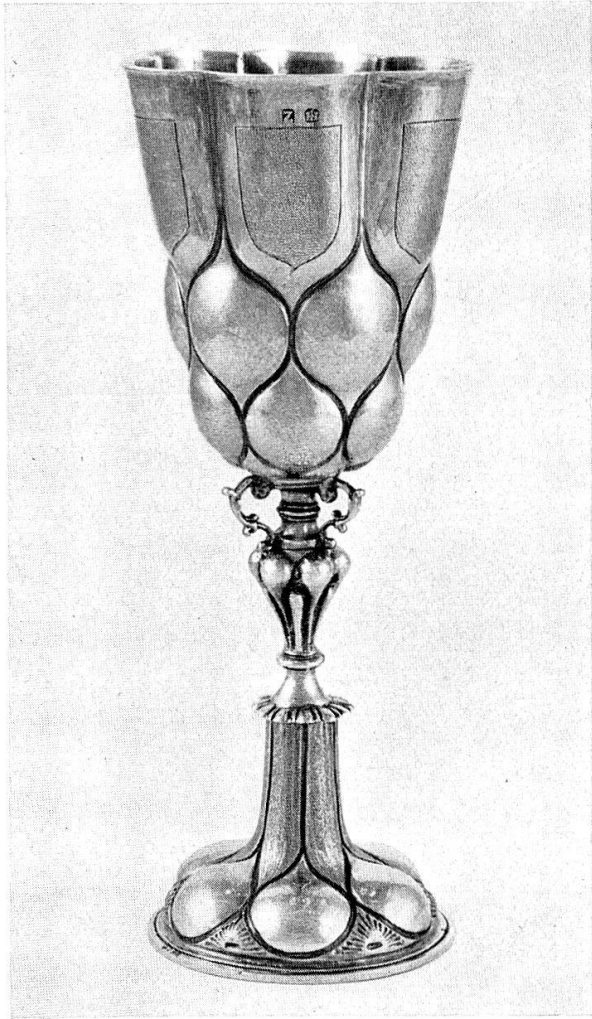


Abb. 30

Buckelbecher von Hans Heinrich
Holzhalb I. von Zürich, um 1630.
(S. 30)

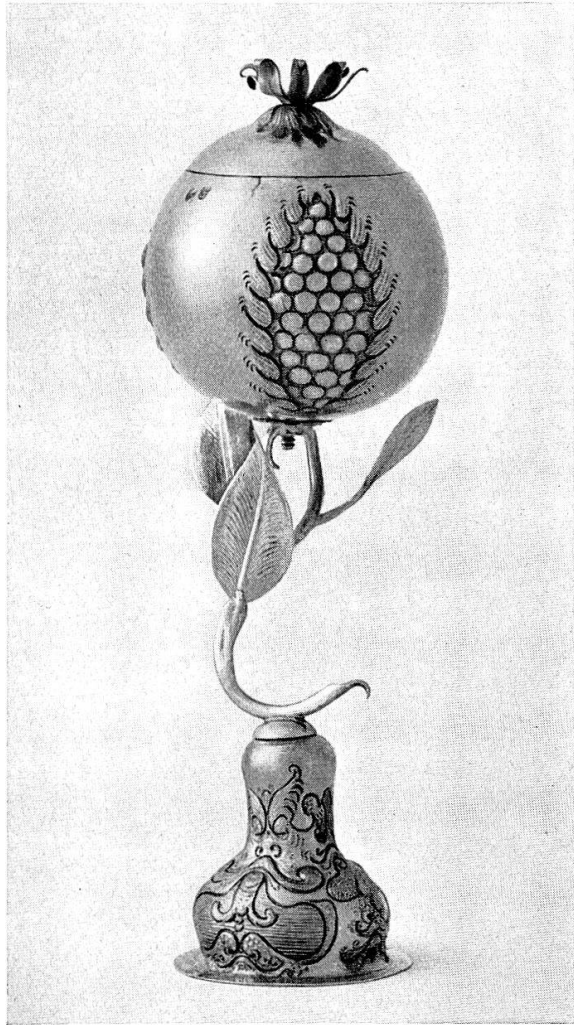


Abb. 31

Granatapfelbecher von Hans Heinrich
Riva von Zürich, um 1650.
(S. 92)

dem neu erworbenen Stück ist evident, doch ist der Nachahmer dem Vorbild nicht gewachsen: der Fuss ist konventionell, der Zweig lahm und unorganisch, der Umriss des Gefässkörpers hart neben dem zart belebten des ersten Stückes. An Müller's Becher ist der Zweig grün und sind die Granatkerne und die „Fliege“ rot, kalt emailliert.

Das Datum 1653 auf dem Müller'schen Becher gibt uns einen wertvollen Anhaltspunkt für die Datierung des neuen Stückes. Es kann nur wenig vor der Kopie, um 1650, entstanden sein. Wir sehen also Bernhard Müller am Anfang seiner Tätigkeit unter dem Einfluss des in Zürich hoch angesehenen Meisters Riva und man darf sich freuen, einen so lebendigen Zug aus den geistigen Wechselbeziehungen der damaligen Werkstätten zu erfassen.

Nicolas Matthey in Neuchâtel

An der Auktion der bekannten Hamburger Sammlung Budge in Berlin erschien ein bedeutendes schweizerisches Trinkgefäss⁴⁵⁾ mit dem Stempel des Neuenburger Goldschmieds Nicolas Matthey. Das Stück war fälschlich als „Sperber“ beschrieben. Die Erkenntnis der unten dargelegten Zusammenhänge erweckte den Wunsch, es für das Landesmuseum zu erwerben, was auch gelang.

Der 27,8 cm hohe Tafelaufsatz (Abb. 52) trägt auf hohem, verhältnismässig schwerem Fuss eine nach der Natur gebildete Lerche aus getriebenem Silber. Der Kopf⁴⁶⁾ ist abnehmbar und der Körper dient als Trinkgefäss. Der ganze Vogel ist geschwärzt und hebt sich dadurch vom goldsilbernen Untersatz ab. Das zur Befestigung dienende starke Silberband wird durch Gräser maskiert. Der Fuss zeigt zunächst ein abgetrepptes, teilvergoldetes Oberstück, dann als Mittelpartie eine glatte Säule, deren Vergoldung nur durch einen silbernen Laubring unterbrochen wird, und endlich, mit Silberornament auf vergoldetem Grund, einen starken Wulst über nochmals abgesetztem Standring. Der Wulst trägt reiche Treibarbeit, üppige Ranken, in denen Lerchen spielen. An der Vorderseite, unter dem Vogel-

⁴⁵⁾ Die Sammlung Frau Emma Budge, Hamburg; Versteigerung bei Paul Graupe, Berlin, 4. bis 6. Okt. 1937, Katalog Nr. 249.

⁴⁶⁾ Der Schnabel ist heute leicht verbogen.

kopf, lassen die Ranken ein rundes Feld frei. Es enthält ein Wappen: In Rot⁴⁷⁾ ein goldener, von zwei goldenen Kleeblättern besetzter Schrägbalken mit einer Lerche in natürlichen Farben. Es ist das Wappen der Berner Familie Lerber (seit 1785 von Lerber). Die Lerche als Wappentier hat demnach das Hauptmotiv für den Tafelaufsatz abgegeben.

Die Vermutung, es handle sich um ein traditionelles Familienstück, wird durch einige an der Säule eingeritzte Namen bestätigt. Wir lesen: „Frantz Karl, Conrad, Arnold, Agnes, Ellen, Hilda, Walter v. L(erber), Margarita L(erber) 12 Mrz 75“ und erkennen in den drei ersten Namen die Söhne von Franz Gustav Lerber (1827—1887) und in den fünf folgenden alle Kinder seines jüngeren Bruders Carl Ludwig (1850—1896). „75“ ist demnach als 1875 zu lesen. So lange vererbte sich das Stück in direkter Linie. Die Person des Bestellers lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln, doch wird man am ehesten an Daniel Lerber (1634 bis 1684) denken, der 1654 Landvogt von Nidau wird.

Über Nicolas Matthey, dessen Marke sich neben dem Neuenburger Beschauzeichen am Fusse des Stückes findet, wissen die Nachschlagewerke⁴⁸⁾ nur wenig zu berichten. Wir können hier einige neu gefundene Daten einführen⁴⁹⁾, die seine Biographie in willkommener Weise ergänzen. Seine Familie stammt aus Le Locle, wo auch Nicolas geboren sein wird als Sohn von Jean Matthey und Marguerite Redard. Das Geburtsdatum bleibt unbekannt, die erste Erwähnung des Künstlers in Le Locle fällt ins Jahr 1660. Die beiden 1665 datierten Becher im Neuenburger Museum dürften noch dort entstanden sein, denn erst 1670 wird er Mitglied der Compagnie des Favres, Maçons et Chapuis in Neuchâtel, der auch die Goldschmiede angehörten. 1679—1682 lernt bei ihm Jean Petitpierre und 1679 ist ein schöner Traubenbecher im Neuenburger Museum datiert, den einige Neuenburger Bürger dem „Conseil des Quarante“ schenkten und von dem noch zu reden sein wird. Das Bürgerrecht seiner neuen Heimatstadt

⁴⁷⁾ Die Farben fehlen an dem Stück natürlich und sind nur zum besseren Verständnis hierher gesetzt.

⁴⁸⁾ Schweiz. Künstlerlexikon (wo die Angaben z. T. ungenau sind), Rosenberg³ (die Marke ist Nr. 8923).

⁴⁹⁾ Ich verdanke sie der Freundlichkeit von Herrn Léon Montandon vom Musée historique de Neuchâtel, der den Tafelaufsatz seinerseits im „Musée Neuchâtelois“ zu publizieren gedenkt.



Abb. 32

Silberner Tafelaufsatz mit der Lerche der Familie Lerber von Bern.
Von Nicolas Matthey in Neuchâtel, um 1670/80. (S. 93)

erwirbt Nicolas 1686. Um diese Zeit war er als geschickter Goldschmied in weiterem Umkreis schon bekannt und der prächtige Greifenbecher, den er für die Berner Webernzunft herstellte⁵⁰⁾, rechtfertigt seinen Ruf. Ein Berner Goldschmied, Daniel Keller, lernt bei ihm 1689—1695. So ist es nicht erstaunlich, dass sich die Berner Familie Lerber mit dem Auftrag für ihr Familienstück an ihn wandte. Anscheinend sind die Siebziger- und Achtzigerjahre die Zeit seines besten Könnens; um 1670/80 wird auch unsere Lerche zu datieren sein. Wir kennen zwar noch eine weitere Arbeit für einen auswärtigen Besteller, zwei niedrige Trinkbecher mit dem Wappen des Wolfgang Greder von Solothurn im Landesmuseum, doch dann versiegen die Nachrichten, bis wir von seiner Bestattung in Neuchâtel am 27. September 1725 hören.

Man wird Matthey nicht denselben hohen Rang einräumen, wie H. H. Riva. Bei aller Trefflichkeit, die seine Arbeiten bekunden, fehlt ihm die Eigenschaft des Bahnbrechers, die wir bei Riva fanden, wenn auch im engen Kreise seiner Zürcher Heimat und durchaus in Abhängigkeit von grossen deutschen Meistern. Dass deren Wirkung auch in Neuenburg zu verspüren ist, erkennen wir nun aus einem Werk von Matthey: sein Traubenbecher von 1679 ist die genaue Kopie eines Augsburger Stückes von 1672⁵¹⁾, das im Neuenburger Museum steht. Wäre die Geschichte der schweizerischen Goldschmiedekunst besser erforscht, so wüssten wir zweifellos von zahlreichen ähnlichen Zügen. Was aber vor allem fehlt, ist eine Untersuchung, die die bekannten schweizerischen Meister in ihren Beziehungen zum Zeitstil darstellt und ihnen ihren Rang als Nachahmer, als Mitläufer oder als Wegbereiter wiedergibt.

⁵⁰⁾ Im Bernischen Historischen Museum. Abgeb. R. Wegeli, Der Silberschatz (des Bern. Hist. Mus.), Die histor. Museen der Schweiz, Heft 2, Taf. XXIV.

⁵¹⁾ Beschauzeichen Ausburg, Meistermarke unbekannt.