

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	21 (1961)
Heft:	1
Artikel:	Hans Jakob Sprüngli aus Zürich als Hinterglasmaler
Autor:	Dreier, Franz-Adrian
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-164696

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

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

Hans Jakob Sprüngli aus Zürich als Hinterglasmaler

Von FRANZ-ADRIAN DREIER

(TAFELN 3-12)

Hans Jakob Sprüngli wurde um 1559 als Sohn des Meisters Ulrich Sprüngli in Zürich geboren. Er erlernte das Glasmalerhandwerk. 1579 trat er in die Zunft der Zimmerleute ein. 1599 wechselte er in die Saffranzunft über. Seit 1607 wird er als Besitzer des Hauses zum roten Schild an der Münstergasse und eines Gartens vor dem Lindentore erwähnt. Er war zweimal verheiratet und hatte drei Töchter, von denen zwei sich mit angesehenen Handwerkern vermahlten. Von 1579, dem Jahre seines Zunfteintritts, bis 1588 hat er fast in jedem Jahre Aufträge vom Rate seiner Vaterstadt erhalten. Auch später bleibt er nie länger als fünf Jahre in den Zürcher Akten unerwähnt; doch führten ihn Reisen mehrfach ins Ausland. Urkundlich sind ein Aufenthalt in Prag und einer in Nürnberg für das Jahr 1598 belegbar¹. Auch 1601, 1608, 1609(?) und 1610 muss er Nürnberg besucht haben². Ferner arbeitete er für Mainz (1612) und Ulm (1626)³. Hans Jakob Sprüngli gehört demnach zu jenen schweizerischen Glasmalern, deren Ruf weit über die Grenzen der engeren Heimat hinausgedrungen ist.

Obgleich dem begabten Künstler vereinzelt hohes Lob gespendet wurde, blieb ihm die seiner tatsächlichen Bedeutung entsprechende Würdigung bisher versagt. Dieser Umstand ist nicht allein darauf zurückzuführen, dass bis vor kurzem nur wenige seiner Scheiben bekannt waren⁴, sondern auch darauf, dass ein wichtiger weiterer Bereich seines Schaffens fast unbeachtet geblieben ist, die Hinterglasmalerei. Hans Jakob Sprüngli war ein Meister jener Sicherheit der Hand und Geduld erfor-

¹ H. Lebmann nimmt im Thieme-Becker-Künstlerlexikon (Bd. XXI, S. 417) einen Nürnberger Aufenthalt im Jahre 1596 an (vgl. die Scheibe mit Wahl des Herkules für Paul Praun in Anm. 4). Dass Sprüngli 1598 in Prag und Nürnberg gewesen ist, geht aus der Vorrede der 1599 in Zürich erschienenen Schrift «Vom Geschlecht der Brunen in Zürich, sonderlich von dem ersten Burgermeister der Stadt Zürich» von Hans Jakob Fries hervor. Vgl. Hermann Meyer, «Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung», Frauenfeld 1884, S. 229.

² Das Datum 1601 findet sich am rechten der beiden Tucherfenster im Chor von St. Lorenz in Nürnberg. Zum Datum 1609 vgl. den im folgenden Text erw. Nürnberger Ratsverlass. 1608 und 1610 sind die Jahreszahlen der ebenfalls im folgenden Text besprochenen Prunkhumpen aus Schwerin und dem Kreml.

³ Diese Mitteilung verdanke ich Gottfried Frenzel, Nürnberg, der gemeinsam mit Ursula Frenzel eine Arbeit über Hans Jakob Sprünglis Glasgemälde unter besonderer Berücksichtigung seiner Tätigkeit für Nürnberger Patrizierfamilien vorbereitet (vgl. für Ulm auch den bei Nagler erw. Scheibenriss in Anm. 4).

⁴ H. Lebmann (wie Anm. 1, S. 417) führt folgende Arbeiten Sprünglis an: Das rechte der beiden Tucherfenster im Chor von St. Lorenz in Nürnberg (bez. «Sprüngli fecit 1601 Zürich» und «Jakob Sprüngli 1481 zu Zürich» (zum Datum 1481 vgl. Kurt Pilz in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Bd. 37, 1940), ferner eine Standesscheibe mit Wappen der Landvogteien im Schloss Mauensee, dat. 1589, die im folgenden Text erw. Scheibe im Gotischen Haus zu Wörlitz von 1595 (Tafel 3a), ein «Eglomisé» mit Darstellung des heiligen Hieronymus im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Zuschreibung fragwürdig! – vgl. Anm. 8) und einen Schalenboden auf silbervergoldetem Fuss ebenda (vgl. d. folgenden Text). – V. Murr erwähnt 1778 in seinen Merkwürdigkeiten Nürnbergs 6 Glasmalerarbeiten Sprünglis im Praunschen Kunstkabinett als Geschenke des Malers: Nr. 106 Wahl des Herkules (1596), Nr. 107 Tonkunst (1598), Nr. 108 Malerei und Bildhauerwerk (vgl. d. folgenden Text), Nr. 109 Venus und Cupido, Nr. 112 Diana im Bade und Nr. 113 Venus und Cupido schlafend. Nach Nagler (Künstlerlexikon, S. 147, Nr. 470) besass J. A. Börner einen Scheibenriss mit Monogramm «J. SP.» und Jahreszahl 1626 mit den Wappen des Marx von Ulm und seiner Gemahlin Barbara (vgl. auch Anm. 3).

dernden Technik, die auch heute noch gelegentlich mit der unzutreffenden Bezeichnung «eglonisé» bedacht wird⁵. Seine Werke finden sich verschiedentlich in reizvoller Weise mit der Goldschmiedekunst vereint. Meister vom Range eines Hans Petzold, Christoph Jamnitzer und Hans Heinrich Riva wussten seine Mitarbeit zu schätzen. Er selber nennt sich auf einer 1595 datierten Scheibe mit Darstellung des Herkules am Scheidewege im Gotischen Haus zu Wörlitz an erster Stelle «Auralist» und an zweiter Glasmaler (Tafel 3 a)⁶. In einer Urkunde wird er «Ammulierer» genannt, eine andere gibt an, dass er «gamaliert» habe⁷.

Abgesehen von einem im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich aufbewahrten Schalenboden mit Christus als Salvator mundi und einer Tafel mit Darstellung des heiligen Hieronymus im selben Museum, die ihm, ohne dass man ihnen zunächst besondere Beachtung geschenkt hätte, zugeschrieben wurden⁸, unterblieb lange der Versuch, Hinterglasmalereien mit Sprüngli in Verbindung zu bringen. So konnte es geschehen, dass Hans Jakob Sprünglis bedeutendste Schöpfungen bekanntgemacht wurden, bevor es gelang, ihn als den dafür in Frage kommenden Meister ins Auge zu fassen. Die Autoren hatten dabei nicht immer Kenntnis voneinander, denn die Arbeiten gelangten an weit auseinanderliegenden Orten zur Veröffentlichung. Das Verdienst, Sprüngli als Hinterglasmaler «entdeckt» zu haben, gebührt Otto von Falke⁹. Unmittelbar vorher hatte bereits F. Gysin Sprüngli in Betracht gezogen, ohne sich jedoch für ihn entscheiden zu können¹⁰. Otto von Falkes These erschien in Gestalt eines knapp gehaltenen Nachtrages an leicht übersehbarer Stelle. Da sein Beitrag den bisher letzten zum angezeigten Problem darstellt, dürfte Hans Jakob Sprüngli als Hinterglasmaler noch immer weitgehend unbekannt sein. Der bisherige Gang der Forschung sei kurz referiert.

1888 veröffentlichte Friedrich Schlie den berühmten Prunkhumpen des Schweriner Museums mit allegorischen Darstellungen in Hinterglasmalerei und Jahreszahl 1610. Die prachtvolle silbervergoldete und gegossene Montierung trägt Nürnberger Beschau und das Meisterzeichen Christoph Jamnitzers (Tafel 3 d)¹¹. 1903 folgte W. H. Doer mit dem seinerzeit im Germanischen Museum in Nürnberg befindlichen, heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich aufbewahrten Hum-

⁵ Vgl. Charlotte Steinbrucker in: *Reallex. z. dt. Kunstgesch.*, 42. Lfg., S. 749.

⁶ Der Ausdruck «Auralieren» bezieht sich eindeutig auf die sog. Eglomisétechnik (Beschreibung des Verfahrens in Kunkels «Ars Vitraria Experimentalis», Frankfurt u. Leipzig 1689, S. 357, LXI; ferner bei Ferdinand Luthmer in: *Kunstgewerbeblatt*, 4. Jg., Leipzig 1888, S. 101 ff. und Charlotte Steinbrucker (wie Anm. 5). Der Ausdruck «Ammulieren» (Ammulieren, Amalieren, Amelieren, Gamalieren) wird in zwei Bedeutungen verwendet, einerseits für das Auralieren (z. B. Kunkel), andererseits für das Emaillieren (Zedler, Bruhn s. u.). Wichtige Quellen bringt Hermann Meyer (vgl. Anm. 1), S. 232, Anm. 2: Jacob Bonitus, *tractatus politicus de rerum sufficientia*, Francof. 1625, p. 167, cap. LXVII, de vitriaris confectoriis: «vel in vitris inauratis stylo varia schemata ducunt, Amelierer.» Erhard Escher, *Zürichsee etc.*, 1692, S. 130 anlässlich H. Conr. Gygers: «War sehr kunstreich in dem Amalieren oder hinder das Glas malen.» Zedler, *Universalexikon*: «Emaillieren. Encaustica pictura ist eine Arbeit der Malerei, welche man auf Metalle, sonderlich Silber und Gold mit Email d. i. Schmelzfarben oder Glasur macht, und auch Ammulieren genannt wird. Noch eine andere Art der Glasmalerei ist, so man Amelieren nennt. Dieses wird von der Mastix, Terpentin und anderen angemachten Farben hinten auf das Glas gemalt ohne Feuer, sonderlich an Trinkgeschirr, Schalen u. dgl., steht sehr lieblich und schön.» – Bruhn, *Künstlerlexikon*, S. 193: «Ammulierer» (Malerei auf Metalle mit Emailfarben) und «Auralist» (Malerei, die mit Terpentin hinten auf das Glas aufgetragen wird, ohne gebrannt zu werden).»

⁷ Ammulierer wird Sprüngli genannt im Schirmbuch 1609, STA. Gest. V. 374, p. 356^b (nach H. Meyer, S. 232, Anm. 1). Zu «gamaliert» vgl. den Nürnberger Ratsverlass im folgenden Text.

⁸ Zum Schalenboden vgl. Anm. 23. – F. Gysin vertritt die Auffassung, dass der Hieronymus sich im Stil wesentlich von den übrigen Arbeiten unterscheidet, eine Ansicht, der sich der Verf. anschliesst.

⁹ Otto von Falke, «Nachtrag: Jakob Sprüngli von Zürich», in: *Pantheon*, Bd. XXLV, 1939, S. 375. Der Nachtrag bezieht sich auf die beiden im folgenden Text behandelten Prunkhumpen mit Hinterglasmalereien aus dem Kreml und Schwerin.

¹⁰ F. Gysin, «Drei Goldschmiedearbeiten», in: 46. Jb. d. Schweiz. Landesmus. 1937, Zürich 1938, S. 80 ff. Vgl. im folgenden Text den Zürcher Prunkhumpen, die Salvator-mundi und die Andromedaschale und die Tafel mit Mars, Venus und Vulkan.

¹¹ Friedrich Schlie, «Aus den kunstgewerblichen Sammlungen des grossherzoglichen Museums zu Schwerin», in: *Kunstgewerbeblatt*, 4. Jg. 1888, Leipzig, S. 152 ff. – Der Humpen befindet sich z. Z. im Kunstmuseum Celle.

pen mit Marke des Zürcher Goldschmiedes Hans Heinrich Riva (Tafel 3c) und einem Humpen des hessischen Landesmuseums zu Kassel (Tafeln 4b–d, 5a–e, 7d)¹². Doers Arbeit blieb der deutschen Forschung unbekannt, ebenso wie er seinerseits von Schlies Aufsatz keine Kenntnis erhielt. Trotz eingehenden Studiums der Kasseler Inventare übersah Doer zudem eine Notiz in A. von Drachs Werk über die Kasseler Silberarbeiten¹³, die Aufschluss über die Herkunft des Kasseler Stückes hätte geben können. Er schrieb den Humpen, dessen Montierung keine Marken zeigt, in Anlehnung an das Zürcher Vergleichsstück Hans Heinrich Riva zu, eine Bestimmung, die sich – wie im folgenden gezeigt werden soll – bei näherer Prüfung nicht aufrechterhalten lässt. Die Bekanntgabe des damals im Besitz Dr. F. Mannheimers in Amsterdam befindlichen Prunkhumpens aus den ehemaligen Sammlungen des Kreml mit Jahreszahl 1608 durch Otto von Falke im Jahre 1937 brachte den ersten Hinweis auf den Meister der Hinterglasmalereien mit Hilfe des darauf erkennbaren Monogramms «I. S.» (Tafel 3b)¹⁴. Otto von Falke schrieb den in der Form dem Schweriner Vergleichsstück sehr ähnlichen, durch die Verwendung transluziden Emails mit Steinbesatz andererseits jedoch recht unterschiedlich gestalteten Humpen Christoph Jamnitzer zu. Im selben Jahre erschien Herbert Wolfgang Keisers umfassende Übersicht über die deutsche Hinterglasmalerei. Keiser basierte in den für das angezeigte Problem wichtigen Abschnitten seines Buches im wesentlichen auf den Arbeiten Schlies und von Falkes, führte jedoch eine Reihe bis dahin unbekannter Hinterglasmalereien an, ohne allerdings den engen stilistischen Zusammenhang mit den Malereien des Schweriner und des Kremlhumpens auszuwerten¹⁵. Im folgenden Jahre veröffentlichte Adolf Feulner neben anderen Arbeiten auch einen Jungfrauenbecher mit Vogel- und Rankornament in Hinterglasmalerei aus dem Frankfurter Museum für Kunsthandwerk (Tafel 4a) und verwies dabei auf die enge Verwandtschaft dieser Ornamente mit denen in den Rahmen der Prunkhumpen aus Schwerin und Moskau¹⁶. Im selben Jahre noch besprach dann F. Gysin den Humpen Hans Heinrich Rivas in Zürich zum zweiten Male¹⁷. Gysin berücksichtigte die drei bekannten Vergleichsstücke und einige weitere in Frage kommende Arbeiten, wies überzeugend auf die schweizerische Herkunft der Malereien hin und zog – wie bereits erwähnt – als erster neben anderen sich bietenden Meistern Hans Jakob Sprüngli in Betracht. Die Ungunst des Schicksals wollte es, dass auch dieser wertvolle schweizerische Beitrag den deutschen Forschern nicht bekannt wurde. Er hätte Otto von Falke, der sich im folgenden Jahre eindeutig für Sprüngli als Meister des Schweriner und des Kremlhumpens erklärte¹⁸, wichtige zusätzliche Belege liefern können.

Bisher spricht folgender Tatbestand für die Identität des «Meisters I. S.» mit Hans Jakob Sprüngli: Otto von Falke konnte sich auf einen in Ernst Böhms Monographie über Hans Petzold abgedruckten Nürnberger Ratsverlass berufen¹⁹. Es geht daraus hervor, dass «Jacob Springle von Zürich» am 16. Juni 1609 Hans Petzold mit einer Forderung wegen einer Glastafel belangte, «so er,

¹² W. H. Doer, «Zwei kleinere Arbeiten des Zürcher Goldschmieds Hans Heinrich Riva», in: Anz. f. Schweiz. Altkde., Bd. V., 1903/04, S. 171 ff. – Erw. ferner im Kasseler «Führer durch die Historischen und Kunstsammlungen» (Bohlau), Marburg o. J., S. 25.

¹³ Vgl. Anm. 26.

¹⁴ Otto von Falke, «Aus dem Jamnitzerkreis», in: Pantheon, Bd. XIX, 1937, S. 13 ff. – Der als «in holländischem Privatbesitz» angegebene Humpen befand sich im Besitz Dr. F. Mannheimers, Amsterdam. Eine Katalognotiz Otto von Falkes (K 17) wird noch im Rijksmuseum aufbewahrt. Das Stück ist höchstwahrscheinlich mit einem Humpen in Londoner Privatbesitz identisch, von dem ich leider bis Redaktionsschluss kein Photo mehr erhalten konnte.

¹⁵ Herbert Wolfgang Keiser, «Die deutsche Hinterglasmalerei», München 1937, Nr. 22–24 a, b. Keiser führt neben dem Schweriner und dem Kremlhumpen die im folgenden Text besprochenen Tafeln mit Mars, Venus und Vulkan und Amor und Psyche(?) an.

¹⁶ Adolf Feulner, «Goldschmiedearbeiten mit Hinterglasmalerei», in: Pantheon, Bd. XXI, 1938, S. 30 ff. – Die Montierung dürfte von Hans Heinrich Riva, Zürich, geschaffen sein. Vgl. die Rosetten an den Spangen und das gravierte Ornament mit dem Humpen (Tafel 3c).

¹⁷ F. Gysin, wie Anm. 10. ¹⁸ Otto von Falke, wie Anm. 9.

¹⁹ Den aus dem Hampeschen Quellenwerk abgedruckten Ratsverlass hat H. Lehmann bereits vor Otto von Falkes Entdeckung angeführt (Lehmann, wie Anm. 1, 417). Lehmann war jedoch der Kremlhumpen nicht bekannt.

Springle, auff Hansens Petzolts begern gamaliert»²⁰. Das auf dem Kremlhumpen befindliche Monogramm «I. S.» lässt kaum Zweifel an der Identität des Malers mit Jacob Springle zu, wenn man bedenkt, dass durch die stilistische Gleichheit nicht nur der Malereien, sondern auch des formalen Aufbaus der Stücke aus Schwerin und Moskau mit Hilfe der Meistermarke Christoph Jamnitzers die Nürnberger Herkunft beider gesichert ist. Dass Jacob Springle – wie ihn die Nürnberger Akte in fränkischem Dialekt nennt – bzw. Hans Jacob Sprüngli sich selber als «Auralist» bezeichnet hat, wurde bereits erwähnt. Für die schweizerische Herkunft des Künstlers lieferte F. Gysin einen Beleg durch Hinweis auf die Verwendung schweizerischer Vorlagen²¹. Die Malereien des Zürcher Humpens zeigen verwandte Züge mit Stichen der Zürcher Stecherfamilie Meyer. Zwei weitere im Schweizerischen Landesmuseum befindliche Hinterglasmalereien von der gleichen Hand, eine Schale mit Darstellung des Perseus und der Andromeda und eine Tafel mit Mars, Venus und Vulkan, sind in einzelnen Partien in Anlehnung an eine Radierung bzw. lavierte Federzeichnung des Zürcher Malers Gotthard Ringgli gemalt worden²². Den bereits erwähnten, ebenfalls im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindlichen Schalenboden mit Christus als Salvator mundi hat H. Lehmann Hans Jacob Sprüngli im Thieme-Becker-Künstlerlexikon zugeschrieben²³.

Im folgenden soll neben der Besprechung bisher unbekannt gebliebener Arbeiten die Falkesche These weiter erhärtet werden. Zum Ausgangspunkt sei der bisher nicht hinreichend bestimmte Kassler Prunkhumpen gewählt.

I. DER PRUNKHUMPEN IN DEN STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN ZU KASSEL

a) *Herkunft*

Moritz I., Landgraf von Hessen-Kassel (1592–1627), war in erster Ehe mit Agnes, der Tochter des Grafen Johann Georg von Solms zu Laubach vermählt. Dieser Ehe entsprang am 24. März 1596 als älteste Tochter Elisabeth, die sich während ihres kurzen Lebens allgemeiner Bewunderung und Beliebtheit ihres geistreich-liebenswürdigen Wesens wegen erfreute. Mit siebzehn Jahren schrieb sie bereits in französischer Sprache kindlich-zärtliche Briefe an ihren Vater, erhielt Unterricht in der Hofschule in Latein und Italienisch, in Tonkunst, Malerei und Geometrie, verfasste im Laufe ihres Lebens insgesamt zweihundertundsechzehn Madrigale und Kanzonen im Stil Petrarcas und übersetzte italienische Gedichte ins Deutsche. Sie war dem schwedischen Herzog Carl Philipp, dem Bruder Gustav Adolfs, bestimmt, dessen Mutter Christina, Enkelin Philipps des Grossmütigen von Hessen und Tante des Landgrafen Moritz war. Die Ehe kam nicht zustande, ebensowenig eine weitere angebahnte Verbindung mit Friedrich Heinrich von Oranien. Am 25. März 1618 endlich heiratete die Prinzessin den verwitweten Herzog Johann Albrecht II. von Mecklenburg, Coadjutor des Stiftes Ratzeburg (1590–1636)²⁴. Die Ehe blieb kinderlos. Am 16. Dezember 1625 starb Elisabeth, «nachdem Ihr gottselige Liebden in den 4 Wochen bettlägerig gewesen und mit schwächer Leibesschwachheit danieder gehalten»²⁵.

Nach dem frühen Hinscheiden seiner Lieblingstochter erhielt Moritz ihren gesamten persönlichen Besitz. Unter den im Kassler Inventar von 1730 angeführten Silbersachen finden sich neben

²⁰ Vgl. Anm. 6.

²¹ F. Gysin, wie Anm. 10.

²² Vgl. den folgenden Text.

²³ H. Lehmann (wie Anm. 1, S. 417) erwähnt den Schalenboden ohne Angabe des Darstellungsthemas. Um die im gleichen Museum befindliche Andromedaschale (vgl. den folgenden Text) kann es sich jedoch nicht handeln, da sie erst 1938 erworben wurde (vgl. F. Gysin, wie Anm. 10, S. 90, Anm. 34). Die Zuschreibung wurde bisher nicht beachtet.

²⁴ Christoph Rommel, «Neuere Geschichte Hessens», Cassel 1837, S. 349 ff.

²⁵ C. Knetsch, «Das Haus Brabant», Darmstadt o. J. (1917), S. 112 ff.

anderen auch einige, die ausdrücklich als aus der «Mecklenburgischen Erbschaft» stammend vermerkt sind. Nr. 236 nennt eine «bunde glässerne Kande mit silber beschlagen und verguld oben aufm deckell ein Christall stehet...»²⁶. Da aus einem am 19. September 1616 von den Goldschmieden Heinrich Brinkmann und Jacob Jörge aus Nürnberg verfassten Zettel²⁷ hervorgeht, dass die Kanne nicht zur Aussteuer der Prinzessin gehört hat, wird man in ihr ein Verlobungs- oder Hochzeitsgeschenk des Herzogs Johann Albrecht erblicken dürfen.

Es handelt sich um einen annähernd zylindrischen Deckelhumpen (Tafel 4b-d). Die Goldschmiedearbeit übernimmt mehr noch als bei den Vergleichsstücken lediglich die Rolle der Montierung des gläsernen, aus zwei ineinandergefügten Zylindern bestehenden Gefässkörpers, dessen Aussenwandung aus drei senkrechten Teilen zusammengesetzt ist. Der schmucklose Lippenrand ist durch drei über die Aussenwandung gelegte, in herkömmlicher Weise durch Scharniere befestigte, profilierte Spangen mit dem ebenfalls profilierten und in der breiteren Mittelzone durch Beschlagwerkornament verzierten Standring verbunden. Im Gegensatz zu der verhältnismässigen Schlichtheit der übrigen Teile ist der Henkel als Herme im Knorpelwerkstil gestaltet. Von gleicher Kunstfertigkeit zeugt die Daumenruhe in Gestalt einer Maske mit Widderhörnern. Die Innen- und Aussenseiten der Wandung sind mit Hinterglasmalereien geschmückt. Die drei senkrechten Zonen der Aussenwandung zeigen je eine Allegorie in durch ausgespartes Vogel- und Rankenwerk verzieter Goldumrahmung. Es handelt sich, wie bei der Wörlitzer Scheibe, um eine Darstellung des Herkules am Scheidewege: der Held mit Keule und aus Gründen der Wirkung statt des Löwenfells mit gold-purpurner Draperie und Goldhelm (Tafel 4c) zwischen Virtus – in ähnlichem Umwurf wie Herkules – umgeben von Attributen des Fleisses, der Gerechtigkeit, des Glaubens, der Hoffnung und der Tapferkeit, über dem Haupte Taube und Ölzweig (Tafel 4d) und Voluptas mit Laute und Prunkgeschirr, über dem Haupte Schwert und Rute (Tafel 4b), schön modellierte Akte in der für die Zeit charakteristischen Manier, umgeben von Architekturelementen. Im Innern des Humpens zierte die Wandung ein Reigen tanzender Bauernpaare (Tafel 5a-e). Ein Spielmann bläst die Querflöte, neben ihm sitzt ein Hahn auf einer Stange. Nach oben hin wird die Szene durch bebänderte Blumengirlanden abgegrenzt. Der Deckel mit kreisrunder, durch eine facettierte Kristallglasscheibe geschlossener Mittelöffnung²⁸ zeigt in konzentrischer Ordnung 12 in der Masse gefärbte Glasabformungen von Kameen mit Porträts römischer Imperatoren (Tafel 7d). Es wechselt jeweils eine türkisblaue mit einer violetten. Die Imperatorenköpfe sind dem Wechsel der Färbung entsprechend einmal im Rechts- und einmal im Linksprofil gezeigt. Wie die an Abkürzungsgefügen römischer Denare sich anlehnenden, teilweise schwer lesbaren Beischriften erkennen lassen, sind die Kaiser Vespasian, Vitellius, Otho, Galba, Domitian, noch einmal Vespasian, Nero, Claudius, Augustus, Caesar, noch einmal Claudius (?) und Nerva dargestellt²⁹.

Zum Vergleich bietet sich als erster der ebenfalls aus mecklenburgischem Besitz stammende Schweriner Humpen. Friedrich Schlie konnte seinerzeit noch nicht den Nachweis erbringen, dass dieses neben dem Humpen aus dem Kreml grossartigste Beispiel der Zusammenarbeit Sprünglis mit den bedeutendsten Nürnberger Goldschmieden tatsächlich von Anbeginn an in Schwerin war. Als dann Conrad Hüseler 1934 im Schweriner Inventar von 1617 unter Nr. 5 eine Kanne mit Hinterglasmalerei entdeckte³⁰, musste er in Unkenntnis des Kassler Humpens der Überzeugung

²⁶ Zit. nach A. v. Drach, «Ältere Silberarbeiten», Marburg 1888, S. 16.

²⁷ A. v. Drach (wie Anm. 26), S. 16. – Zu Brinkmann vgl. R³ 4091. Jörge wird in R³ nicht erwähnt.

²⁸ Kein Bergkristall, wie man auf Grund der Inventarangabe von 1730 annehmen könnte!

²⁹ Die durch die Abformung teilweise unkenntlichen Ritzinschriften ergeben: T: VESPAS: AUG, A: VIT(EL): AUG, OTHO: CAES: AUG, SER(?): G(ALBA): AUG(?), DOM(IT): AUG, (T): VESP: AUG, N(E)RO: CAES, CLAUD: CAES, AUG: DIVI: FILI, G: CAES: AUG, (CLAU)DIUS: (I)ULI, N(ERVA): AUGUSTUS. – Doers Behauptung (vgl. Anm. 12, S. 25) dass der Deckel später ergänzt sei, entbehrt jeder Grundlage. Die Ornamente stimmen genau mit den übrigen überein. Es fehlt jede Spur einer nachträglichen Anbringung. Zu den Imperatorenreliefs vgl. den folgenden Text.

³⁰ Conrad Hüseler, in: Jb. f. hist. Volkskde., Bd. III/IV, 1934, S. 266 ff.

sein, dass es sich um den Humpen des Schweriner Museums handelte. Doch war zunächst zwischen beiden Stücken zu wählen, denn der Kassler Humpen befand sich mit Sicherheit vor 1625, dem Todesjahr der Besitzerin, und mit grösster Wahrscheinlichkeit bereits 1617/18, der Verlobungs- und Vermählungszeit des Herzogspaares, ebenfalls in Schwerin. Es lässt sich jedoch durch die mit dem Kassler Humpen verbundenen Daten nachweisen, dass Hüseler mit seiner Annahme dennoch Recht hatte. Die Tatsache, dass nur einer der Humpen im Inventar erwähnt wird, wäre – sollten sie beide 1617 in Schwerin gewesen sein – so zu erklären, dass einer von beiden nicht zur Kunstkammer des Herzogs gehörte. Die Vermutung, dass es sich bei dem Kassler Stück um ein Hochzeits- oder Verlobungsgeschenk des Herzogs an seine Braut handelt, findet dadurch eine weitere Bestätigung. Die Malereien des Kassler Humpens stammen von der gleichen Hand, die auch den Schweriner und den Moskauer Humpen gestaltet hat. Das lässt sich nicht nur mit der Gleichheit der Gesichtstypen, der Aktdarstellungen und ihrer Anordnung, des charakteristischen Vogel- und Rankenornaments und der gleichen Herkunft des Kassler und des Schweriner Humpens belegen, sondern auch dadurch, dass die Allegorie der Virtus des Kassler Stückes auf der Wandung der Kremlkanne ihre wörtliche Wiederholung findet (Tafeln 3b und 4d).

Da die Humpen von Goldschmieden und nicht etwa von Sprüngli selber vertrieben wurden, wird man annehmen dürfen, dass der Kassler Humpen wie der Schweriner in Nürnberg gefertigt worden ist. Nürnberg und Augsburg teilten sich zu jener Zeit die Ehre, die deutschen Fürstlichkeiten mit den Erzeugnissen ihrer Kunsthanderwerker zu beliefern. Zürich kommt noch kaum in Betracht. Hans Heinrich Rivas Humpen mit Sprünglis Malereien im Zürcher Landesmuseum ist zehn bis zwanzig Jahre später entstanden als seine drei Vergleichsstücke³¹ – vermutlich auf Anregung Sprünglis – und zeigt trotz enger Anlehnung an die Vorbilder Verschiedenheiten in der technischen Ausführung gerade zum Kassler Humpen. Während der Henkel des Kassler Humpens angelötet ist, hat Riva den Henkel des seinen mittels eines kurzen, blattförmigen Querbügels angeschraubt. Die Spangen des Kassler Humpens enden an der Unterkante des Lippenrandes, die Spangen des Zürcher Humpens gehen darüber hinaus, der Boden des Kassler Humpens wurde analog dem Henkel angelötet, während der Boden des Rivahumpens abschraubbar ist.

Ob Johann Albrecht von Mecklenburg während eines Besuches in Nürnberg selber auf den Humpen des Schweriner Museums aufmerksam wurde oder ob einer seiner Agenten ihm das Stück zuführte, wird sich schwerlich ermitteln lassen. Denkbar ist jedoch, dass er den Humpen eher erworben hat als das in Kassel befindliche Vergleichsstück. Während der Schweriner Humpen die Nürnberger Beschau und das Meisterzeichen Christoph Jamnitzers trägt, zeigt der Kassler ebenso wie der Kremlhumpen keinerlei Markierung³². Vermutlich hat Johann Albrecht zur Herstellung des Kassler Humpens Altsilber abgegeben³³. An eine nachträgliche Montierung des aus Nürnberg bezogenen Glaszyinders durch einen Goldarbeiter des Schweriner Hofes möchte man in Anbe tracht des Transportrisikos bei so empfindlichem Gut nicht glauben. Es ist möglich, dass Johann Albrecht – bereits im Besitz des Schweriner Humpens – so viel Gefallen daran fand, dass er kurz darauf einen zweiten bestellte.

Der Humpen war als privates Zierstück für die Herzogin gedacht und nicht für die fürstliche Schatzkammer bestimmt, auf die bei Bedarf zur Finanzierung politischer oder kriegerischer Unternehmungen zurückgegriffen werden konnte. Vielleicht erklärt sich daraus die verhältnismässig schlichte Gestaltung der Goldschmiedearbeit.

Da der Kassler Humpen soviel einfacher gehalten ist als sein Vergleichsstück aus Schwerin,

³¹ Zur Datierung vgl. F. Gysin (wie Anm. 10), S. 91.

³² Eingeritzt ist an der Unterseite des Standringes lediglich «Nr. 1» in der für das ausgehende 16. und beginnende 17. Jahrhundert charakteristischen Schrift. Ähnliche Nummern befinden sich auch unter einigen anderen Objekten des Hessischen Landesmuseums aus der gleichen Zeit. Die höchste ist «Nr. 6». Möglicherweise handelt es sich um Gegenstände, die ebenfalls aus dem Besitz Elisabeths stammen und beim Transport nach Kassel mit Stücknummern versehen wurden.

³³ Vgl. hierzu Adolf Friedenthal, «Die Goldschmiede Revals», Lübeck 1931, S. 46.

wird sich die Frage, ob Christoph Jamnitzer der Hersteller der Montierung gewesen ist, schwer entscheiden lassen. In Frage kommt auch irgendein anderer Nürnberger Meister; denn Hans Jakob Sprüngli hat ja nicht nur für einen Goldschmied gearbeitet. Dass Henkel und Daumenruhe in den typischen Formen des Jamnitzerkreises gestaltet sind, kann für jene Zeit ohne zusätzliche Indizien nicht mehr als Beleg gelten. Henkel in Gestalt von Hermen kommen vielfach vor, ebenfalls Daumenruhen in Gestalt von Widermasken. Henkel und Daumenruhe sind – wie auch die übrigen Teile – gegossen. Gusstechnik aber legt Vervielfältigung nahe. Sylvia Köhl hat unlängst in einer Dissertation über Augsburger Goldschmiedearbeiten auf die Wahrscheinlichkeit einer regelrechten Serienproduktion von Geräteteilen verschiedenster Art wie Nodi, Schaftstücke, Füsse, Tüllen, Masken, Deckelknäufe und Figuren hingewiesen³⁴. Es muss mit der Anlage von Sortimenten und Veräusserung an fremde Werkstätten gerechnet werden. Die Bossen wurden dabei nicht immer von Goldschmieden, sondern bisweilen auch von Bildhauern angefertigt. Bildhauer, die solche Aufträge entgegengenommen haben, nennt von Stetten in seiner Kunstgeschichte Augsburgs³⁵.

b) Malereien und Deckelreliefs

Noch bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war in der Eisengasse zu Basel nahe der Rheinbrücke das «Haus zum Tanz» zu sehen, dessen Fassade ein um 1522 von Hans Holbein d. J. gemalter Bauernreigen zierte. Die schwungvoll durcheinanderwirbelnden Paare verfehlten ihre Wirkung nicht. Sie wurden kopiert³⁶ und von Kunsthändlern und Steinmetzen als willkommene Anregung empfunden. Als Vorlage dienten Holbeins Buchornamententwürfe (Tafel 5f)³⁷. In Anlehnung an den abgebildeten Holzschnitt wurde z. B. in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein heute im Historischen Museum der Stadt Basel aufbewahrter Brunnenstock mit einem Fries tanzender Bauernpaare geschaffen (Tafel 5g)³⁸. Mit den Sammlungen des Dr. Basilius Amerbach (gest. 1586) gelangten «blyin und silberne bildlin, vogelin, fischlin, thierlin, engelin und ander vil Stuck wie die Goldschmid bruchen» – darunter auch sieben tanzende Bauernpaare nach Holbein – in den Besitz des Basler Historischen Museums (Tafel 6a)³⁹. Amerbach hatte die Modelle vom Basler Goldschmied J. Hofmann (zft. 1543, gest. 1572) gekauft, der sie seinerseits um 1545 von den Erben des Goldschmiedes Balthasar Angelroth (zft. 1507, gest. 1544) mitsamt dessen Werkstatt und Haus, eben dem von Hans Holbein bemalten Haus zum Tanz, erworben hatte. Dass die Freude an Holbeins Schöpfung bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts unvermindert anhielt, zeigt die 1613 vom Goldschmied Hans Lüpold geschaffene, heute ebenfalls im Historischen Museum befindliche, prächtige Gelte der Basler Weinleute, um deren unteren Rand sich ein vergoldeter Fries mit nach den Angelrothschen Modellen gefertigten tanzenden Bauernpaaren zieht (Tafel 6b)⁴⁰. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts nun treten die gleichen Bauernpaare auch in Zürich an den «spanischen Suppenschüsseln» der Zürcher Giesserfamilie Füssli auf (Tafel 6c)⁴¹. Unter den

³⁴ Sylvia Köhl, «Augsburger Silbergeräte des Spätbarock und Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes», ungedr. Diss., Hamburg 1958, Bd. I, S. 34.

³⁵ Paul von Stetten, «Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg», Augsburg 1779, S. 443, 454, 456.

³⁶ Eine Kopie von Nikolaus Rippel (1623) abgeb. bei P. Ganz, «Hans Holbein d. J.», Stuttgart und Leipzig 1912, Taf. 162. In späterer Zeit hat sich Joh. Ev. Holzer am ehemaligen Wirtshaus zum Bauerntanz in Augsburg durch Holbein anregen lassen (erh. in einem Stich J. E. Nilsons – vgl. M. Schuster, «Johann Esaias Nilson», München 1936 Nr. 5).

³⁷ Alfred Woltmann, «Holbein und seine Zeit», Leipzig 1868, Verz. d. Werke, Nr. 232. Vgl. auch Nr. 233. J. D. Passavant, «Le Peintre-Graveur», Leipzig 1862, S. 407, Nr. 100; Heinrich Alfred Schmid, «Hans Holbein d. J.», Basel 1948, S. 120, 351 f., Abb. 95 (Detail).

³⁸ Inv. Nr. 1910, 132.

³⁹ Zit. nach dem Amerbachschen Inventar von 1586 im Kunstmuseum, Basel. – Die Modelle im Historischen Museum Basel mit Inv. Nr. 1882, 1–10.

⁴⁰ Inv. Nr. 1889, 13.

⁴¹ Schweizerisches Landesmuseum, Zürich, Inv. Nr. LM 1509, 1489, 594. Erhalten ist auch ein hölzernes Gussmodell.

an die Holbeinschen Entwürfe sich anlehnenden Paaren finden sich jedoch auch andere, die nicht unmittelbar auf Holbein zurückgehen⁴². Ihnen liegen die gleichen Vorlagen zugrunde wie den Bauernpaaren im Innern des Kassler Prunkhumpens. Es handelt sich um eine im Jahre 1599 ge- stochene Folge von Dietrich Meyer, einem Mitglied der bekannten Zürcher Stecherfamilie, der sich so der durch Holbeins Vorbilder angeregten Mode mit freien Nachschöpfungen anschloss (Tafel 6d-f)⁴³. Hans Jakob Sprüngli hat seine Vorbilder – was anhand der unter technisch schwierigen Bedingungen aufgenommenen Abbildungen nicht ohne weiteres erkennbar ist – noch über- troffen. Es gelang ihm, mit Hilfe seiner virtuos beherrschten Maltechnik Darstellungen von grossem Reiz zu schaffen.

Befindet sich Hans Jakob Sprüngli mit seinen Bauernpaaren ganz auf dem Boden einer schweize- rischen Tradition, so weisen die Vogel- und Rankenornamente der Aussenwandlung des Humpens nach Nürnberg. Die Ornamente sind zweifellos in Anlehnung an Vorlagen des seit 1539 in Nürnberg nachweisbaren und 1562 gestorbenen Stechers Virgil Solis geschaffen⁴⁴. Dass Hans Jakob Sprüngli mit der Übertragung dieser Ornamente eine Nürnberger Tradition fortsetzt, zeigt der Vergleich mit einem vor 1588, also noch vor seinem ersten nachweisbaren Nürnberger Aufenthalt gefertigten schlanken, zylindrischen Bergkristallpokal mit Montierung des Nürnberger Gold- schmiedes Elias Lencker im Hessischen Landesmuseum zu Kassel (Tafel 7a)⁴⁵. Im Boden des Kristallzylinders befindet sich in Hinterglasmalerei die Darstellung eines Pfauen in Rankenwerk (Tafel 7c). Die Ähnlichkeit mit Sprünglis Rahmenfeldern ist unverkennbar, ebenso jedoch, dass diese Malerei nicht von Sprünglis Hand sein kann. Sprünglis Ornament zeigt schärferen Schwung und Umriss als das seines Nürnberger Kollegen. Der Hinweis auf die Verschiedenheit der Hände ist um so wichtiger, als der erste nachweisbare Aufenthalt Sprünglis in Nürnberg, 1598, nicht der tatsächlich erste gewesen sein muss. Sprüngli war damals bereits beinahe 40 Jahre alt. Lencker ist 1591, also noch vor diesem Zeitpunkt, gestorben, und Sprüngli war ab 1579, dem Jahre seines Zürcher Zunfeintritts, fast ein Jahrzehnt mit Aufträgen des Rates seiner Vaterstadt beschäftigt. Es ist jedoch möglich, dass er vor 1579 während seiner Lehr- und Wanderjahre in Beziehungen zur Lencker-Werkstatt gestanden hat. In der Lencker-Werkstatt wurde mit besonderer Vorliebe die Anbringung transluzider Emails geübt. Vogel- und Rankenornamente in dieser Technik zum Schmuck der Goldschmiedepokale zu verwenden war in Nürnberg allgemeiner Brauch. Es ist hier nicht der Ort, die innere Verwandtschaft von transluzidem Email und Auralierkunst zu untersuchen. Die Vermutung, dass das auralierte Vogel- und Rankenornament in Anlehnung an be- sagte Emailornamentik entwickelt wurde, hat jedoch einiges für sich. Beide Techniken lassen das Licht durch Spiegelung wie von innen leuchten, die eine durch transluzide Emailfarben, die andere durch transluziden Lack. Was beim transluziden Email das glänzende Edelmetall be- wirkt, erzielt der Auralist durch Hinterlegung mit geknitterter Zinn- oder Stanniolfolie. Es scheint kein Zufall, dass beide Techniken kombiniert vorkommen. Ein Deckelbecher des Kölner Kunstgewerbemuseums von dem zwischen 1555 und 1579 tätigen Nürnberger Goldschmied Jacob Fröhlich zeigt die Figuren in umlaufenden, senkrechtovalen Medaillons in Hinterglas- malerei, während das Vogel- und Rankenornament in transluzider Emailtechnik angebracht wurde (Tafel 7b)⁴⁶. Auch der Kremlhumpen zeigt beide Techniken kombiniert. Wäre er nicht

⁴² LM 594 und LM 1509 lehnen sich an Nr. 1 der im folgenden Text genannten Bauernpaare Meyers an.

⁴³ Dietrich (Theodoricus) Meyer d. Ä., geb. 1572, gest. 1658. Die Folge befindet sich in einem von Prof. J. J. Meyer, einem Nachkommen, zusammengestellten Klebeband, der 1840 von dessen Sohn, einem Pfarrer, der Zürcher Künstler- gesellschaft gestiftet wurde und auf diese Weise in das Kunsthau kam. Inv. Nr. C 15, Bl. 11. Einige Stiche besitzt auch das Kunstmuseum in Basel.

⁴⁴ Die genauen Vorlagen konnten leider nicht ermittelt werden. Ein Hinweis auf Rudolf Berliner, «Ornamentale Vorlage- blätter», Leipzig 1926, S. 181, Nr. 5, dürfte jedoch genügen.

⁴⁵ Inv. Nr. IX, 93. – Vgl. A. v. Drach, «Der hessische Willkomm», Marburg 1890, S. 32 m. Abb., ferner R³ 1951 n, und E. Kris, «Goldschmiedearbeiten», Wien 1932, I, S. 33.

⁴⁶ R³ 3923 und Kat. «Cimelien», Köln 1960, Nr. 218, Abb. 22.

1608 datiert, man wäre versucht, ihn ohne Rücksicht auf die Form weniger der Jamnitzer, als der Lencker-Werkstatt zuzuweisen. Man denke etwa an den im Kriege leider verschollenen, bekannten Strausseneipokal von Elias Lencker, dem hessischen Willkomm, im Hessischen Landesmuseum zu Kassel⁴⁷. Für Christoph Jamnitzer ist das gegossene und getriebene Ornament charakteristisch. Der Kremlhumpen fällt bei Betrachtung seines bekannten Œuvre aus dem Rahmen. Auf welchem Wege Christoph Jamnitzer Anregungen Lenckers aufgenommen haben könnte – falls Jamnitzer wirklich der Goldschmied des Kremlhumpens ist – lässt sich nur vermuten. Elias Lencker hat zu jenen Goldschmieden gehört, die ihre Erzeugnisse nicht selber vertrieben, sondern sich anderer Zunftgenossen als Agenten bedienten. Die Agenten begaben sich auf die Reise, sobald sie Kunde von einer fürstlichen Hochzeit oder ähnlichen Festlichkeiten erhielten, um eigene Waren und die ihrer Auftraggeber feilzubieten und gegebenenfalls weitere Bestellungen entgegenzunehmen. Bei diesen Goldschmieden bezogen viele Fürsten ihre Kleinodien und Silbersachen, sofern sie ihren Bedarf nicht auf den grossen Messen, etwa der Frankfurter, oder durch Handelshäuser in Nürnberg, Augsburg oder Antwerpen deckten. Elias Lenckers Agent war – wie A. v. Drach nachgewiesen hat⁴⁸ – sein Zunftgenosse Wolf Mair⁴⁹. Dieser aber war ein Schwager Hans Jamnitzers, des Vaters von Christoph Jamnitzer.

Um den Übergang der Betrachtung von den Malereien des Kassler Humpens zu weiteren Arbeiten Sprünglis zu erleichtern, sei an dieser Stelle die Besprechung der Imperatorenreliefs auf dem Deckel eingeschoben (Tafel 7d). Auf den ersten Blick könnte scheinen, dass die Zwölfzahl der Reliefs rein dekorativ zu verstehen und durch die Notwendigkeit ihrer Einordnung in einen Kreis von gegebenem Durchmesser zu erklären sei. Wenngleich – wie die Wiederholung zweier Kaiser zeigt – das ursprünglich zugrunde liegende ikonographische Programm bereits hinter der dekorativen Wirkung zurücktritt, ist es aber dennoch sichtbar.

Vasari nennt Guglielmo Tedesco, einen Bildhauer, der neben anderen Werken «le teste de' dodici Imperatori» geschaffen habe⁵⁰. «Di' marmo quanto in naturale le dodici teste degli Imperatori che furono cosa rarissima» schuf auch Tommaso Pasta aus Mailand⁵¹. 1568 bestellte Hans Fugger zwölf Büsten der zwölf ersten Imperatoren aus griechischem Marmor bei einem Juan Sculputor genannten Meister in Venedig, die nach ihrer Fertigstellung im April 1571 in der Säulenhalle im Hofe seines neu eingerichteten Wohnsitzes aufgestellt wurden⁵². Dass die in diesen durch zahlreiche Beispiele zu vermehrenden Nachrichten sich wiederholende, auf die Anordnung Suetons zurückzuführende und durch Sternenglauben geheilige Zwölfzahl auch in den Vitenbüchern des 16. Jahrhunderts immer wiederkehrt, hat vor kurzem Paul Ortwin Rave deutlich gemacht⁵³. Durch die Berufung auf antike Vorbilder versuchten die Grossen des Zeitalters – bisweilen über abenteuerliche Stammbäume – eine Bestätigung ihrer Herrschaftsansprüche zu gewinnen. Es ist in diesem Zusammenhang von Belang, dass man immer wieder bei der Abbildung der Dargestellten auf antike oder nach solchen geschnittene Münzbilder zurückgriff, um der Forderung einer «vera effigies» zu genügen. Die Münze war mit Namensbeischrift versehen und damit die Autentizität der Porträts gesichert.

Dass sich besonders die Medaillen-, Gemmen- und Kristallschneider früh des Themas angenom-

⁴⁷ A. v. Drach, «Silberarbeiten» (vgl. Anm. 26), Taf. IV. Der Deckel ist noch erhalten. – Wegen der in Anm. 6 gezeigten Doppeldeutigkeit des Ausdrucks «Ammulierer» wird man aus der Tatsache, dass Sprüngli in einer Urkunde so genannt wird (Anm. 7), in diesem Zusammenhang Folgerungen nur mit Vorsicht ziehen dürfen. Der Sachverhalt verdient immerhin Beachtung. – Zur Herkunft der Technik aus Venedig vgl. Adolf Feulner (wie Anm. 16), S. 32.

⁴⁸ A. v. Drach, «Silberarbeiten» (wie Anm. 26), S. 11.

⁴⁹ R3 3911.

⁵⁰ Giorgio Vasari, «Le Vite,» (ed. Gaetano Milanesi), Tomo VII, Firenze 1881, S. 550.

⁵¹ Wie Anm. 50.

⁵² Georg Lill, «Hans Fugger und die Kunst», Leipzig 1908, S. 150 ff.

⁵³ Paul Ortwin Rave, «Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus,» in: Jb. d. Berl. Mus. (Jb. d. Preuss. Kunstsldg. N. F.), 1. Bd., 1959, H. 1, bes. S. 136 ff.

men haben und sich dabei an Münzvorbilder hielten, kann nach den vorausgegangenen Ausführungen nicht überraschen. Vasari berichtet von Valerio Belli (1468–1546): «Fece... le medaglie de' dodici Imperatori co' lor rovesci, cavate dallo antico, piu belle»⁵⁴. Der Beispiele der Kameen- und Gemmenschnitte vor allem sind Legion. Es sei hier lediglich auf die prachtvolle, um 1600 in Wien entstandene Lapislazulischüssel mit zwölf Imperatorenkameen im Wiener Kunsthistorischen Museum hingewiesen⁵⁵. Kameen mit Imperatorenreliefs zierten Uhren, Kassetten, Pokale, Schalen, Becher, Rosenkränze und Hutmäntel. Die Reliefs des Kassler Humpens gehen auf Vorbilder von hoher Qualität zurück. Dass der Kameenschneider sich an Münzvorbilder gehalten hat, darauf deuten die an römische Münzabkürzungen sich anlehnenden, eingeritzten Umschriften. Die Ritzzeichen sind von den Kameen mit abgeformt und nicht etwa erst nachträglich in die Glasflüsse graviert worden. Das ergibt sich aus der Abrundung der Ritzkanten und der stellenweise erheblichen Unkeinlichkeit der Buchstaben. Wo der Hersteller der Montierung des Kassler Humpens seine Formen abgenommen hat, ob von Originalen eines Nürnberger Sammlers, von Kameen des Bestellers oder eigenen, bleibt ungewiss. Auf die Tatsache, dass sich zu jener Zeit eine Massenerzeugung von Kameen eigens zum Zwecke dekorativer Verwendung anbahnt und dass bedeutendere Künstler sich daran beteiligen, haben bereits Eichler und Kris hingewiesen⁵⁶.

Hans Jakob Sprüngli hat das Thema der Wahl des Herkules dreimal gestaltet, 1595 auf der Wörlitzer Scheibe (Tafel 3a), 1596 auf einer der bisher nicht wiederentdeckten Scheiben für Paul Praun in Nürnberg⁵⁷ und auf dem Kassler Prunkhumpen (Tafel 4b–d). Ob auch der Humpen aus dem Kreml das Motiv zeigte – was in Anbetracht der Wiederholung der Virtus nicht unwahrscheinlich ist –, lässt sich nicht mehr feststellen, denn Otto von Falke hat die beiden Allegorien der Rückseite nicht genannt. Es ist interessant, zu beobachten, wie verschieden Sprüngli das Thema in den beiden erhaltenen Arbeiten gestaltet. Die Wörlitzer Scheibe zeigt ihn verhaftet in den Moralvorstellungen seiner bürgerlich-schweizerischen Umwelt (Tafel 3a). Sehr ähnlich wie er versieht auch sein Landsmann Christoph Murer die Virtus mit Spinnrocken, Dreschflegel und astronomischen Instrumenten, ihr so den Charakter einer humanistischen «Allegorie mit Berufssymbolen»⁵⁸ verleihend (Tafel 8a). Der für einen fürstlichen Besteller gefertigte Kassler Humpen ist von anderem Geiste. Das Motiv bildet letztlich nur den Vorwand, drei reizvolle Akte statuarisch isoliert zur Schau zu stellen. Genau wie beim Bauernreigen des Humpeninnern hat Sprüngli dabei nicht aus eigener Quelle geschöpft. Zur Vorlage für die Voluptas diente ihm eine lavierte Federzeichnung seines Zürcher Landsmannes Gotthard Ringgli (Tafel 8b)⁵⁹. Beinahe wörtlich hat Sprüngli Ringglis Allegorie übernommen. Lediglich die Architektur und einige Requisiten haben zu Gunsten der Einpassung der Figur in das vorgesehene Feld Veränderungen erfahren. Da die Schale in der Rechten der Ringglischen Figur nicht in den Rahmen passt, wurde sie durch eine herabhängende Kette ersetzt, der Kopfschmuck fehlt, die Gewanddraperie nimmt um der Wirkung des Goldes und Purpurs will mehr Raum ein. Die Vorlagen für die beiden anderen Figuren scheinen nicht erhalten zu sein. Dass auch für die Figuren des Herkules und der Virtus Vorlagen verwendet worden sind, darf in Anbetracht der Wiederholung der Virtus auf dem Kremlhumpen als sicher gelten. Auch durch die Wahl der Vorlagen für die Allegorien findet so die Zürcher Herkunft des Malers ihre Bestätigung. Zugleich aber spiegelt sich im Stil die herrschende Mode des internationa-

⁵⁴ Zit. nach F. Eichler und E. Kris, «Die Kameen im Kunsthistorischen Museum», Wien 1927, Nr. 343.

⁵⁵ F. Eichler und E. Kris (wie Anm. 54), S. 34, Abb. 2.

⁵⁶ F. Eichler und E. Kris (wie Anm. 54, S. 33) erwähnen u.a., dass Trezzo 38 Kameen mit Figuren zu liefern hatte, aus denen Knöpfe hergestellt werden sollten.

⁵⁷ Vgl. Anm. 4.

⁵⁸ Erwin Panofsky, «Herkules am Scheidewege», Berlin 1930, S. 101. J. Rudolf Rahn (Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz, Leipzig 1885) wertet Sprünglis Herkulesscheibe gegenüber den Murer als «ungleich tüchtigere Arbeit».

⁵⁹ Im Kunsthau, Zürich, blau und sepia laviert (Mappe Nr. 2, Bl. 16 (2)). Die Zeichnung fand Cl. Lapaire, der auf meine Bitte hin das Œuvre Ringgli im Kunsthau freundlicherweise durchsah.

len Manierismus Sprangerscher Prägung. Sprüngli ist mit der Kunst am Prager Hof unmittelbar in Berührung gekommen. Die Beziehungen der schweizerischen Künstler zu Prag waren eng. Im selben Jahre, in dem Sprüngli Prag aufsuchte, war dort sein Landsmann Joseph Heintz zum Hofmaler ernannt worden⁶⁰. Dass Sprüngli sich der herrschenden Mode anschloss, ist selbstverständlich. Er wählte jedoch zum Vorbild nicht etwa Stiche von Sadeler, Muller oder Goltzius, sondern Arbeiten seiner Zürcher Landsleute Meyer und Ringgli, ein wichtiger Hinweis für die aus den Urkunden zu folgernde Tatsache, dass Sprüngli seiner Heimat immer eng verbunden blieb. Zürich hielt mit der Mode Schritt. Es war einem Künstler ohne weiteres möglich, sich dort auf dem laufenden zu halten.

2. WEITERE ARBEITEN SPRÜNGLIS

Berücksichtigt man, dass das gegenseitige Kopieren, die Benutzung von Stichvorlagen und überhaupt die enge Anlehnung an bereits vorhandene Sujets auch unter den Vertretern der Ölmalerei jener Epoche häufig zu beobachten ist, bedeutet die wiederholte Feststellung der Verwendung von Vorlagen für den künstlerischen Rang Sprünglis nicht unbedingt eine Wertverminderung. Die Frage, wie weit er auch eigenen Inventionen gefolgt ist, dürfte schwer zu klären sein; denn immer, wenn eine Vorlage sich nicht finden liesse, müsste damit gerechnet werden, dass sie lediglich verloren ist. Auch Signaturen berechtigen nicht ohne weiteres zur Annahme eigener Erfindung. Das Monogramm «I. S.» am Kremlhumpen kann sich wegen der wohl in jedem Falle verwendeten Vorlagen nur auf die Hinterglasmalerei als solche beziehen. Sprünglis Berufs- und Namensangabe an der Wörlitzer Herkulesscheibe bedeutet weniger eine Signatur als einen Schenkungsvermerk, denn sie nimmt die Stelle ein, an der der Name des Schenkenden zu stehen pflegt. Sprüngli dürfte verschiedentlich Scheiben geschenkt haben, wie sich aus der für Paul Praun überlieferten Nachricht entnehmen lässt. Er hat jedoch auch mit fremdem Namen signiert, so für seinen Berufsgenossen Peter Behm auf einer für den Mainzer Dom bestimmten Scheibe im Juni 1612, wie er selber in einem Brief an Bartholomäus Lingk angibt⁶¹. Lediglich vollsignierte Handzeichnungen dürften der Annahme eigener Erfindung Gewicht verleihen. Nagler erwähnt, dass Sprüngli Vorzeichnungen zu Glasgemälden mit dem Monogramm «I. SP.» versehen habe. Die Zeichnungen sind jedoch bisher nicht wiederentdeckt worden. Angesichts dieses Tatbestandes muss als glücklicher Umstand gewertet werden, dass sich im Münchner Kupferstichkabinett eine vollsignierte Handzeichnung Sprünglis erhalten hat (Tafel 8c)⁶². Dargestellt ist eine Allegorie der Kunst. Eine sitzende weibliche Figur hält in der Linken Palette und Malstock und in der Rechten eine Statuette der Minerva. Zu Füßen der Figur liegt eine Laute mit aufgeschlagenem Notenheft. Den kompositionellen Rahmen bilden die üblichen Architekturelemente. Im Hintergrund links öffnet sich eine Meeressbucht mit Felsen und Schiffen. Im rechten, oberen Bildwinkel findet die Komposition durch einen Vorhang ihren Abschluss. Am unteren Rande steht in Kapitalbuchstaben sorgfältig ausgeführt die Signatur «JACOB·SPRUNGLI·TIG(UR)·FE·». Die Ausführung ist von fast kleinlicher Genauigkeit. Die Kreuzschräffierung der Schattenpartien erinnert daran, dass Sprüngli die Radiernadel zu führen verstand. Unter den für Paul Praun in Nürnberg gemalten Scheiben befanden sich auch eine Allegorie der Malerei und Bildhauerei und eine der Tonkunst. An einen Scheibenriss oder eine Vorzeichnung für eine auralierte Tafel möchte man in Anbetracht der präzisen Ausführung jedoch nicht denken. Auch die monumental gesetzte Signatur spricht da-

⁶⁰ Zu Joseph Heintz vgl. A. Peltzer, in: Thieme-Becker-Künstlerlexikon, Bd. XIV, S. 311 ff.

⁶¹ Den Hinweis auf die Briefstelle verdanke ich Gottfried Frenzel. Vgl. H. Grotewold, «Die Zunft der Glasmaler und Glaser in Frankfurt a. M.», in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. u. Altkde., Frankfurt a. M. 1881, 6. Bd., S. 119 f.

⁶² Inv. Nr. 34786, Kreide auf Papier, 17,7 × 13,7 cm. – In der Karlsruher Kunsthalle befindet sich eine lavierte Federzeichnung mit dem Thema der Wörlitzer Herkulesscheibe. Es dürfte sich jedoch um eine Kopie von fremder Hand handeln.

gegen. Der Zweck der Zeichnung wird vorerst offenbleiben müssen. Es scheint sich jedoch um eine Zeichnung zu handeln, die Sprüngli als eigenständige Schöpfung gewertet wissen wollte. Nicht nur das versteckte Pathos der Signatur legt diese Vermutung nahe. Die Figur zeigt im Gegensatz zu den Allegorien der Prunkhumpen eine gewisse Unklarheit im Anatomischen. Der rechte Arm sitzt nicht richtig im Schultergelenk. Auch das rechte, angezogene Bein überzeugt nicht. Es scheint, dass der Maler da, wo er sich gänzlich auf sich selbst verliess, der Sicherheit entbehrt.

Wieviel sicherer Sprüngli arbeitet, wo sich eine Vorlage nachweisen lässt, zeigt sehr deutlich die im Schweizerischen Landesmuseum befindliche Tafel mit Mars, Venus und Vulkan (Tafel 9a). Genau wie beim Kassler Prunkhumpen hat Sprüngli sich hier an eine lavierte Federzeichnung Gotthard Ringglis gehalten (Tafel 9b)⁶³. Das Götterpaar ist genau wiederholt. Die weibliche Figur zählt zu den gelungensten Akten des Malers. Deutlich werden jedoch auch hier seine Grenzen. Ringgli hat die Szene dramatisch dargestellt. Die Göttin zeigt alle Anzeichen wilden Schreckens. Mars besitzt die Physiognomie eines knorriegen schweizerischen Landsknechts. Sprünglis Schöpfung eignet eine mehr fade Schönheit. Gelangweilt blickt Venus – der prekären Situation kaum bewusst – zu Vulkan hinüber. Mars ist zu einem Jüngling geworden, dem man sein schreckliches Handwerk nicht recht anzusehen vermag.

Der modische, etwas nichtssagende Gesichtstyp der Göttin ist charakteristisch für Sprünglis weibliche Darstellungen. Er wiederholt sich immer wieder, sei es auf den Prunkhumpen, der Tafel, der Zeichnung oder den im folgenden zu besprechenden Schalenböden. Er bildet ein wichtiges Indiz bei der Zuschreibung seiner Arbeiten. Sicherlich sind auch die olympischen Götter des oberen Bildviertels nach Vorlagen gemalt, ebenso wie Vulkan. Die Komposition erinnert deutlich an die zahlreichen Darstellungen von Götterpaaren eines Hans von Aachen, Bartholomäus Spranger, Joseph Heintz, Goltzius u. a. Keiser hat denn auch sowohl die Mars- und Venustafel als auch eine weitere Tafel mit Amor und Psyche(?) aus der ehemaligen Sammlung Lanna, später im Prager Kunstgewerbemuseum, für Prager Arbeiten erklärt⁶⁴. Die Amor- und Psyche-Tafel zeigt deutlich die Hand Sprünglis und ist sicherlich ebenfalls nach einer Vorlage gemalt. Das ergibt sich aus der Art, wie der blendend gelungene weibliche Akt in die Architektur komponiert ist.

Hans Jakob Sprüngli hat sich keineswegs immer an eine Vorlage allein gehalten, sondern auch mehrere benutzt und die Vorbilder seinen Zwecken entsprechend abgewandelt. Das zeigt deutlich die ebenfalls im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich aufbewahrte Schale mit Perseus und Andromeda (Tafel 10a). Der in voller Rüstung auf dem Flügelross vom Himmel gegen das flammenspeiende Ungetüm anstürmende Perseus ist in Anlehnung an eine Radierung Ringglis gemalt (Tafel 10b)⁶⁵. Die Auffassung des Helden ist ziemlich phantastisch und stimmt mit der literarischen Quelle, Ovids *Metamorphosen*⁶⁶, nicht überein. Perseus eilt auf Merkurs Flügelschuhen durch die Lüfte, den Pegasus hingegen reitet Bellerophon. Bereits Cavaliere d'Arpino hat Perseus in dieser Weise dargestellt⁶⁷, ebenso Agostino Carraci im Palazzo Farnese⁶⁸. Die gleiche Auffassung findet sich in einem Alessandro Turchi gen. l'Orbetta zugeschriebenen Gemälde der Kassler Galerie⁶⁹. Dass die Version in der Schweiz zu Ringglis Zeiten verbreitet war, zeigt Jost Ammans *Befreiung der Andromeda* von 1586 in der Münchner Graphischen Sammlung⁷⁰. Möglicherweise aber hat Gotthard Ringgli die Anregung zu seiner Komposition direkt aus Prag erhalten. Eine im Victoria- und Albert-Museum in London aufbewahrte, um 1620 in Prag geschnittene Scheibe von Caspar

⁶³ Kunsthau Zürich, Mappe N 2. Vgl. F. Gysin (wie Anm. 10), S. 90.

⁶⁴ Herbert Wolfgang Keiser (wie Anm. 15), Nr. 24a und 24b m. Abb. – Vgl. dazu F. Gysin (wie Anm. 10), S. 86, Anm. 2.

⁶⁵ Vgl. F. Gysin (wie Anm. 10), S. 90. – Inv. Nr. 10052.

⁶⁶ Ovid, *«Metamorphosen»*, IV, 663 ff., die ihrerseits auf Euripides zurückgehen.

⁶⁷ Hans Tietze, «Annibale Carracis Galerie im Palazzo Farnese», in: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerh. Kaiserhauses, Wien – Leipzig 1906, S. 86.

⁶⁸ Hans Tietze, wie Anm. 67.

⁶⁹ Kat. 1958, Nr. 543 m. Abb.

⁷⁰ Abgeb. bei Kurt Pilz (wie Anm. 4), S. 223, Abb. 11.

Lehmann zeigt die gleiche Komposition seitenverkehrt mit nur wenig veränderter Andromeda⁷¹. Die aufrechte Stellung der Andromeda Ringglis, wie sie in abgewandelter Form auch bei Turchi zu beobachten ist, hat Sprüngli jedoch nicht übernommen. Sie eignete sich nicht für das konkave Rund eines Schalenbodens. Statt dessen entlieh er sich die Susanna Tintoretos aus dem bekannten Wiener Gemälde, vermutlich über eine Vorlage (Tafel 10c)⁷². Sprüngli musste den ohnehin komplizierten Akt mit Rücksicht auf den Schalenrand verändern. Das bei Tintoretto in das Wasser ragende linke Bein – bei Sprünglis seitenverkehrter Wiedergabe das rechte – musste angezogen werden. Hinzu fügte Sprüngli die beliebte gold-purpurne Draperie, eine Halskette, den Kopfputz mit flatternden Bändern und die durch das Darstellungsthema geforderten Ketten. Sprüngli hat sich auch hier ein wenig viel zugemutet. Die durch die besonderen technischen Bedingungen erschwerte Wiedergabe der komplizierten Figur wirkt wenig glücklich. Die Andromeda ist unbeholfen und steif. Abermals zeigt sich Sprünglis mangelhafter Sinn für Individualität des Ausdrucks und dramatische Handlung. Allenfalls ein ängstlich-bekümmertes Staunen spiegelt sich im Antlitz seiner Schöpfung. Es ist das gleiche, ein wenig fade und typisierte Gesicht, wie es die übrigen seiner weiblichen Darstellungen auszeichnet. Statuarisch empfundene Aktdarstellungen ohne besonders individuelles Gepräge liegen ihm mehr. Ihr Reiz liegt in der sinnlichen Behandlung der Epidermis und im glanzvollen Effekt seiner Maltechnik.

Die ebenfalls im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindliche Schale mit Christus als Salvator mundi, ebenfalls auf eine Vorlage Ringglis zurückgehend (Tafel 11a), hat bereits F. Gysin ausführlich besprochen⁷³. Sie sei in diesem Zusammenhang lediglich erwähnt. Stil und Typus der Figuren lassen sie unzweifelhaft als Werk Sprünglis erscheinen. Von Hans Jakob Sprüngli dürften auch zwei Schalen des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart geschaffen worden sein, deren eine seit dem Kriege schwer beschädigt ist. Die andere zeigt eine Darstellung der Latona mit den Bauern (Tafel 11b)⁷⁴. Eine weitere mit Sicherheit Sprüngli zuzuschreibende Schale befindet sich im Besitz des Hessischen Landesmuseums zu Kassel (Tafel 11c)⁷⁵. Dargestellt ist Sophonisbe in einer Säulenhalle mit Aussicht auf einen obeliskengeschmückten Rundbau. Eine Magd bereitet ihr das Gift. Die in den Formen des späten Knorpelwerkstils reichgetriebene und gravierte Montierung bildet einen auf eingezogenem Fuss ruhenden Schaft in Gestalt eines auf einem Delphin knienden, die Schale tragenden Atlanten. Den gläsernen Schalenboden umgibt ein breiter, aussen gewellter Rand. Scharniere verbinden ihn, analog den Spangen der Humpen, mit der eigentlichen Schalenunterlage (Tafel 12a). Die Montierung zeigt Augsburger Beschau und die Meistermarke des Goldschmieds Johann Baptist Weinet⁷⁶. Weinet heiratete 1628 und ist 1648 gestorben. Will man annehmen – was wahrscheinlich ist –, dass Weinet erst durch Heirat in den Besitz seiner Werkstatt gelangte, so stimmt der auch in Anbetracht der Ornamente kaum vor die 30er Jahre des Jahrhunderts zu setzende Entstehungszeit der Montierung mit Sprünglis Lebensdaten nicht recht überein. Für eine Augsburger Tätigkeit Sprünglis fehlt bisher jeder Hinweis. Er scheint zudem gegen Ende seines Lebens in Zürich geblieben zu sein. 1630 war Hans Jacob Sprüngli bereits über 70 Jahre alt. Auch die Tatsache, dass er zu jener Zeit für Hans Hein-

⁷¹ Abgeb. bei Robert Schmidt, «Das Glas», Berlin 1922, S. 234, Abb. 128.

⁷² In der Gemäldesammlung Rudolfs II. scheint sich keine der bekannten Fassungen des von Tintoretto bzw. seinen Schülern mehrfach wiederholten Themas befunden zu haben. Das erhaltene Inventar von 1621 gibt auf jeden Fall keine Auskunft (H. von Zimmermann, in: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerh. Kaiserhauses, Wien – Leipzig 1904 und 1905). Vgl. den Wiener Kat. von 1884, Nr. 460. Vielleicht hat Sprüngli sich einer nicht mehr erhaltenen Zeichnung Ringglis bedient. Es wäre lohnend, zu untersuchen, wieweit sich Ringgli seinerseits an fremde Vorbilder gehalten hat.

⁷³ F. Gysin (wie Anm. 10), S. 90.

⁷⁴ Inv. Nr. KV Nr. 4. Die Schale sitzt auf vergoldetem Fuss mit einer Sirene als Träger. Ob der Fuss ursprünglich dazugehört, konnte nicht geprüft werden (vgl. das im folgenden Text über die Kassler Schale Ausgeführte). Ich habe die Stuttgarter Schale im Original nicht gesehen.

⁷⁵ Erw. im Kassler «Führer durch die Historischen und Kunstsammlungen» (Böhlau), Marburg o. J., S. 24.

⁷⁶ R3 537, Nr. 152 n.

rich Riva tätig war, spricht gegen einen Aufenthalt in Augsburg. Eine Erklärungsmöglichkeit bietet der gläserne Schalenboden. Er zeigt mehrere Sprünge und ist am unteren Rande der Darstellung durch zwei eingesetzte Segmente in einfacher Ölmalerei ergänzt. Art und Zustand dieser Ergänzung lassen eine Restaurierung in neuerer Zeit ausgeschlossen erscheinen. Bereits beim ersten Blick drängt sich die Vermutung auf, dass die Restaurierung noch vor Einschluss des Schalenbodens in die Montierung vorgenommen wurde. Dass die heutige Gestalt des Stücks nicht die ursprüngliche gewesen sein kann, zeigt der Vergleich mit der noch vollständig mit Fuss und Schaft erhaltenen Andromedaschale im Schweizerischen Landesmuseum (Tafel 12b). Die Standplatte, das mittlere Schaftstück und die Aussenwandung sind vollständig aus hintermaltem Glas und in der Form mit der Schale verwandt, die von der Voluptas auf der Vorzeichnung Ringglis in der Rechten gehalten wird (Tafel 8b). Wahrscheinlich stammt auch die Kassler Schale aus dem Besitz der Elisabeth von Mecklenburg. Möglicherweise ist sie beim Transport von Schwerin nach Kassel 1625 oder wenig später zerbrochen. Fuss und Schaft waren nicht mehr zu reparieren. Der Schalenboden hingegen, der Malerei wegen auch in beschädigtem Zustand noch als kostbar empfunden, wurde notdürftig restauriert und anschliessend einem Augsburger Goldschmied zur Montierung in Auftrag gegeben.

Es ist zu hoffen, dass sich im Laufe der Zeit noch weitere Hinterglasmalereien Sprünglis ermitteln lassen. Einige verschollene Arbeiten, deren Beschreibung in der Literatur zu Sprünglis Œuvre passt, seien wenigstens erwähnt. Im Gothaer Schlossmuseum befand sich bis zum Kriegsende eine Schale mit «Mars, Venus und Amor auf dem Lager in reicher Architekturmrahmung»⁷⁷, die nach Mitteilung Eberhard Frh. Schenk zu Schweinsbergs von der gleichen Hand wie die Kassler Schale war. Friedrich Schlie nennt im Zusammenhang mit dem Schweriner Humpen zwei «grosse Glastafeln» aus der Sammlung Bolten «mit Raub der Proserpina und Diana und Aktäon. Beide stark beschädigt»⁷⁸. Ferdinand Luthmer erwähnt einen Prunkhumpen mit biblischen Darstellungen, der sich im Oktober 1886 bei Burgois in Köln befand⁷⁹.

⁷⁷ Ferdinand Luthmer (wie Anm. 6), S. 102. – Unter den aus der Sowjetunion nach Dresden zurückgelangten Objekten befinden sich auch einige Stücke aus Gotha. Wie mir von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mitgeteilt wurde, ist die Schale nicht darunter.

⁷⁸ Friedrich Schlie (wie Anm. 11), S. 154.

⁷⁹ Ferdinand Luthmer (wie Anm. 6), S. 106: «...cylindrischer Trinkkrug, ca. 15 cm hoch ohne Deckel. Der Körper aus drei gebogenen, eglomisierten Scheiben gebildet, durch hinterlegtes Glas geschützt; diese drei verdoppelten Scheiben durch silbervergoldete Fassung (oberer und unterer Reif, drei aufrecht stehende Stäbe) mit einander verbunden; Boden und Henkel aus Silber. Die Darstellungen waren biblischen Inhalts.» – Die Figurenmalerei legt die Vermutung der Urheberschaft Sprünglis nahe. Dass Humpen mit Hinterglasmalereien in der besagten Form auch ausserhalb Nürnbergs und von anderen Malern gefertigt wurden, lässt sich durch einen verschollenen Humpen des Münchner Goldschmiedes Abraham Zegglin von 1590 belegen, der sich als Leihgabe im Kölner Kunstgewerbemuseum befunden hat (Slg. K. v. Rothschild – Vgl. A. Feulner in: Pantheon, Bd. XXI, 1938, S. 88 m. Abb. – Die Abbildungsunterschrift mit Angabe des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt a. M. dürfte auf einem Irrtum beruhen).

BILDNACHWEIS

- Tafel 3a: Staatliche Schlösser und Gärten, Wörlitz.
- Tafel 3b, d: Repro aus Pantheon, Bd. XIX.
- Tafeln 3c, 6c, 8b, 9a, b, 10a, b, 11a, 12b: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
- Tafel 4a: Museum für Kunsthantwerk, Frankfurt a. M.
- Tafeln 4b-d, 5a-e, 7a, c, d: Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.
- Tafeln 5f, g, 6a, b: Historisches Museum, Basel.
- Tafel 6d-f: Kunsthaus, Zürich.
- Tafel 7b: Rheinisches Bildarchiv, Köln.
- Tafel 8a: Repro aus E. Panofsky, Herkules am Scheidewege, Berlin 1930.
- Tafel 10c: Repro aus K. Scheffler, Venezianische Malerei, Berlin 1949.
- Tafel 8c: Staatliche Graphische Sammlung, München.



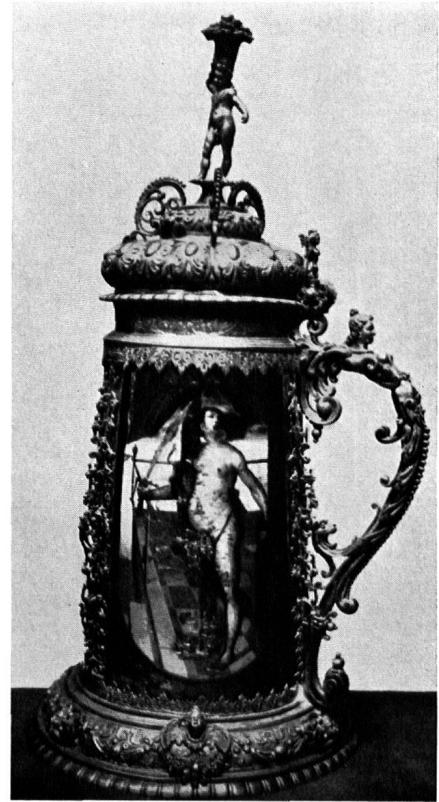
a



b



c

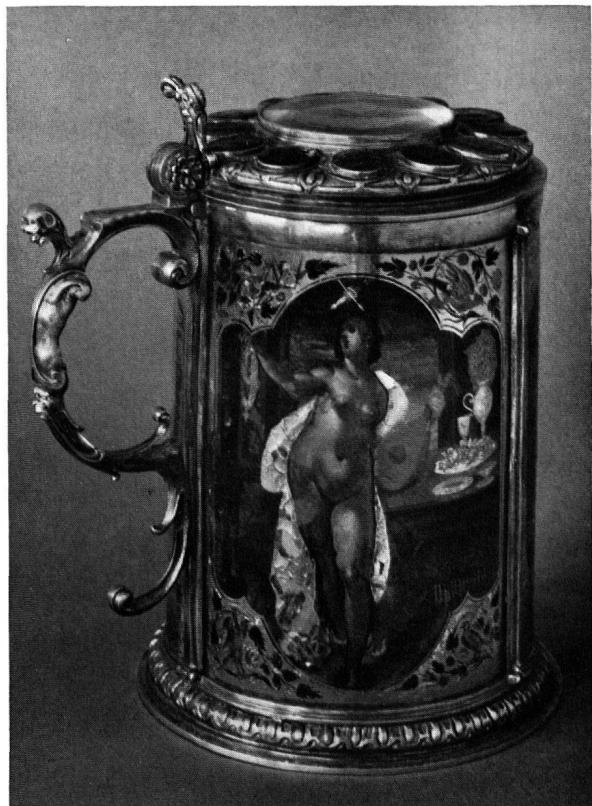


d

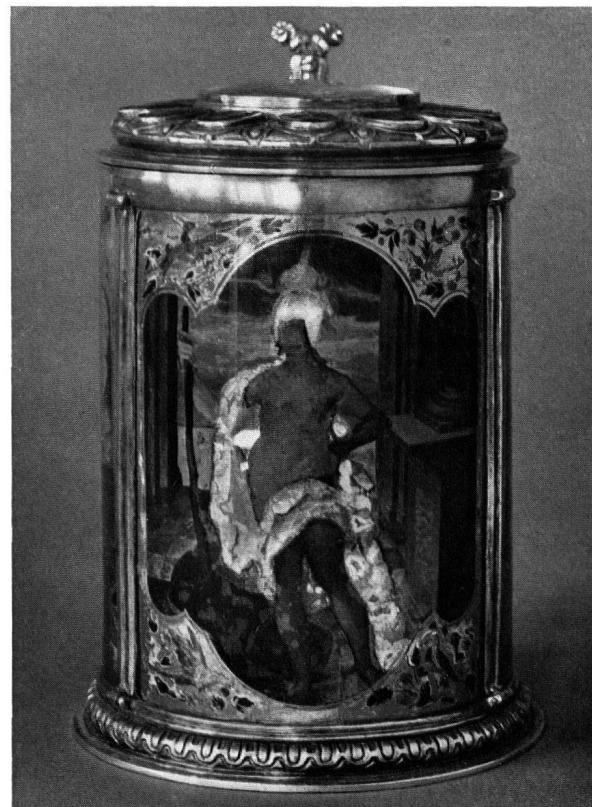
a Herkules am Scheideweg, Glasgemälde, Hans Jakob Sprüngli, 1595. Gotisches Haus, Wörlitz. – b Prunkhumpen, Hans Jakob Sprüngli, 1608, Montierung von Christoph Jamnitzer (?). Ehem. Sammlung F. Mannheimer, Amsterdam. – c Prunkhumpen, Hans Jakob Sprüngli, um 1620/30, Montierung von Hans Heinrich Riva. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – d Prunkhumpen, Hans Jakob Sprüngli, 1610, Montierung von Christoph Jamnitzer. Museum Schwerin.



a



b



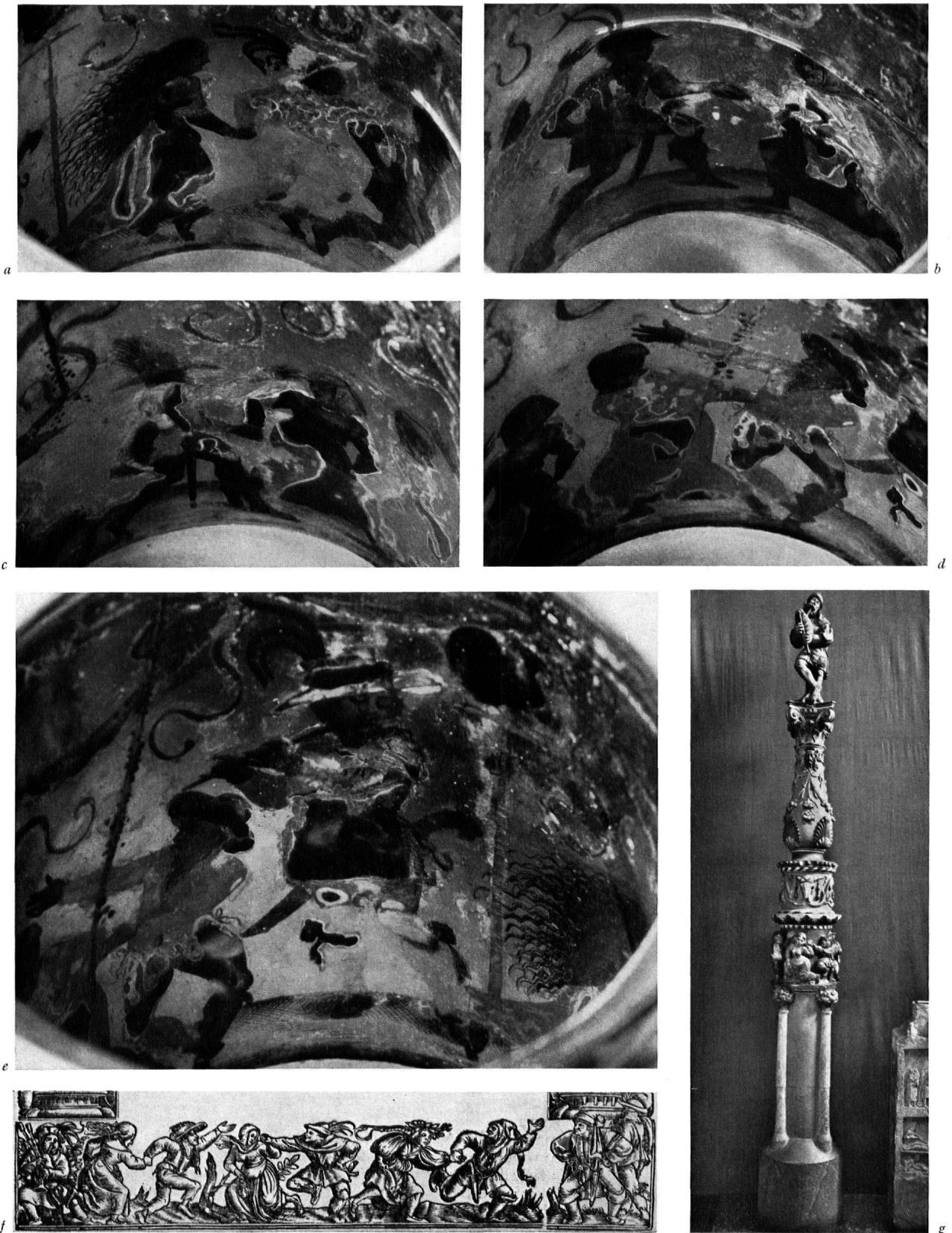
c



d

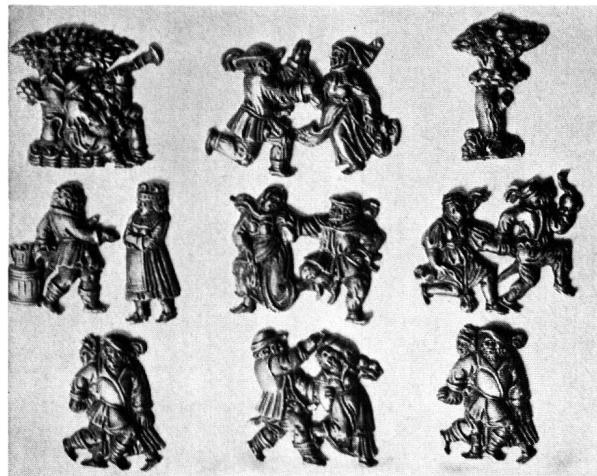
a Jungfrauenbecher, Hans Jakob Sprüngli, um 1620/30 (?), Montierung von Hans Heinrich Riva (?). Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt a. M. – b–d Prunkhumpen der Herzogin Elisabeth von Mecklenburg, Hans Jakob Sprüngli, vor 1618, Montierung in Nürnberg. Hessisches Landesmuseum, Kassel (b Voluptas, c Herkules, d Virtus).

ZU F.-A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALER



a–e Bauernreigen, Innenwandung des Kasseler Prunkhumpens (vgl. auch Tafel 4*b–d*). – *f* Bauernreigen, Holzschnitt, Hans Holbein d. J., Kunstmuseum, Basel. – *g* Sog. Holbein-Brunnenstock. Historisches Museum, Basel.

ZU F.-A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALEER



a



b



c



d

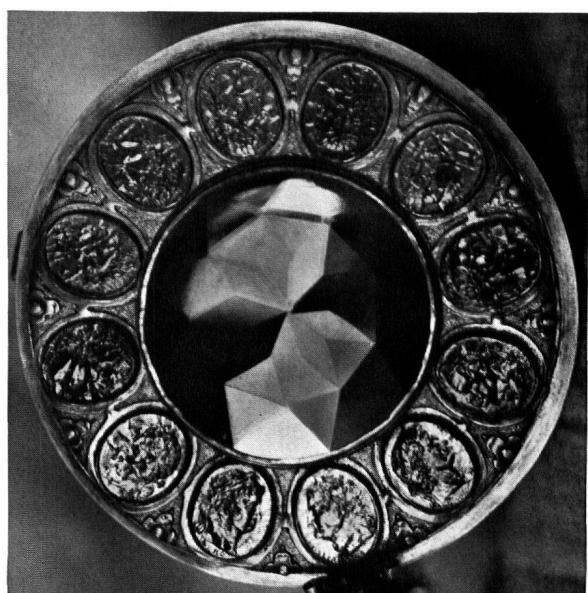
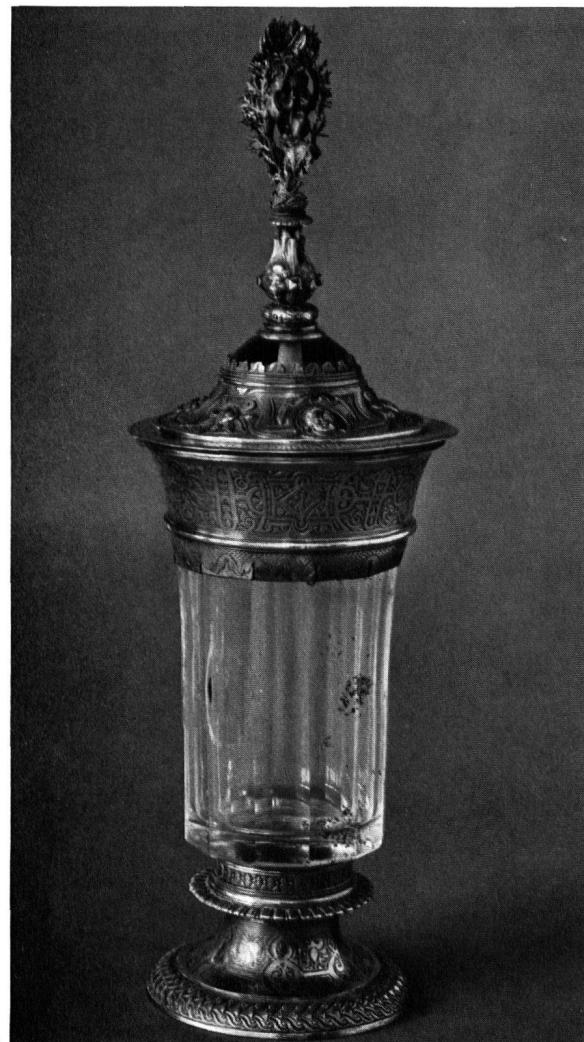


e



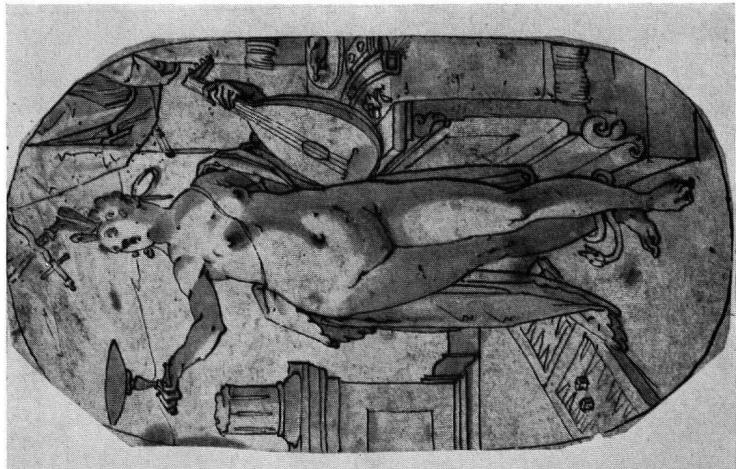
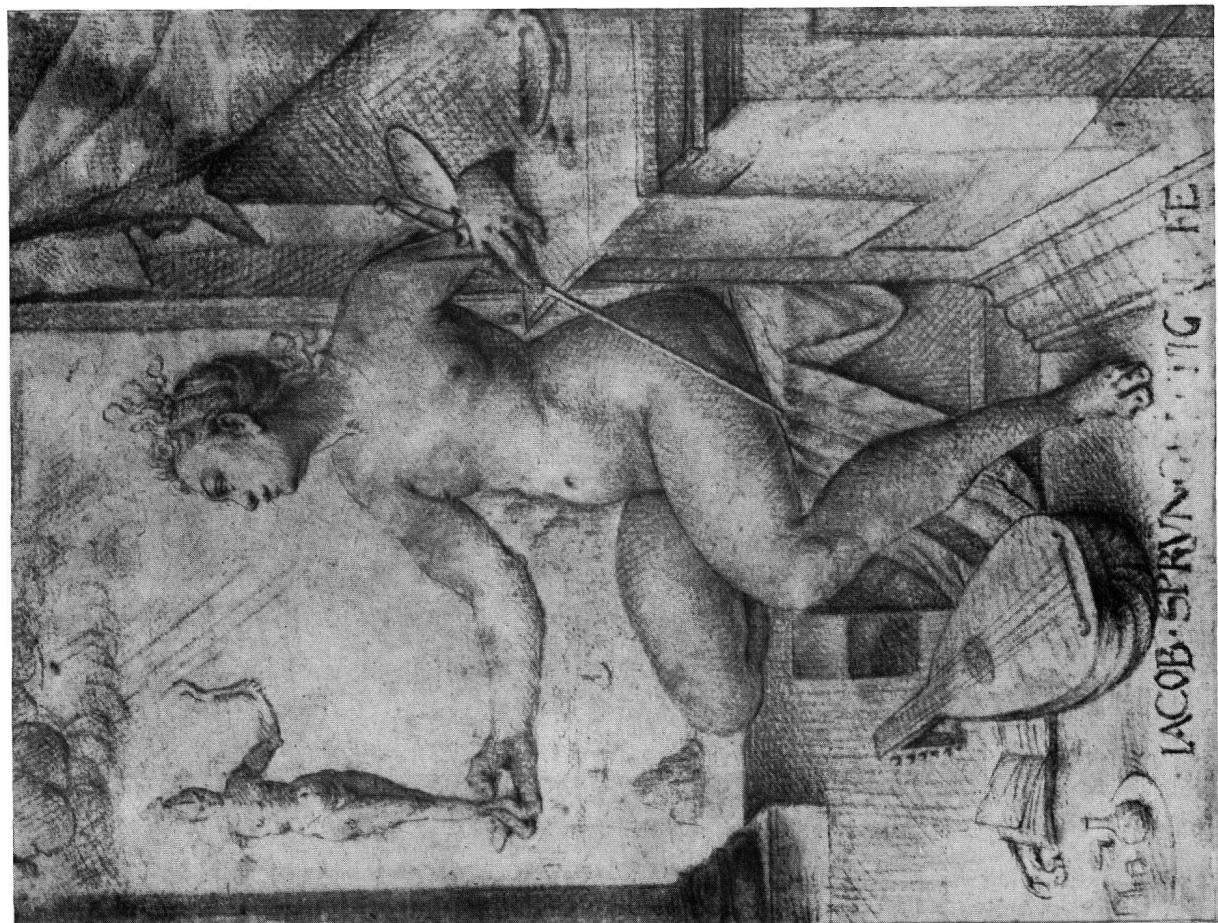
f

a Goldschmiedemodelle aus dem Amerbachschen Kunstkabinett, Mitte 16. Jh., Historisches Museum, Basel. – b Gelte der Basler Weinleute, Hans Lüpold, 1613. Historisches Museum, Basel. – c Sog. Spanische Suppenschüssel, von einem Mitglied der Giesserfamilie Füssli, Zürich, um 1600. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – d–f Bauerneienigen, Dietrich Meyer, 1599.



a und c Bergkristallpokal, Elias Lencker, vor 1588. Hessisches Landesmuseum, Kassel (a Gesamtansicht, c Ansicht des Bodens). – b Deckelpokal, Jakob Fröhlich, zw. 1555 und 1579. Kunstgewerbemuseum, Köln. – d Deckel des Kasseler Prunkhumpens der Elisabeth von Mecklenburg (vgl. Tafel 4b–d).

ZU F.-A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALER



a Herkules am Scheideweg, Kupferstich, Christoph Murer. – b Voluptas, Federzeichnung laviert, Gotthard Ringgli. Kunsthaus, Zürich. – c Allegorie der Kunst, Kreidezeichnung, Hans Jakob Sprüngli. Graphische Sammlung München.

b



a Mars, Venus und Vulkan, Tafel mit Hinterglasmalerei, Hans Jakob Sprüngli. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – b Mars und Venus, Federzeichnung laviert.
Kunsthaus, Zürich.

ZU F. A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALE

a

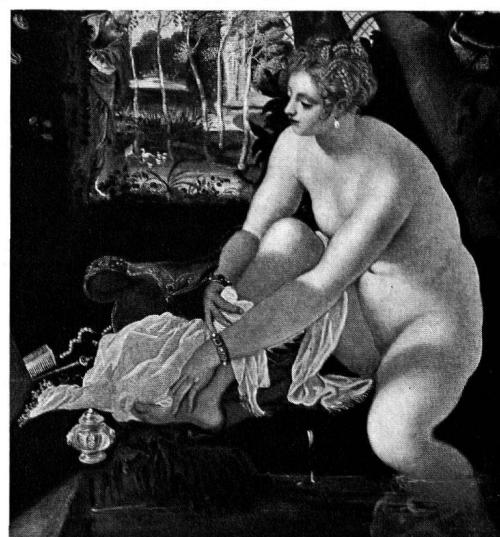




a



b



c

a Perseus und Andromeda, Schalen-Innenbild, Hans Jakob Sprüngli. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (vgl. auch Tafel 12b). – b Perseus und Andromeda, Radierung, Gotthard Ringgli. Kunsthaus, Zürich. – c Susanna und die beiden Alten, Ausschnitt aus dem Gemälde des Jacopo Tintoretto. Kunsthistorisches Museum, Wien.



a



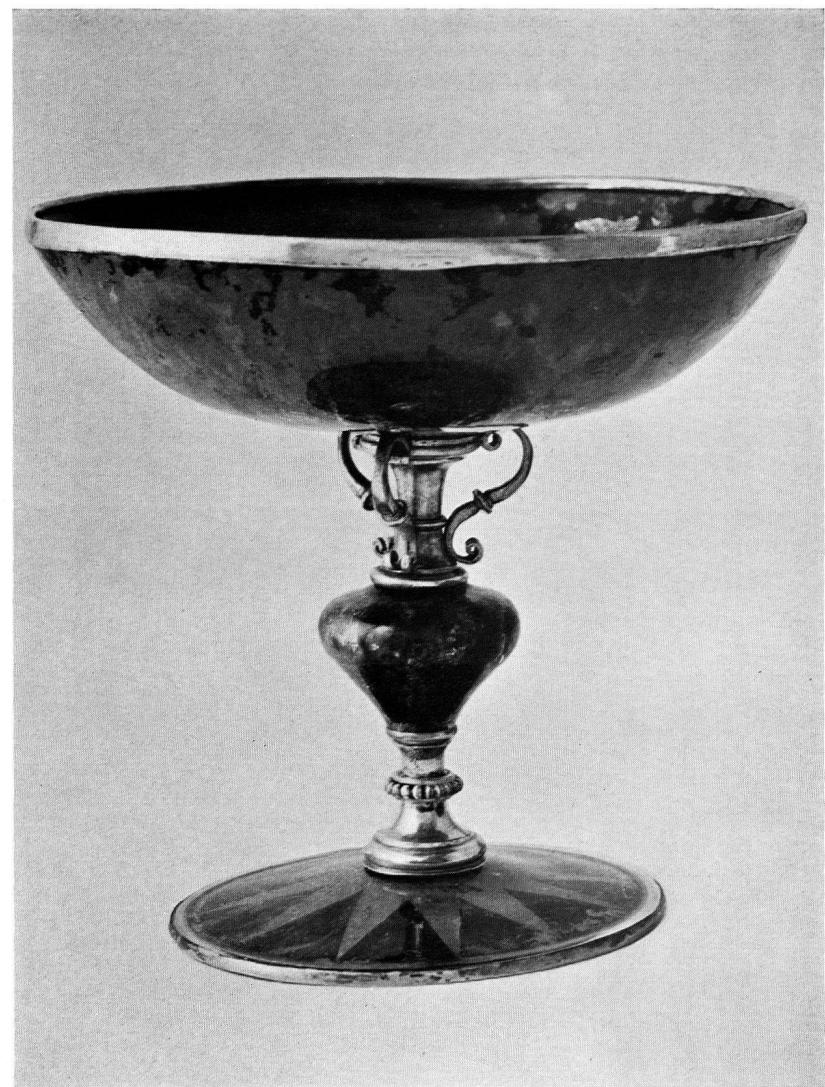
b



c

a Christus als Salvator mundi, Schalen-Innenbild, Hans Jakob Sprüngli. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. – b Latona und die Bauern, Schalen-Innenbild, Hans Jakob Sprüngli. Württ. Landesmuseum, Stuttgart. – c Sophonisbe, Schalen-Innenbild, Hans Jakob Sprüngli, vor 1618. Hessisches Landesmuseum, Kassel (vgl. auch Tafel 12a).

ZU F.-A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALER



a Sophonisbeschale, Seitenansicht. Hessisches Landesmuseum, Kassel (vgl. auch Tafel 11c). – *b* Andromedaschale, Seitenansicht. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (vgl. auch Tafel 10a).

ZU F.-A. DREIER, HANS JAKOB SPRÜNGLI AUS ZÜRICH ALS HINTERGLASMALER