JEAN LOUIS SPONSEL

DAS GRÜNE GEWÖLBE ZU DRESDEN

JEAN LOUIS SPONSEL

DAS GRÜNE GEWÖLBE

ZU DRESDEN

EINE AUSWAHL VON MEISTERWERKEN

DER GOLDSCHMIEDEKUNST

IN VIER BÄNDEN

BAND IV

Mit 64 Tafeln

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG 1932

GEFÄSSE UND BILDWERKE

AUS ELFENBEIN

HORN UND ANDEREN WERKSTOFFEN

STEIN, HOLZ, BRONZE, EISEN

MIT 64 LICHTDRUCKTAFELN, DAVON 3 FARBIG

AUSGEWÄHLT VON

JEAN LOUIS SPONSEL

ERLÄUTERT VON

ERICH HAENEL

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG 1932

PRINTED IN GERMANY

VORWORT

Der dritte Band des „Grünen Gewölbes" war am 17. Dezember 1929 erschienen. Gleichzeitig war mit den Vorbereitungen für den Schlußband begonnen worden. Die Aufnahmen lagen im wesentlichen vor. Die Zusammenstellung der Tafeln wurde bei einer Besprechung in Dresden festgelegt. Anschließend wollte Professor Sponsel mit der Ausarbeitung des Textes beginnen.

Mitten in der Arbeit bereitete am 10. Januar 1930 ein Herzschlag dem Leben des bekannten Gelehrten ein Ende. Seiner Verdienste um die Wissenschaft und die Museumsverwaltung ist damals in Kunstzeitschriften und Zeitungen ausführlich gedacht worden. Zahlreiche Publikationen bewahren die Erinnerung an Jean Louis Sponsel für alle Zeiten. Der umfassende Reichtum seiner Kenntnisse und die sorgfältige, in jeder Hinsicht solide Art seiner Arbeitsweise zeigt sich auch in den drei Bänden des „Grünen Gewölbes", die als sein reifstes Werk gelten müssen.

Sponsel hat die Publikation nie als ein Tafelwerk in luxuriösem Sinn aufgefaßt. Nach seiner Meinung ergab sich die Form des Werkes aus der Art der Gegenstände, die wegen ihrer Kostbarkeit eine monumentale Wiedergabe verlangten. Er wollte kein Bilderwerk für den Laien schaffen, sondern dem Kunstfreunde die Museumsstücke bildhaft vorstellen und für den Kunsthistoriker ein Quellenwerk liefern. Darum hat er sein ganzes umfangreiches und einmaliges Wissen in den Text hineingearbeitet, so daß dieser weit über den Rahmen der Goldschmiedekunst hinaus den Stand der Forschung in vielen Einzelheiten erweiterte und ergänzte.

Durch Sponsels plötzlichen und ganz unerwarteten Tod ergab sich für die Vollendung des Werkes eine schwierige Lage. Im Nachlaß fanden sich keine Aufzeichnungen für den Text des vierten Bandes. Lediglich der „Führer durch das Grüne Gewölbe", der 1921 in 2. Auflage erschienen war, bot einige Unterlagen für Zuschreibungen und Datierungen. Der Inhalt des Bandes war durch die Auswahl der Aufnahmen und Tafeln im Allgemeinen gegeben, die Bearbeitung des Textes dadurch zwar begrenzt, aber nicht erleichtert.

Der Verlag dankt es dem Amtsnachfolger Sponsels in der Leitung des Grünen Gewölbes, Herrn Professor Erich Haenel, daß er in dieser Situation die Weiterführung und Vollendung des Werkes übernahm. Mit seiner Hilfe ist es gelungen, den Schlußband nach nicht allzulanger Pause fertigzustellen und das Werk damit vollständig zu erhalten. Dieser vierte Band weicht in Art und Umfang von den vorhergegangenen nur insoweit ab, als die Veränderungen der allgemeinen Verhältnisse dies zweckmäßig erscheinen ließen. Wenn sich aber trotz dieser Verhältnisse, die für eine Publikation wie die des „Grünen Gewölbes" sehr ungünstig sind, der Verlag zur Ausgabe des Schlußbandes entschlossen hat, so geschah dies auch in Erinnerung an Jean Louis Sponsel, dessen letztes und größtes Werk zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes nicht als ein Torso hinterlassen bleiben sollte.

LEIPZIG, ENDE 1932 DER VERLAG

DER INHALT DES GRÜNEN GEWÖLBES

ÜBERSICHT ÜBER DEN 4. BAND DES TAFELWERKES

EINLEITUNG

Wie bei den meisten fürstlichen Sammlungen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind auch bei der Kunstkammer der sächsischen Kurfürsten in Dresden Aufbau und Ordnung von Tatsachen und Erwägungen bestimmt, die sich nur aus ihrer geschichtlichen Gegebenheit begreifen lassen. Wenn sich solche Schöpfungen bis in die Gegenwart erhalten haben, so wird man auch bei ihrer wissenschaftlichen und literarischen Würdigung andere Gesichtspunkte aufstellen als sie sonst bei kunstgeschichtlichen oder museumskundlichen Forschungen gewählt werden. Das spiegelt sich auch in diesen Bänden. Dem Herausgeber lag die Aufgabe ob, dem ungewöhnlichen Reichtum der Bestände, wie sie sich im Laufe von drei Jahrhunderten zusammengefunden hatten, ebenso gerecht zu werden wie der Mannigfaltigkeit der sachlichen Zwecke, der Werkstoffe, der zeitlichen und örtlichen Herkunft, der künstlerischen Gestaltung nach Generationenstil und Persönlichkeitsausdruck, ja sogar der Einschätzung, die das einzelne Stück zur Zeit seines Ursprungs oder seines Eintritts in die Sammlung vom Hersteller und Käufer oder Geschenkgeber erfahren hat. Man wird zugeben, daß hier kein System der Gegenwart, wie es die Wissenschaft der Organisation geistiger Arbeit liefert, entscheiden konnte. Form und Maßstab ergaben sich allein aus dem Verhältnis des Bearbeiters zu seinem Stoff.

Aber noch ein anderer Umstand muß bei dem Urteil über das Werk in Rechnung gestellt werden. Je tiefer die Forschung in die einzelnen Dokumente und Phasen der Entwicklung künstlerischen Gestaltens eingedrungen ist, desto nachdrücklicher forderte sie bildliche Wiedergabe aller Erzeugnisse, die uns aus der Vergangenheit erhalten sind. Begnügte man sich noch vor einem Menschenalter mit Veröffentlichungen, die nur einige, d. h. die — nach dem Ermessen der Herausgeber — hervorragendsten Werke eines Meisters, einer Gruppe oder einer Sammlung darstellten, so scheint es heute notwendig, dem Auge und damit dem wissenschaftlichen Urteil die Gesamtheit des Vorhandenen darzubieten. Aus dem „Führer", der „Auswahl" wurde der „Katalog", das „Inventar". Man verzichtete eher auf Kostbarkeit der Bildtechnik oder der Buchgestaltung, Monumentalität der Erscheinung oder andrerseits Handlichkeit

und billigen Preis des Werkes, wenn man nur die Gewißheit hatte, nun auch das scheinbar entlegenste und bescheidenste Stück im Bilde zu besitzen. Denn schließlich ist nichts so unbeträchtlich, verfallen oder gar abstrus, daß es nicht im Lichte der kritischen Forschung einmal zu einem vollwertigen Zeugnis kennenswerter, ja notwendiger Kräfte der Phantasie und des Geistes aufblühen könnte.

Die letzten Jahre haben uns eine Reihe von Büchern geschenkt, die als Bildinventare führender Museen bezeichnet werden können. Die Gemäldesammlungen sind dabei vorangegangen. Einheitlichkeit der Technik, der künstlerischen Schaffenswerte in bezug auf das Verhältnis zum Betrachter und den Besitzer machten hier die Aufgabe verhältnismäßig leicht. Ebenso konnte sich die Plastik, wenn auch der verschiedenartige Werkstoff hier neue Gesetze schuf, ohne Mühe in den Rahmen fügen. Die Schwierigkeiten stellten sich ein, wo es sich um Werke der angewandten Kunst handelte. Zweck und Material, in kaum mehr zu übersehender Verzahnung, Überschneidung, ja Widersetzlichkeit, schufen hier ein Vielerlei der Erscheinungen, das jeder klaren Ordnung zu spotten scheint. Was für den Gebrauch des Augenblickes geschaffen war, vergänglich in seinem Stoff wie in seiner Idee, was durch Zufall dem Verfall oder der Zerstörung entgangen war, rückte nun oft an die Stelle des Stückes, das einst der Stolz des Meisters, des Bestellers gebildet hatte. Man mochte den Verlust wichtiger Stücke beklagen — erwuchs daraus der Drang, das Unbedeutende auch dann in das Pantheon einer bildlichen Veröffentlichung aufzunehmen, wenn es an hervorgehobener und angesehener Stelle neben den berühmten Meisterwerken des alten Kunsthandwerkes aufbewahrt war?

Die Antwort auf solche Frage setzt uns nicht in Widerspruch mit dem demokratischen Grundsatz, der oben gefunden wurde. Die Natur hat nie zwei gleiche Wesen geschaffen. Ihr Nährboden, ewig erneut, treibt seine Säfte in immer wechselndem Rhythmus und Tempo durch die Adern von Milliarden Lebewesen, die so den Begriff „Gleichheit" zum Symbol machen. Die Kunst des Menschen trägt nicht allewege den Stempel der göttlichen Zeugungskraft, die selbst ein Elektron noch zu beseelen weiß. Auf unsere Maßstäbe übertragen: von einer Bildpublikation, wie sie das disparate Vielerlei einer Kunstkammer erheischt, numerische Vollständigkeit zu erwarten, ist ebenso unbillig wie unökonomisch. Dies läßt sich auf die verschiedenste Weise begründen. Die Not der Zeit mag den einen Anlaß in den Vordergrund rücken. Er weist darauf hin, daß der Gebrauchsgegenstand künstlerisch gehobener Art, wie er hier zumeist

vorliegt, in seiner Dreidimensionalität das kleine Format der Wiedergabe nicht verträgt, das Gemälden, graphischen Arbeiten, ja selbst den meisten Skulpturen im Bilde genügt. Soll also eine Publikation dieser Art nicht ins Gigantische wachsen, muß Größe und Güte der Abbildung über die Norm des bei Galeriekatalogen Gewählten hinausgehen. Das bedeutet gegenüber den Tausenden von Objekten, die in unserem Falle noch immer vereinigt sind, die Beschränkung auf eine Auswahl. Man wird dem Herausgeber das Zeugnis nicht versagen, daß er bei dieser Auswahl mit aller Gewissenhaftigkeit vorgegangen ist, die nur die langjährige Vertrautheit mit dem gesamten Bestand mit sich bringen kann.

Aber er hat, wenn er nur an den bedeutendsten Punkten seiner täglichen Kunstwanderung haltmacht, auch noch einen Grund höherer Art ins Treffen zu führen. So oft auch die acht Räume im Erdgeschoß des sächsischen Königsschlosses von Laien wie von Fachleuten, ergriffenen Bewunderern der sinnlichen Reize, die hier spielen und strömen, wie klugen und erfahrenen Genießern besucht werden, kaum einmal bleibt der Gesamteindruck frei von dem Akzent der Verwirrung, ja Betäubung. Ein andres ist es um das Glück des Besitzes, das zwischen dem Werk und seinem Betrachter den Faden einer magischen Verbundenheit spinnt — ein andres um den Versuch des Nachfahren, aus dem mechanistischen Grau des modernen Alltags den Weg zu den Wunderschöpfungen einer Zeit zu finden, die das Kostbare, die Schmuckform mit ihrem Instrumentarium körperhafter, übertragener, d. h. symbolischer und allegorischer Bezüge, Vorstellungen, Deutungen, das Seltene des Werkstoffes, das Bequeme und Umständliche des praktischen Gebrauches oder das abstrakte Sein der rein mit den Sinnen selbstsüchtig und selbstbewußt zu erfassenden Schönheit gleichsam in sich trägt, mit Auge, Herz und Hand als Daseinselement versteht, fühlt, erlebt. Was aber dem Tatsächlichen erlaubt ist, muß sich der Führer, der Vermittler versagen. Unähnlich dem Schauspieldirektor muß er suchen, die Menschen zu befriedigen, nicht sie zu verwirren. Das kann er allein, wenn er die Akzente so verteilt, daß die Strophen seines bildgefundenen Lobgesanges sich dem Ohre leicht bequemen. Das will sagen: wenn es hier gelingt, das Studium auf diejenigen Stücke zu lenken, die alle Besonderheiten und Werte ihrer Gattung in mehr als gewöhnlichem Maße zeigen, wird man ein Doppeltes erreichen. Die Linien der Entwicklung, die von den Höhepunkten, durch Niederungen und leicht bewegtes Gelände wiederum aufwärts führen, werden sich

stärker ausprägen. Weiter aber wird die alte Schulregel, daß man an dem Besten allein lernen soll, sich auch hier zu bewähren haben. Der kostbare Rahmen, den die barocke Pracht der Schatzkammer Augusts des Starken den Kunstwerken gegeben hat, sammelt einen Glanz auf diese Stücke, der ihre Eigenwerte mehr verwischt, indem er sie überhellt, als daß er ihre künstlerische Idee und die Formen, in denen er diese Körper gefunden hat, dem Verstehen näher bringt. Fällt beides weg, die Gesellschaft des Gleichgültigen und der trügerische Reiz des festlich betonten Raumes, dann wird das Wesentliche, das Bleibende in der Erscheinung des Werkes wirklich aufleuchten und sich einprägen.

ARBEITEN AUS ELFENBEIN

In der Auswahl von „Meisterwerken der Goldschmiedekunst", die Geräte, Gefäße, Figuren, Uhren, Kleinodien, Kabinettstücke aus Holz, Stein, Perlmutter, Muscheln, Ton, Glas, Kristall, Straußenei, Kokosnuß, Gold, Silber, jeder Art Halbedelstein und Edelstein auf 200 Tafeln der drei ersten Bände wiedergab, sind gewisse Werkstoffe von geringerem Werte, vor allem Elfenbein, Bernstein und Holz noch nicht in größeren, selbständigen Werken zu ihrem Rechte gekommen. Lediglich dort, wo sie den Körper von Schmuckgefäßen bilden oder in den Kreis der ornamentalen Requisiten einbezogen waren, konnten sie erwähnt werden. Eine scharfe Grenze zu ziehen war hier bei einem System wohl nicht möglich, das sich seine Kategorien weder aus der historischen Disposition der räumlichen Beziehungen noch aus dem zeitgebundenen Gebrauchszweck oder der zeitlichen Folge des Entstehens entnahm. Dennoch nahmen die Arbeiten aus Elfenbein, denen in dem vorliegenden Bande über die Hälfte der Tafeln eingeräumt ist, schon in der alten Kunstkammer einen hervorgehobenen Platz ein. Wenn auch das Elfenbeinzimmer erst der Einrichtung der Jahre 1721—1724 durch August den Starken seinen Aufbau verdankt — das erste selbständige Inventar stammt sogar erst aus dem Jahre 1819 — sind doch die meisten hier aufgestellten Stücke schon im zweiten Raum der Kunstkammer des Kurfürsten August, die um 1560 wohlgeordnet war, festzustellen. Das vielzitierte Inventar, das Christian I. unmittelbar nach seines Vaters Tode 1587 anfertigen ließ: „. . . *wie desselben Vornehme sachen, Kunststücke und Zugehöriger Vorradt jedes besondern sortirt*

und ordinirt wordenn und nachvolgendenn Orten zu befinden", in einem saffianledernen, reich im Stile Jakob Krauses goldgepreßten Einband, 1588 bezeichnet, nennt als zweiten Raum:

Ein Hinteres großes Gemach gegen den Vehsten Bau Gartenn.

Dieses Zimmer war, wie wir aus dem Schloßmodell, das wohl von Paul Buchner um die Zeit des ersten Inventars gearbeitet worden ist, ablesen können, von dem südwestlichen Wendelstein aus unmittelbar zugänglich, lag also gerade über dem alten Eingang und jetzigen Bronzezimmer. Zwischen geodätischen Instrumenten, türkischen Waffen, Geschenken des Kaisers Matthias, Brech-, Folter- und Tischler-, Schlosser- und Büchsenmacherwerkzeugen stoßen wir hier auf eine Gruppe

Ahn allerley gedröheten Kunststücken, von Helfenbein, welche zum Teill von Hertzogen AUGUSTO *Churfürsten zu Sachßen hochlöblicher gedechtnus mit eigenen handen gemacht Theilß aber durch die bestelten Hoffdrößler geferdtigt wordenn.*

Daß der hohe Herr in vielerlei Handwerk erfahren war, bezeugen nicht nur zahlreiche Schreiben, Rechnungen, Bestellungen, die schon bei der Berufung Paul Buchners und den Aufträgen für Leonhard Danner, dessen Vetter, den Schraubenmacher aus Nürnberg. Was er selbst in Elfenbein gedreht hat, erblickte man auf einem gemalten achteckigen Tisch, der sich in sechs Stufen erhob. Da gab es Becher, Schale, Pokale, Büchschen, und besonders die, „*Kunststücklein*" genannten, nur als handwerkliche Spielereien ohne irgendwelchen Zweck geformten, meist spiraligen Säulen, Türme oder Pyramiden, die, mit ihren wechselnden Kurven und Umrissen, meist auf muschelförmigen Sockeln sich emporschrauben, um in einem Stern oder in einer figürlichen Spitze zu enden. 135 Stück zählt das Register der, von hoher Hand gedrehten Arbeiten. Damit überschreitet es die Zahl der Arbeiten des Meisters EGIDIUS LOBENIGK, dessen Gesamtnachlaß nur durch ein Inventar des Hauptstaatsarchives bekannt ist. Er hatte, durch Kurfürst August aus Köln berufen, seine Arbeits- und wohl auch Wohnräume unweit der Kunstkammer neben der Anatomiekammer. Eines seiner noch heute erhaltenen Hauptwerke ist die hohe Kontrafektsäule (II. 130, vgl. Bd. II, 48), die am 13. April 1591 der Kunstkammer übergeben wurde:

1 Ablengigter geschraubter Pyramides oder Seulen mit einer runden Kugell darinnen ein 20 eckigt Corpus mitt spitzen und darauf die geschnittenen bilder Mercurius und Sol. Unten auf einem schwartzen Eibenen fuße stehendt. (Inv. 1595, S. 235).

Diese Säule, bei der die Bewunderung sich mehr auf die Überwindung der

technischen Schwierigkeiten, die virtuose Handhabung des Schneideisens und Stichels als auf die künstlerische Konzeption richtet, stammt aus der gleichen Schaffensperiode des Meisters wie das andere seit Jahrhunderten bestaunte Wunderwerk, wo er die churfürstliche Tafelrunde, fünf Personen, das Paar Christian und Hedwig selbst samt Dienerschaft, bewegliche Automaten, um einen Tisch in der Kugel ausgeschnitten hat. Auf der Kugel selbst, die ein Zifferblatt trägt, bildet die Hand eines liegenden Putto den von dem innern Uhrwerk bewegten Zeiger (E. L. 1589 bezeichnet).

Wo der Meister sich im rein Figürlichen bewegt, wie bei dem Marcus Curtius-Becher, (Tafel 8b), ist er den Plastikern der Spätrenaissance, wie sie sich in Dresden z. B. aus der Familie Walther rekrutieren, nicht ebenbürtig. Seine Figuren sind von einer hausbackenen Aufgeregtheit, die Antike durch die Brille des kleindeutschen Handwerkers gesehn. Nur gelegentlich, wie bei der Maske auf dem Schilde des römischen Helden, zeigt sich formale Gewandtheit und so etwas wie ein vertrackter Humor. Die Rührigkeit des Meisters war jedenfalls größer als seine Phantasie. Sie erschöpfte sich, wie die Einträge des Inventars von 1595 beweisen, in seinen Zweckgebilden: 1588 kamen sieben, 1589 zwei, 1590 fünf und 1591 sieben Stück neu ein. Die komplizierte sphärische Geometrie dieser, mit wissenschaftlicher Akribie gearbeiteten Gebilde zeigt etwa folgende Beschreibung:

1 runder zugespitzter geschraubter Becher, dessen Schrauben bis in Punkt gedröhet, unden am fus 6 zugespitzte Schrauben in form eines Sterns, under demselben ein holen Dryangell, stehet uff 3 schwartzen Eibenen ablengt gedröheten Spiegelein. Der Deckel auch geschraubt biß ins Centrum, uf demselben aber zwey ausgedröhete Kugelein eines ins andre, Oben ein 6 eckigter Stern mit zugespitzten Schrauben.

Im gleichen Zeitraum erreichten Lobenigks Zunftgenossen GEORG WECKHARDT Lieferungen die Zahl sechsundvierzig. Dieser war ein Sohn des bayerischen Hofdrechslers HANS WECKER und seiner Frau Barbara, die noch 1578, als er schon im Dienste des sächsischen Kurfürsten stand, in der Schwabinger Gasse zu München wohnte. Er heiratete in Dresden die Marie Springinklee, die Tochter des Kammerschreibers Michael Springinklee. Außer den 78 Stücken, die er bis 1591 in die Kunstkammer lieferte, von deren drechslerischer Vorzüglichkeit der bauchig gedrehte Pokal II. 232 (Tafel 4c), bez. G. W. 1584 eine Vorstellung gibt, hat er noch bis 1610 allerhand für den Hof gearbeitet. Damals schuldete ihm der Kurfürst — es war Christian II., der Enkel Augusts — noch 648 fl 6 Gr. Der Ruf seiner Kunstfertigkeit war so weit gedrungen, daß er, mit Genehmigung seines

hohen Herrn, im Jahre 1599 dem Kaiser Rudolf II. in Prag eine Drehstube einzurichten den Auftrag erhielt. Neben Adrian de Vries, Egidius Sadeler, Bart. Spranger, den Miseroni, Kaspar Lehmann, Paulus von Vianen scheint er hier der einzige Vertreter seines Handwerks gewesen zu sein. Sein Sohn HANS WECKHER wird noch 1615 als Kammerdrechsler am Hofe des Kaisers Matthias genannt.

Der MEISTER G. F., dessen Initialen, samt einem zierlich gravierten Reiher mit einem Fisch im Schnabel und einem Adler, mehrfach auf Pokalen und Bechern von ähnlicher Qualität vorkommen (Tafel 4b, II. 297), könnte für einen Schüler Weckhardts gehalten werden. Als sein Nachfolger tritt JAKOB ZELLER seit dem Ende des Jahrhunderts mehr und mehr hervor. Sein Ruhm knüpft vor allem an das noch heute als solches anerkannte Meisterwerk an, das er 1620 dem jungen Kurfürsten Johann Georg I. widmete: an die große Fregatte mit dem Neptun, den glänzendsten Tafelaufsatz der Renaissance, den die Kunst der Elfenbeinschnitzerei hervorgebracht hat. Gebürtig aus Deutz am Rhein, konnte er gewiß schon im Jahre 1611, als er die Kontrafektkugel mit dem Krieger und dem Löwen für Christian II. schuf (II. 296, Tafel 8c) als Hofdrechsler auf eine Reihe von Dienstjahren zurückblicken. Sein künstlerischer Stil, den wir über ein Jahrzehnt an datierten Werken verfolgen können, entwickelt sich vom trocknen Naturalismus, der die Zufälligkeiten der anatomischen Erscheinung gewissenhaft beobachtet, zu dem Schwunge der monumentalen Freiheit, die aus dem Beherrscher der Meere eine imponierende Erscheinung von einer durchaus an das beste Barock gemahnenden Vielfalt der Achsenverschiebung und Frontveränderung macht. Wie spielt die Lust am Grotesken und Skurrilen in den mannweiblichen Hermen am Piedestal des Georgpokals, wo der Satir, aufs derbste gekennzeichnet, unter der Last seiner Früchte fast zusammenbricht (Tafel 6a). Die Gruppe des Drachentöters auf dem Deckel über dem durchbrochenen Tierfries, ist ebenso ungewöhnlich wie die Komposition der großen Fregatte auf Neptuns Rücken zugleich als Trägerin der wettinischen Ahnenreihe. Von ungemeiner Überlegung zeugt der Parallelismus des Vorwärtsstrebens in dem erregten Gliederspiel der Hippokampen und in den windgeschwellten Segeln, auf denen das Doppelwappen von der fürstlichen Ehegemeinschaft der Besitzer kündet.

In der „Beschreibung des Grünen-Gewölbes in Dreßden" aus dem Jahre 1739, Frankfurt und Leipzig, der ersten gedruckten nach der Neuordnung, wenn man von Iccanders Hymnus auf das Königliche Dresden in der 2. und 3. Auflage

seiner Darstellung von 1723 und 1726 und des Freiherrn von Pöllnitz ebenso allgemein gehaltener von 1734 absieht, wird Zellers Werk unter den vier überhaupt erwähnten Hauptstücken des zweiten Zimmers ausführlich und an erster Stelle genannt. Das Kunstkammerinventar von 1619 führt von Meister Jacob Zeller 23 „gedrehete und geschnittene Sachen" auf, darunter außer den schon genannten Stücken ein Kruzifix, darauf ein Pelikan, unten eine Schlange auf einem Totenkopf, einige Ketten mit Medaillonbildnissen, Becher, Kugeln, auch dreieckige Jagdhörner, mit Kirschkernen, in die das sächsische Wappen geschnitten ist, geschmückt. Das Pfefferkorn im Deckel des Georgpokals, das mehrere hundert elfenbeinerne Becher in sich barg, ist leider mitsamt seinem eingeschraubten Büchslein, verloren. Vergleicht man das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer Kaiser Rudolfs, das sein Nachfolger am 6. Dezember 1621, also nur zwei Jahre nach dem Dresdner Inventar, niederschreiben ließ, so begegnen uns hier Nr. 120 und 121, 118 „*Stück allerhand sorten getrechselter Kunststücke von Helfenbein*", *dazu vielerlei Brettspiele, Büxen, indianische Jagdhörner, auch ein „Ventolo"* (Fächer = éventail) und „*ein großer maienkrug*".

Mit den Arbeiten Weckers und Lobenigks wandert 1640 auch das reiche Werk Zellers in das achte Zimmer, das sich, an der südöstlichen äußeren Ecke des Flügels, dem zweiten unmittelbar anschloß. Hier werden auch seine Gesellen zum erstenmal erwähnt, während Meister Wecker seine Kunst in seinen Söhnen fortpflanzt. Merkwürdigerweise ist hier bei der Beschreibung des großen Schiffs mit dem Neptun der Schöpfer dieses Prachtstücks nicht erwähnt. Und dies Versäumnis erbt sich weiter in das erste Inventar des neuen Grünen Gewölbes 1725, wo sich unter mancherlei Zierfiguren und Cabinetstücken, im Pretiosensaal (Bl. 111) unter den am 8. September 1724 von der Kunstkammer abgegebenen „Kunststücken und Figuren" auch das Schiff wiederfindet. Dem alten Bestand schließen sich hier die zwanzig Arbeiten an, die u.a. Melchior Barthel, Balthasar Permoser, Köhler, Neßler in die Sammlung einführen. In der Kunstkammer verblieb, nach dem Inventar ihres Leiters, des Dr. Gottfried Heinrich Duckewitz vom 14. Juli 1741, mit dem Nachtrag desselben Beamten von 1766, noch immer genug, um (Cap. XVI) bei der Auflösung der Sammlung 1832 und der Versteigerung von 1834 erhebliche Erträge zu erzielen. Das Kapitel zählt 141, mit dem Nachtrag 186 Stücke, der größte Teil davon gelangte ans Grüne Gewölbe und an die Rüstkammer. Die Kunstkammer war damals im Zwinger aufgestellt, und zwar in den Erdgeschoßräumen des nordwestlichen Pavillons, der nach seiner Ver-

wendung für die Bilder der französischen Schulen den Namen des „Französischen Pavillons“ erhielt.

Somit war das Material an Arbeiten aus Elfenbein, das bisher zwischen den Geräten, Gefäßen, Figuren und Kabinettstücken verstreut weniger nach seiner stofflichen als nach seiner zwecklichen und ästhetischen Bedeutung untergebracht war, so vermehrt, daß es geboten schien, ihm einen eigenen Raum mit selbständiger Ausstattung zu gewähren. Aber erst ziemlich ein Jahrhundert später war die Ordnung dieses Zimmers so weit festgelegt, daß man ihr in einem eignen Inventarband gerecht wurde. Dieser, 1819 datiert, ist eine Arbeit des Inspektors Geh. Cämmerierers Laurens Orlandi und von dem Oberkammerherrn Frh. von Friesen abgenommen. Er trägt die Namen sämtlicher Inspektoren des 19. Jahrhunderts von Orlandis Nachfolger Fr. Anton Kühne an, Moritz Schultze, Adolf Frh. von Landsberg, dem Verfasser des ersten Führers (1831), Carl Th. Chalybäus, Dr. I. G. Th. Gräße, dem wir die erste Bildpublikation, das Album mit 100 Tafeln 1877 verdanken, Julius und Albert Erbstein, durch deren Führer, 1884, die wissenschaftliche Bearbeitung der Schätze in ein neues Stadium getreten ist. Als Nachfolger Julius Erbsteins, der nach dem frühen Tode des Bruders bis 1908 die nunmehrige Direktion führte, erscheint J. L. Sponsel. Sein im Jahre 1913 erschienener Führer (2. Aufl. 1921) lieferte den Text der Tafeln der Bände 1—3 dieses Werkes und bildete nicht nur die Grundlage der wissenschaftlichen Erläuterungen, die der Bearbeiter selbst den Tafeln vorausschickte, sondern auch den Ausgangspunkt aller kunstgeschichtlichen Kritik, die von nun an mehr und mehr auch die weniger berühmten Stücke der Sammlung zu behandeln bestrebt war.

Von den 427 im Inventar der achtziger Jahre verzeichneten Stücken des Elfenbeinzimmers, denen im Inventar des Jahres 1819 339, zusammen mit den bis 1876 gehenden Nachträgen 501 Stück vorangehen, sind im Verlaufe der Neuaufstellungen eine Unzahl, hauptsächlich aus dem Gebiete der figürlichen Kleinkunst, in das 3. Zimmer (Emaillenzimmer) gelangt. Das betraf vor allem die Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts. Denn hier zog die Lust an der sinnlichen Anmut des festen und zugleich liebenswürdigen Stoffes, dessen gilbliche Urfarbe doch auch jede andere Tönung willig aufnahm, zugleich aber in ihrer Neutralität sowohl dem Edelmetall, Gold und Silber wie dem Farbenreiz der kostbaren Steine und des leuchtenden Email eine angenehme Folie bot, auch das Elfenbein für die mannigfaltigen Aufgaben der Kleinplastik mit heran. So entstand die

Welt der kaum spannenlangen Handwerker, Bauern, Straßenhändler, Komödianten, Bettler, der lächerlichen Kavaliere und Soldaten, das Liliputreich der herrschenden, genießenden und der untertänigen, fröhlich in den Tag lebenden Menschheit. Es lag ein besonderer Reiz für Auge und Geschmack darin, wenn es dem Künstler gelang, körperliches Elend, physische Defekte, die dumpfe Triebhaftigkeit des sozial Entrechteten nicht nur aufs Zierlichste in dem aristokratischen Stoff nachzubilden, sondern diesen Püppchen sogar ein Piedestal von einer materiellen Kostbarkeit zu geben, wie sie das irdische Vorbild kaum je im Traum hätte schauen können. Wie auf der Bühne des Rokokotheaters bewegten sich diese Geschöpfe des dritten Standes vor dem Parterre der Damen und Kavaliere, der höfischen Nichtstuer mit der Harmlosigkeit, die gerade im Gegensatz zu dem verwöhnten Snobismus dieser überzüchteten, in allen Raffinements moralischer und modischer Debauchen heimischen Gesellschaft als Naivität des Herzens bewundert werden mußte. Und neben dieser Komparserie, die keine Diva, keinen Helden, nur eben eine Columbine und einen Harlekin, lustige Personen ohne Pathos und Sentiment kannte, tummelte sich das exotische Gesindel, Neger und Türken, Zigeuner und Chinesen. Hier begegnet das lichte Gelb des Elfenbeins nicht nur dem Kaleidoskop der vielen Juwelen, sondern auch dem Nachtschwarz des Ebenholzes, dem Samtbraun des Palisanders. Schon ein Heimatkünstler wie SIMON TROGER hatte das blasse Fleisch-Elfenbein seiner alttestamentarischen und mythologischen Heroen durch das Braun des Zuckertannenholzes, das aus den tektonischen Nöten der Zusammenfügung der Werkstücke die Tugend einer malerisch bewegten Kostümierung, zum mindesten Draperie macht, zu morbider Wirkung gesteigert. Der Mohr auf dem Schimmel war die Lösung derselben Aufgabe von der Gegenseite aus. Wie pikant leuchtete das Inkarnat der schlanken Venus aus der Tiefe der Sänftenmuschel, wenn die dunkelhäutigen Sklaven die feingliedrige Last trugen.

Damit sind wir von der Zone des phantastischen Exotismus, wo Orient und Occident nicht mehr zu trennen sind, wieder zu jenen Sphären aufgestiegen, die seit Jahrhunderten der Phantasie der Erdgeborenen ihre göttlichen Pforten offenhalten. Über den Repräsentanten von Adel, Bürger- und Bauernstand, Schauspiel und Opera buffa thronen die Himmlischen in ewiger Jugend. Aus der Renaissance übernimmt die Plastik des Barock nicht nur das Wissen um die mythologischen Tatsachen, um das unerschöpfliche Epos von Stolz und Entsagen, Liebe und Haß, Begierde und Hingabe, das auf dem Olymp und dem

Helikon spielt. Es stürzt sich mit doppelter Leidenschaft auf das Körperliche, auf die straffe Energie des männlichen, die weiche Grazie des weiblichen, die durch den organischen Verfall unterstrichene Tektonik des greisenhaften Leibes. Die schwelgerische Sinnlichkeit der Vlamen, die der Rubensschüler FAIDHERBE in die Barockplastik des Elfenbeins verströmt hatte, verliert bei den Deutschen, etwa bei MELCHIOR BARTHEL, LEONARD KERN, MATHIAS RAUCHMÜLLER den Schwung, das Temperament, das durch das Medium der Farbe im Bilde dies Übermaß physischen Gesättigtseins uns heute noch ästhetisch schmackhaft macht. Hier wird manches plump und derb, was bei dem großen Vorbild in seiner üppigen Lebensfülle von einer nie zu beruhigenden Spannung innerviert scheint.

Erst mit BALTHASAR PERMOSER erscheint die schöpferische Persönlichkeit, die, obwohl von Natur im Monumentalen beheimatet, auch in den beschränkten Ausmaßen, die dem Elefantenzahn von der Natur gesetzt sind, die mächtigen Harmonien zum Klingen bringt, denen das Barock seine stärksten dekorativen Wirkungen verdankt. Er übernimmt, im Zenith des Jahrhunderts geboren, Rubens' Erbe in einem Sinne besonderer Art. Die Wucht und Fülle der flandrischen Körperlichkeit ist in der leichten Luft des Alpenvorlandes zu tänzerischer Beweglichkeit gelockert. Permosers Figuren haben oft einen spiraligen Aufbau; die Fronten wechseln in der Drehung der Achsen, die Knöchel knicken ein, die Arme verstärken den Effekt des Kontrapost. Die S-förmige Kurve springt z. B. in dem Herbst aus der Gruppe der Dresdner Jahreszeiten deutlich ins Auge (Tafel 22a). In der Gruppe des Herkules mit der Omphale (Tafel 21b) entsteht durch die idealen Verbindungslinien zwischen den Extremitäten der drei Figuren — man verfolge die linke Hand des Putto zum linken Ellbogen der Königin, deren Rechte, die Krümmung der Arme aufnehmend, den Schwung auf die rechte Schulter des Gebändigten weiterleitet, während dessen rechte Ferse mit der herabhängenden linken Hand die Schleife schließt — ein Rhythmus von ausgesprochen ornamentaler, d. h. letzten Endes architektonischer Stilbedeutung.

Bei Permoser berühren sich Sinnlichkeit und Inbrunst. Wie in der Pracht des Menschenleibes findet er in der seelischen Erschütterung des religiösen Empfindens die Impulse seines Schaffens. Wenn das Barock niemals die Gestalten der Erlösungsgeschichte aus den Augen verloren, in der Durchbildung des Kruzifixes die äußerste Grenze des realistisch Faßbaren erreicht hat, so gilt das für

Permoser in ganz besonderem Maße. Christus, gemartert, seinen Vater suchend, an die Säule gebunden, wo er körperliche Schmerzen jeder Art erlitten, kehrt immer aufs Neue in seinem Werke wieder. Damit ist der Kreislauf der Darstellung durchmessen. Nächst den Skulpturen der Spätgotik weist die deutsche Kunst kaum Schöpfungen auf, die in der Wiedergabe des Leidens so ergreifend und dabei künstlerisch beherrscht sind wie die Gekreuzigten auf den Altären des Jahrhunderts Ludwigs XIV.

Als Joachim Sandrart 1679 seine Teutsche Akademie veröffentlichte, kannte er Permoser noch nicht, der zu dieser Zeit in Italien tätig war. Die Heiligen am Portal der Kirche San Gaetano in Florenz zeigen, wie der junge Meister sich mit Aufgaben im Rahmen der Baukunst abfand. Aber auch andere Künstler, die für die Entwicklung der Elfenbeinplastik wichtig geworden sind, fehlen in seiner biographischen Reihe. GEORG PETEL, gleich Permoser aus dem bayerischen Bergland, seit 1625 in Augsburg tätig, wird vor allen anderen als Meister der Elfenbeinschnitzerei gerühmt. Er ist, wie Faidherbe, lange bei Rubens in Antwerpen. Aber sein Hauptwerk, Apoll und Daphne, das diesen Einfluß am deutlichsten zeigen würde, ist heute nicht mehr nachzuweisen. *„Runde Kändelein mit Bacchanalien, dem Sileno, denen Faunis und Satyrus auswendig“* sind zwar in vielen Sammlungen als beliebtestes Motiv in Menge vorhanden. Der Versuch, ihm einige Kruzifixe des Münchner Nationalmuseums zuzuschreiben, stützt sich lediglich auf den Vergleich mit dem Wiener Humpen, der allein die unzweifelhafte Signatur des Meisters trägt. Was von den Krügen und Kannen des Grünen Gewölbes nach Sandrarts ausführlicher Würdigung, wobei besonders der Arbeiten in den Augsburger Kirchen und im Besitze des Kurfürsten von der Pfalz-Neuburg gedacht wird, die auch Paul von Stetten erwähnt, in den Kreis der Rubensmotive gehört, ist nicht mit Petel selbst in unmittelbare Beziehung zu bringen. Trüge nicht die Büchse (Tafel 15 a) auf der Fassung die Marke eines norddeutschen Silberschmiedes, könnte man die figürlichen Einzelheiten der Neptunszene am ehesten in den Stichen der zahlreichen Nachahmer des Rubensstiles finden, die auch Petel angeregt haben. LEONARD KERN wird, seltsamerweise, von Sandrart nur als Bildhauer in Stein und Holz genannt. Der gedrungene Typus seiner Gestalten begegnet zwar auch in der Kanne mit dem Bacchusfest (Tafel 15 c) und auch zeitlich würde die Fassung von Daniel Harnischter d. ä., Silberschmied aus Straßburg, einem Werke der reifen Zeit des Nürnberger Meisters wohl anstehen. Aber auch hier erlaubt die Konventionalität der im

Übrigen sehr geschickt dem Rund angepaßten Komposition keine sichere Zuschreibung. Dasselbe gilt von dem Schwaben Bernhard Strauß, von dem ein bezeichneter Pokal in Wien, ein Kruzifix in der Theatinerkirche zu München erhalten ist, von dem vielgereisten Ehregott Bernhard Bendel, von Christoph Harrich, dem Lehrer des berühmten Glasschneiders Georg Schwankardt, von Justus Gleßker, Balthasar Stockamer, der die deutsche Kunst am Hofe des Großherzogs Cosimo II. in Florenz zu Ansehen brachte, von David Heschler, der in Ulm Meister wurde, und von Hans Ulrich Hurter aus Zürich, einem Mitschüler des Dresdners Melchior Barthel bei Heschler in Ulm.

Wo in den Darstellungen mythologischer Szenen in dieser Zeit zwischen Satirn, Bacchantinnen, Göttern und Göttinnen jene weinfrohen, zu allerhand Scherz und Schabernack aufgelegten Kinder erscheinen, die als Putten das Treiben der Erwachsenen mit primitiver Drolerie in spielerische Harmlosigkeit übersetzen, ist man gewohnt, das Vorbild bei dem italienisierten Flamen François Duquesnoy zu suchen. In der Tat rühmt Sandrart von diesem Fiamingo *„die große Wissenschaft der nakenden Leiber, besonderlich an Kindern und Knaben, die er ganz anmutig und artig, als ob natürliches Fleisch wäre, gemacht, sehen lassen, dann er dem Fleisch, gleichsam ein bewegliches Leben gegeben und den Kindern pratschete feißte und dickbackete Milchmäuler mit Grüblen auf den Knien, Elenbogen und Fingern gestaltet, der Natur so ähnlich, daß niemals auch keiner von den Antichen diese Natürlichkeit erreichet. Daher dann jederman dergleichen posierte Kinder verlangt hätte, die er vielfältig gar hurtig und geschwind gemacht."* Diese Charakteristik paßt genau auf die Marmorfigur eines bogenschnitzenden Amor in Lebensgröße (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), dessen abenteuerliche Geschichte in Sandrarts wortreicher Würdigung des kunstreichen Meisters einen breiten Raum einnimmt. Nicht zuletzt aus dem Grunde, weil der Historiograph sich selbst als den Kenner nennt, der das von den Italienern verschmähte Werk dem bekannten Amsterdamer Kunstsammler Lukas van Ufflen empfohlen habe. Aus dessen 1639 aufgelöster Sammlung kam das liebenswürdige Werk als Geschenk des Magistrats in den Besitz der Prinzessin von Oranien nach dem Haag und von dort 1689, wohl aus dem Nachlaß der Kurfürstin Henriette, der 1667 verstorbenen Gemahlin des Großen Kurfürsten, in die Brandenburgische Kunstkammer. In der Dresdner Wiederholung des Bildwerks (Tafel 11c) glaubt Scherer eine eigenhändige Arbeit des Meisters zu erkennen, ebenso wie er die Statuette der „Geduld" in Braunschweig für eine eigenhändige Arbeit des vielgepriesenen Schöpfers der auch von Sandrart er-

wähnten Sa. Susanna in S. Maria di Loreto in Rom (1630) hält. Die Tradition des 19. Jahrhunderts weist sowohl den Bogenschützen wie einen auf dem Rücken schlafenden Amor dem Balthasar Permoser zu. Daß auch letzteres Motiv bei Fiamingo vorkommt, erfahren wir wiederum von Sandrart: seine eigene Sammlung enthält ja, von seinem Freunde geschaffen, „ein nackendes Kindlein, auf dem Rücken liegend". Wenn nun auch keine der ihm zugeschriebenen Elfenbeinschnitzereien — das für Urban VIII. geschnitzte Kruzifix 1626 ist nicht mit dem in dem Museum des Vatikans erhaltenen zu identifizieren — mit Sicherheit als Werk des vielbeschäftigten Meisters erkannt werden kann, liegt doch kein Grund vor, von den Dresdner Kinderfiguren nicht wenigstens die größere, eben den bogenschnitzenden Amor (Tafel 11c) ihm und damit dem frühen 17. Jahrhundert zuzuweisen. Die ausgesprochene Ähnlichkeit aber vor allem des Gesichtes dieser Figur mit der des kleinen schlafenden Liebesgottes legt die Vermutung nahe, daß wir auch hier die Hand des Meisters vor uns haben. Von Permoser, der ja in den Jahren 1704—1710 in Berlin war, und dessen vielfache Reisen ihn auch sonst die Kenntnis der Werke Fiamingos vermittelt haben, wissen wir aus der zweiten Hälfte seines Lebens nichts über die Beschäftigung mit der mühevollen Kunst der Elfenbeinschnitzerei. Die Ähnlichkeit einzelner größerer Steinskulpturen mit dem Typus bezeugt nur, daß auch er sich dem Einfluß des Meisters nicht hat entziehen können.

War den süddeutschen Meistern die klassische Form, deren Kenntnis die Alpenländer mit ihrem starken Einschlag italienischen Schönheitsempfindens vermittelten, und damit die Freude an dem naturnahen Körper des Südländers nicht fremd, so mied die Lust am Fabulieren bei ihnen auch nicht die Gebiete der charaktervollen Verwitterung und Verzerrung des leiblichen Organismus, des Häßlichen, des Grotesken und Skurrilen. Schon im 17. Jahrhundert zeigen sich Ansätze einer figürlichen Plastik, die alles, was den unteren Ständen angehört, vor allem Bauern und Bettler, mit besonderer realistischer Ausführlichkeit wiedergibt. Auch dort, wo das Thema, religiöser oder mythologischer Art, es nicht bei den Nebenfiguren der Handlung unmittelbar fordert. So entstehen Einzelszenen und Gruppen, die als sittengeschichtliche Dokumente ebenso kennenswert sind wie als solche eines Realismus, der in der Genremalerei der Holländer noch stärkere Parallelen hat wie in der mehr dekorativ eingestellten Malerei der süddeutschen Meister. Dazu gehört auch die Gruppe der schreitenden Vagabunden (Tafel 8a), die in ihrem Aufbau wie in der merkwürdig über-

triebenen Betonung der Mimik und in der Kühnheit der Umrisse ziemlich vereinzelt zwischen den gelassenen und gesättigten Nuditäten ihrer antikisch gepflegten Zeitgenossen steht. In die Wiener Sammlung kam 1879 aus Luxemburg ein großes Elfenbeinrelief, das die Marter des Hl. Sebastian in einer vielfigurigen, ungemein bewegten Szene zeigt (Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses, II. T. 39). In einer durchaus malerisch und friesartig gesehenen Komposition sind eine Anzahl von Kriegsleuten beschäftigt, den an einen Baumstamm gebundenen Heiligen mit ihren Pfeilen zu durchbohren; während zwei an den Flanken gerade zum Schuß ansetzen, ist ein dritter, halbnackt, mit skytischem Typus, kniend dabei, den Pfeil aus dem am Boden liegenden Köcher zu ziehen. Zwei Märtyrer liegen tot zu Füßen des Heiligen, ein gewappneter Bannerträger — die Fahne schmückt der kaiserliche Doppeladler — sprengt rechts herbei. Die krampfige Erregung in den Gesichtern der Henker wie ihrer Opfer, die Betonung der Sehnen und Adern an Armen und Beinen, kostümliche Einzelheiten, die parallelen Falten, die herunterhängenden Stiefelschäfte — alles dies kehrt bei dem Relief wieder. Es trägt die Zahl 1655. Eine Elfenbeingruppe im Museum zu Albi, die Schindung des Hl. Bartholomaeus, die dem Stil der Wiener Reliefs außerordentlich nahesteht, fügt der Jahreszahl, 1638, den Namen des Künstlers zu: JACOBUS AGNESIUS CALVIENSIS. Wenn es sich dabei wirklich um einen Sohn der schwäbischen Stadt Calw handelt, wäre die Annahme berechtigt, daß auch diese Gruppe von Darstellungen, die in der leidenschaftlichen Erregtheit der Gestikulation, der asymmetrisch-krausen Überladenheit mit Einzelmotiven dem Pathos des Barock noch ganz fernstehen, in Süddeutschland, dem Hauptgebiet der Elfenbeinkunst des 17. Jahrhunderts, beheimatet ist. Dorther stammt auch der berühmteste Elfenbeinkünstler der Renaissance, CHRISTOPH ANGERMAIR von Weilheim, der Hofbildhauer Kurfürst Maximilians. Sein Hauptwerk, der Münzschrank der Kurfürstin Elisabeth, im Münchner Nationalmuseum, gibt in dem wohlbemessenen Reichtum seiner architektonischen Durchbildung wie in der abgerundeten Harmonie seiner szenischen Plastik das vollkommenste Bild von der Begabung seines Schöpfers. Ein Vergleich mit den mythologischen Reliefs der Innentüren verweist das Relief mit der Aktaeonszene (Tafel 9b) in die erste Zeit der Beschäftigung Angermairs mit der umfangreichen Aufgabe. In den Jahren 1618 bis 1624 war er an dem Münzschrein beschäftigt. 1619 verehrte der ernestinische Herzog Johann Philipp seinem kurfürstlichen Vetter die kleine,

aber nicht minder meisterliche Arbeit. Wie sich hier das Drama der Verwandlung auf zwei übereinandergelagerten Bühnen abspielt, wie der diagonale Zug, der den Unglücklichen auf die Mauer des verschwiegenen Bades hinaufgerissen hat, auch die Gruppe der nackten Frauen teilt, das bestätigt die Würdigung des Meisters als Schöpfers der figurenreicheren Kompositionen in München. Aus dem Flachrelief, wie es das Laubwerk, ähnlich wie bei der Orpheusplatte dort, zeigt, geht der geborene Plastiker mühelos in die dreidimensionale Rundung über, wie er sie zur Darstellung der blühenden Schönheit seiner beleidigten Göttin braucht. Wie geistreich ist in dem Kopfe des kühnen Spähers schon der Übergang in das Tierische des Hirschkopfes angedeutet. So geht man kaum zu weit, wenn man das Dresdner Relief als eine Studie zu den größeren Kompositionen des Münchner Schreins bezeichnet, die nicht nur die Keime der Vollkommenheit jener enthält, sondern in der Klarheit der Linienführung die mehr zierhafte Schichtenverschiebung dort ästhetisch in den Schatten stellt.

Der volle Name des Künstlers mit dem Zusatz „B. H (Bildhauer) von München" steht auf dem schönen Relief der Hl. Familie im Bayer. Nationalmuseum. Dem hier genannten Jahre 1632 gehört auch das zierliche Skelett an, mit dem der Meister in der Dresdner Kunstkammer vertreten ist (II. 116). Der Knochenmann mit dem Spaten, auf dem der Künstlername zu lesen ist, steht neben einem mit ornamentalen Reliefs gezierten Postament, an dem eine Eidechse davon huscht. Eine Schlange züngelt am Boden, zwei andere verschlingen sich an der Front des Pfeilers. Der Tod aber, in würdiger Haltung auf das Werkzeug gestützt, das sonst nur seine Diener führen, hält in der Rechten ein aufgerolltes Pergament. Sollten hier die Leistungen des Menschen verzeichnet sein, dem der Mahner entgegentritt? Bleibt das scheue Getier von dem Allvernichter verschont, der hier so feierlich dem greisen Meister erscheint? Unter den Darstellungen des beinernen Todes, die der Zeit so vertraut waren wie die des blühenden Lebens, ist die von der Hand Angermairs, die von Alters her in einem zierlichen Schrein aus Ebenholz und Glas aufbewahrt wird, eine der eigenartigsten und virtuosesten.

Von den Bildhauern, die das große Buch der Mythologie mit immer neuem Eifer auf der Jagd nach dem bewegten Spiel der nackten Körper durchforschten, haben, wie schon erwähnt, die aus Süddeutschland die Kunstkammern der Spätrenaissance am erfolgreichsten erobert. Meergötter, Tritonen, Hippokampen, Najaden und Nymphen bevölkern das Wasser, Kentauren, ewig nach den Töch-

tern der Menschen lüstern, Jäger und Jägerinnen, die Erde, die uns den Wein spendet, den Sorgenlöser, der mit Ceres Gabe die Irdischen wie die Himmlischen erfreut. Das unendliche Band des Frieses, der die äußere Rundung des gewachsenen Tierzahns umkreist, kennt kaum betonte Einschnitte. Im Ausbruch ihrer Triebe gleichsam unlösbar ineinander verflochten, drängen und treiben die Körper, wie von einer zentrifugalen Energie erfaßt, zwischen den gewölbten Bändern der silbernen Fassungen. Selten einmal, daß sich die Figuren als statuarische Vertikalen so deutlich von den weichen Wülsten der silbergetriebenen Rahmen absetzen, so abgetrennt und beziehungsarm auf der Fläche stehen wie bei dem Krug des Augsburgers ABRAHAM WARNSPERGER (Tafel 16, II. 399). Im schärfsten Gegensatz hierzu läßt der Künstler des Kruges mit der Kentaurenschlacht die erhobenen Arme das wilde Über- und Durcheinander der unteren Glieder noch verstärken (Tafel 15 b). Hier wird, was ganz selten vorkommt, auf dem runden Deckel durch die galoppierende Reitergestalt des kindlichen Kurfürsten die Bewegung in eine bestimmte Linie gedrängt, statt sie durch eine stehende Figur, wie die Diana (Tafel 14a) oder den Apoll auf dem großen Mannlich-Pokal (Tafel 14b) im Vertikalen zu beruhigen.

Wie stark der Dresdner MELCHIOR BARTHEL in den zwei knappen Jahren des Wirkens in seiner Vaterstadt an dieser Huldigung vor dem Geist der Antike beteiligt ist, wird vor allem durch die drei größeren Bildwerke beleuchtet, die seit einem Jahrhundert auf ihn zurückgeführt werden. Daß der „Raub der Sabinerin" (Tafel 10b) eine Nachbildung des genialen Hauptwerkes von Giovanni da Bologna ist, hat schon Landsberg in seinem ersten Katalog 1834 bemerkt. Hier auch werden die Gruppe der zwei Männer mit dem Stier (II. 47) wie das Pferd mit dem Löwen (II. 342) ganz richtig als Varianten antiker Originale bezeichnet. Wobei freilich der farnesische Stier nur ganz entfernt an der schwerfälligen Komposition des Deutschen beteiligt ist. Alle drei Gruppen stammten aus dem Brühlschen Nachlaß, und erst 1825 taucht Barthels Name in Verbindung mit ihnen auf. Bei einem fast lebenslänglichen Aufenthalt in Florenz und Venedig, wovon das ausdrucksvolle Kruzifix und der Christus an der Martersäule im Bargello zeugen, hat Barthel ja ausreichend Gelegenheit gehabt, die antiken Bildwerke zu studieren, die in den Museen und Bauten der großen Städte aufbewahrt waren. Wenn er aber bei seiner Komposition des gebändigten Stieres schon völlig frei verfuhr, so kann man auch den Sabinerinraub ernsthaft kaum mehr als eine Studie nach dem vielbewunderten Marmor der Loggia de

Lanzi nennen. Und zwar keineswegs als eine kongeniale: im Gegenteil ist die unerhörte Spannung der forma serpentinata, die die drei Körper verbindet und durchzuckt, so gelockert, daß ein flaues, fast kokettes, tänzerisches Sichanschmiegen an die Stelle des wilden Gewaltaktes getreten zu sein scheint. Das hohe Ansehen, das auch nach Sandrarts Kunde der tüchtige Meister bei seinen italienischen Freunden und Auftraggebern genoß, wird durch solche Leistungen kaum begründet. Man beachte daraufhin ebenso wie die Kopfhaltung der Geraubten die des kauernden Greises: auch hier weicht die erregte Schroffheit des Sichaufbäumens einer mehr objektiven Theatralik. Wo der rechte Fuß des Räubers sich in dem Original gegen einen Stein stemmt, wie es die Statik des Körpers durch den Druck der erhobenen Last ja auch bedingt, ist bei der Nachbildung, in völligem Mißverstehen des Motivs, gerade umgekehrt ein Emporschreiten dargestellt worden. Der Naturalismus des Nordländers in der Wiedergabe gewisser körperlicher Intimitäten trägt auch nicht dazu bei, die sonst allzu glatte Paraphrase als eine künstlerische Arbeit neben das Urbild zu rücken.

Damit stehen wir vor der Frage nach Barthels schöpferischem Können an sich. Sein allein völlig gesichertes Hauptwerk, das riesige Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro in der Frarikirche zu Venedig, ist zwar in seinem Aufbau, dessen Architektur Baldassare Longhena entwarf, ein echtes Erzeugnis barocker Weitschweifigkeit und Überladenheit. Seine Figuren aber, siebzehn an der Zahl, Neger, verweste Leichname als Tafelträger, Verkörperungen von Tugenden, Drachen, Putten, sind kraft- und schwungvoll durchgebildet, und zeigen eine Meisterschaft des Handwerks, die auch im Kreise der Erben des Vittoria und Fiammingo ihren Platz behauptet. Versuche, ihm bestimmte Großplastiken in Dresden nachzuweisen, sind bisher gescheitert. Daß er in Elfenbein arbeitete, weiß auch Sandrart, der übrigens auch sein Todesjahr falsch angibt; auch in dem Katalog der Abgüsse, die der Organist der Kreuzkirche, Emanuel Benisch, dem wir die Originalmaske Augusts des Starken 1704 verdanken, herstellte und vertrieb, erscheint nur sein Name neben denen berühmterer Meister wie Michelangelo, Adrian de Vries, Bernini u. a. Selbst zugegeben, daß die Hand, die Marmor und Bronze mit ihren großen Maßstäben mühelos beherrschte, sich in den bescheidenen Dimensionen des Elfenbeins schwerer zurechtfand — der Stil der Dresdner Bildwerke, zu denen auch die vier Götter auf den verzierten Postamenten (Tafel 12) und die Gruppe der beiden Frauen (Tafel 10a) gezählt werden muß, weist keineswegs auf ein Talent von der ur-

sprünglichen Kraft hin, die das Pesarograbmal auszeichnet. Charakteristisch ist allen diesen Köpfen die schwere, füllige Unterlippe und der matte, verschwommene Blick des Auges.

So bleibt der Schöpfer der Reihe von Bildwerken, die sich an die technisch vollendete Gruppe des Sabinerinraubes anschließt, unbekannt. Vielleicht ist er eher in Süddeutschland zu Hause als in Sachsen; daß er Leonhard Kern und Andreas Feistenberger gleich nahe steht, macht sein Ansehen nicht geringer. Eine Figur indessen, wie die Venus mit dem Spiegel (Tafel 11 b), fügt sich nicht in diese Reihe ein: das feine Profil mit der anmutigen Bildung des Mundes vor allem weist auf einen Geschmack hin, der vielleicht von französischen Vorbildern beeinflußt ist.

Als Balthasar Permoser nach Dresden kam, war Melchior Barthel schon lange tot. In Florenz, vor allem in Venedig muß er den Spuren des Bildhauers nachgegangen sein, der wie wenig Andere seiner Zeit dazu beigetragen hatte, das Ansehen deutscher Kunst jenseits der Alpen zu festigen. Als Hofbildhauer am Hofe der sächsischen Kürfürsten zwar mit Schöpfungen der Großplastik vor allem beschäftigt, hat er sich doch auch bald der Elfenbeinschnitzerei zugewandt. Das Datum 1695 auf der Braunschweiger Ceres mag als Ausgangspunkt für die Zuweisung und Datierung einer größeren Gruppe derartiger Arbeiten dienen, von denen das Grüne Gewölbe, wie auch aus der oft zitierten Grabschrift hervorgeht, die hervorragendsten sein eigen nennt. Das Medaillonbildnis Kurfürst Johann Georgs IV. in Berlin kann ja nur wenige Jahre vor der Folge allegorischer Gestalten sein, die dann, wohl ein Jahrzehnt später, als Verkörperungen der Jahreszeiten wohl auf Grund eines besonderen Auftrags, ihre Auferstehung in vollendeterer Form erlebten. Die herkömmlichen Begriffe „Barock" und „Rokoko" scheinen in diesen Schöpfungen in kaum lösbare zeitliche Verwirrung geraten zu sein. Der Dresdner „Frühling" (Tafel 21 c) steht, in der koketten Lockerheit der Standmotive mit den gekreuzten Beinen, in der Verschmelzung des sich anschmiegenden Putto mit dem Motiv des Mantelbausches, in dem süßlich-schwärmerischen Lächeln am Ausgangspunkt der stilistischen Entwicklung. Wenn der Putto in dem der Herkulesgruppe (Tafel 21 b) sein Gegenstück findet, so der erhobene Arm des Sommers in dem der Omphale, der das Löwenfell des entmannten Heroen mit so bewußter Gefallsucht über den Kopf zieht. In der Gewalt, mit der das Spiel der Schatten durch ein virtuoses Auf und Ab der Tiefen zur Steigerung der bewegten Form herangezogen wird, ist sowohl der Herbst

wie vor allem der Winter (Tafel 22a, c) den weiblichen Jahreszeiten weit überlegen.

Da das Inventar des Elfenbeinzimmers in der Reihe der sorgfältig geführten Inventarien fehlt, die unmittelbar nach dem Tode Augusts des Starken 1733 auf Befehl seines Nachfolgers angelegt wurden, sind wir auf der Suche nach Künstlernamen und Herkunftshinweisen lediglich auf die Einzelinventare der Kunstkammer — die ja neben der „Geheimen Verwahrung" weiterbestand, indessen nach und nach immer mehr von ihren Schätzen an diese abgab —, auf Spezifikationen über Ab- und Zugänge, Akten, Rechnungen und dergl. angewiesen. Eine solche vom 31. Dezember 1769, aus den ersten Jahren der Regierung Friedrich Augusts III., nennt unter den Vermehrungen des Elfenbeinzimmers nicht nur die Gruppe der Stierbändiger und die des Pferdes mit dem Löwen, beide *„von Melchior Bartheln"*, sondern auch einen *„Jupiter auf einem Adler sitzend, auf einer schönen Corinthischen Säule von Schildkröt mit Silber belegt"* und *„Ein Pferd, auf einem schwarzen hölzernen Fuß von Balthasar"* (scil. PERMOSER). Wohl durch die letztere Notiz verführt, nennt schon Landsberg 1834 auch den Jupiter ein Werk Permosers. Unter diesem Namen ist die prachtvolle Arbeit (II. 340) in die Kunstgeschichte eingegangen. Damit sind aber auch Scherers Zweifel an der Urheberschaft Permosers für das schreitende Pferd (Tafel 19b) widerlegt, wenn auch der Hinweis darauf, daß sich diese, nicht nur von der Antike beeinflußte, sondern in höchstem Grade persönliche Schöpfung sowohl in der Elfenbeinplastik des Barock wie besonders in Permosers Werk einzeln dasteht, seine Geltung behält.

Ein Künstler wie der Altbayer SIMON TROGER verkörpert, neben einem geborenen Plastiker wie es ein Permoser ist, den Aufstieg des bodenständigen Handwerkers in die Sphäre der absoluten Kunst. Mit ihm erobert sich ein Stück reiner Volkskunst den Zutritt in die Paläste der Fürsten und des Adels, in die strengbehüteten Kunstkammern. Seine Kunst wurzelt in der naiven Freude des Süddeutschen an der Verbindung verschiedener Materialien, wie sie sich vor allem in den Plastiken der Krippenfiguren zeigt. Wenn Troger seinen Figuren Augen aus Glasmasse einsetzt, ihnen Waffen aus Metall in die Hand gibt, so befindet er sich damit schon auf dem Wege des Illusionismus, der besonders die italienischen und alpenländischen Krippen beherrscht. In Italien auch finden sich die Vorbilder der Materialverbindungen, die ja in der Antike, Marmorbüsten mit Bronzedraperie, ihren klassischen Ursprung haben. Drei Momente bestimmen die Technik Trogers: die Neigung zu einem Maßstab, der die orga-

nischen Grenzen des Elfenbeinzahnes überschreitet, und die zu einer malerischen Betonung, wie sie der Gegensatz zwischen dem Hell des Zahnes und dem Schwarzbraun des Holzes (Afrikanische Zuckertanne) bedingt. Entscheidend für den tektonischen Aufbau aber ist die Notwendigkeit, das Holz dort zu zeigen, wo an den Bruchstellen die Bewegung der Gliedmaßen einerseits die Nähte sichtbar macht, anderseits ein Minus an Werkstoff verdeckt werden soll. So betrachtet, sind die Gruppen Trogers virtuose Leistungen. Der Engel saust vom Himmel, um den dolchbewehrten Arm Abrahams zu packen und das Opfer des unschuldigen Sohnes zu verhindern: die freischwebende Erscheinung wird durch das kühn emporwehende Mantelende des Erzvaters mit der Szene verbunden (Tafel 24). Noch reicher wirkt sich diese technische Fertigkeit in der großen Gruppe des Raubes der Proserpina aus (Tafel 23).

TROGER hat die meisten dieser Arbeiten nach Vorbildern der Antike oder des klassischen Barock geschaffen, die ihm sein Gönner Kurfürst Maximilian III. zur Anregung in Zeichnungen überwies. Ob er aber nach Bernini oder nach einem Motiv bei Salvator Rosa schafft, er bleibt stets der biedere Tiroler, den akademische Doktrinen im Grunde nicht aus seiner Bahn werfen können. Das gilt noch mehr für seinen Schüler VEIT GRAUPENBERG, der als „Krabensberger" für die charakteristischen Volkstypen, Bettler, Heilige und andere Mitglieder der Bühne romanischer Bibelszenen verantwortlich ist, die ihren Eindruck auf naive Gemüter auch heute nicht verfehlen.

Den stärksten Gegensatz zu der erdgebundenen Handwerklichkeit des Süddeutschen bildet die bewegliche, kunstgeschichtlich schwer faßbare Erfinder- und Verwerternatur JOHANN CHRISTOPH LUDWIG LÜCKES. Die Signierung der drei Hauptwerke des Meisters im Grünen Gewölbe (Tafel 20b, 26, 27) enthebt uns jener Kritik der Quellen, die leider die schwankende Tradition der Kunstkammerschreiber oft zu dementieren genötigt ist. Die Jahre 1736, 1737, 1743 dürften auch für die Zeit seines Aufenthaltes in Dresden, teils als Modelleur und Arkanist der Porzellanmanufaktur, teils als Kabinettbildhauer, bestimmend sein. Seine Vielseitigkeit erlaubt ihm aber auch Ausflüge in das Gebiet der Sittenschilderung wie bei dem verwegenen Tanz des Poltrone und des Scaramuccio (Tafel 9a und b); der bärtige Geselle, der mit höhnischer Geste den miles gloriosus noch bis zum tätlichen Angriff reizen wird, existiert auch als Terrakottarelief mit der Jahreszahl 1729 (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg). Ebensowenig ist ihm das Bildnis fremd, wie das Porträtmedaillon des Kur-

fürsten Friedrich Augusts II. (II. 439) beweist, das Pathos religiöser Ergriffenheit, wie man aus der, in Buchsbaum geschnitzten Beweinung Christi (VII. 27) und den Köpfen von Maria und Johannes (II 348 und 350) ersieht. Der große Kruzifixus (Tafel 26) zeigt den Meister auf der Höhe nicht nur seines Könnens — die ungewöhnlichen Abmessungen des Körpers, mit 0,86 m, sind zu allen Zeiten angestaunt worden — sondern auch im Vollbesitz einer Kraft seelischer Ergriffenheit, die sein Vorbild Balthasar Permoser auch als reifer Mensch kaum übertroffen hat. Das hier zum ersten Male veröffentlichte Gerippe im Sarge (Tafel 27) darf nicht nur als abschreckende Kuriosität genommen werden. Die Wiedergabe menschlischer Skelette lag, worauf schon früher hingewiesen wurde, dem religiösen Zeitbewußtsein ebenso nahe wie die des gepeinigten Menschenleibes am Marterholze. Das Dresdner Exemplar ist nicht nur das größte bisher bekannt gewordene, sondern auch in seiner Gesamtidee wie in seiner Inszenierung dasjenige, das mit fast unheimlicher Folgerichtigkeit sein Memento mori in den dekorativen Geschmack des Rokoko kleidet. Das konnte nur ein Künstler ersinnen, der seine Vorwürfe so völlig aus der Vorstellungswelt in die Wirklichkeit zu heben imstande ist wie ein Regisseur, der das geschriebene Wort auf der Bühne durch den Mund des Schauspielers mit dessen Körperlichkeit zu einer unlösbaren Einheit verschmilzt.

Es scheint, als werde es der Forschung gelingen, einem so ausgeprägten Talent wie LÜCKE in der Kleinplastik aus der Mitte des 18. Jahrhunderts noch mehr Boden zu gewinnen als das bisher selbst der sorgfältigen Kritik Christian Scherers möglich war. Denn er gehört zu den romantischen Figuren aus der bunten Welt der vagierenden Künstler, Erfinder und Entdecker, ohne die man sich die Höfe im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus nicht denken kann. Wie weit er an den besten Werken der Kabinetts- oder Kleinplastik Anteil hat, die gerade im Grünen Gewölbe unvergleichlich zahlreich und vielartig vorhanden sind (Tafeln 28—33), wird sich schwer ermitteln lassen. Vorläufig wird man kaum fehlgehen, wenn man die künstlerisch reifsten dieser Genrefiguren, vor allem aber die neu auf Tafel 30 vereinigten für *einen* Meister in Anspruch nimmt. Daß dieser, der Hofjuwelier JOH. CHRISTOFF KÖHLER gewesen ist, dessen Namen von altersher in Verbindung mit ihnen genannt wird, darf noch so lange nicht als erwiesen gelten, als die Geschichte der Dresdner Goldschmiede im 18. Jahrhundert, in die er ja auch gehört, nicht geschrieben ist. Wenn dieser auch noch für August den Starken selbst gearbeitet hat, wie nachweislich u. a. durch die Hubertusuhr (Bd. 2, Tafel 26)

und die Stutzuhr (ebenda, Tafel 27) feststeht, so gehört doch seine Hauptwirksamkeit der Zeit Friedrich Augusts II., also dem beginnenden Rokoko an. Das beweisen auch die zahlreichen Montierungen, Sockel, Rahmen, sowohl für Elfenbein- wie für Perlenfigürchen, die in der Verteilung der Massen, der Verwendung asymmetrischer Zierelemente über die elegante, aber stets von dem Tektonischen geleitete Dekoration Dinglingers, der als sein Lehrer bezeichnet wird, hinausgehen. Die zahlreichen Miniaturfigürchen, die bisher unter seinem Namen gingen, sind ganz gewiß nicht von *einer* Hand, und ebensowenig alle von der Hand eines Meisters. Auch nicht die meistgenannten „Bettler der Gräfin Königsmarck" (Tafel 28f—i), die man deutlich als je ein Paar differenzieren kann. Daß der Klarinettenbläser (Tafel 30g) ebenso wie sein sitzender Kunstgenosse (Tafel 32h) auf einen „altdeutschen" Stich zurückgeht, kann ihren künstlerischen Reiz nicht herabsetzen. Wer eine Figur von so sprühender Lebenskraft wie den Fischer (Tafel 30b), von der humorigen Energie der Bewegung wie den Koch (Tafel 30f) so bis in die fast mikroskopischen Einzelheiten auf die Beine zu stellen vermag, ohne bei allem Realismus je ins Kleinliche zu verfallen, der verdient auch als selbständiger Schöpfer den Platz in dem bescheideneren Reich der schmuckhaften Kleinkunst, den andere, in großem Format Arbeitende sich schon längst errungen haben. Ob WILHELM KRÜGER aus Danzig, der seit 1711 für den Dresdner Hof arbeitete, auf diesen Platz Anspruch hat, dem wir die glänzende Reiterfigur Augusts des Starken in Gotha verdanken, ist heute kaum mehr als eine Vermutung.

Die Frage, wie die Kunst des Elfenbeinschnitzens in die Handwerksverfassung der deutschen Städte eingespannt war, ist für die Zeit der Renaissance und des beginnenden Barock nur unvollständig zu beantworten. In dem Nürnberger Handwerksbuch von 1357/58, dem ältesten bekannten, sind die Beinschnitzer den Nadelmachern zugezählt, da es sich hier hauptsächlich um die Herstellung von beinernen Nadeln handelte. Im Jahre 1602 wird dann das „paindrehen" dem Holzdrechslerhandwerk „anhengig und incorporirt". Da die Handwerksordnungen weiterhin die Bein- oder Elfenbeinbearbeitung nicht mehr erwähnen, so dürfte diese wohl wie die Bildschnitzerei zu den „freien Künsten" gerechnet worden sein. Eine „freie Kunst" war eine Hantierung, die nicht nach Gesetzen und Verordnungen geregelt war, und fast nie in ein „geschworenes Handwerk" verwandelt werden durfte. Eine gewisse Ordnung wurde hier von „Vorgehern" überwacht. So wurde z. B. die Gesellenzeit, früher auf vier Jahre bemessen,

1598 auf fünf Jahre verlängert, von denen drei in Nürnberg selbst gearbeitet werden soll.

Zu Geislingen in Württemberg hat sich dann im 18. Jahrhundert die Kunst des Elfenbeinschnitzens und -Drehens aus der Zunftverfassung, die schon im 13. Jahrhundert, als die älteste Deutschlands erwähnt wird, besonders selbständig entwickelt. Die unendliche Feinheit der Durcharbeitung bei Altärchen, Kruzifixen, Nähkästchen und dergl. soll sogar die Nürnberger Künstler angeregt und zur Bewunderung hingerissen haben. So entstanden etwa „hundert kleine Gesichter auf einem Stückchen Elfenbein von der Größe einer Muskatnuß oder hundert Kelche in einer Nuß, oder drei Kegelspiele in einem Pfefferkorn". Ein solches Pfefferkorn, das sich auch in dem St. Georgspokal JAKOB ZELLERS (Tafel 6a) unter der Deckelfigur in einem Schraubbüchschen befand, ein Werk des ABRAHAM ELIAS RESCH, gest. 1609, kam in den Besitz des Papstes Pauls III. WILHELM KNOLL, gest. 1764, verfertigte in Elfenbein die ganze Leidensgeschichte Christi samt Ölberg, „ein Kunstwerk, das in Deutschland, der Schweiz, Italien, Holland und England zur Schau getragen, endlich sehr teuer nach England verkauft wurde". In dieser Zeit schlossen die Geislinger Drechsler mit dem Händler Joh. Daniel Stiebel in Straßburg den sogen. „Bein-Akkord" ab, der die Geislinger auf neun Jahre zur jährlichen Abnahme von „30000 Stück Beinern" verpflichtete. Ähnlich wie in Geislingen wurde in Erbach die Beindreherei zu dem führenden Handwerk. Graf Franz, der Gründer der Kunstsammlungen in Schloß Erbach (gest. 1823), hat das Handwerk selbst erlernt. In der Fachschule für Elfenbeinschnitzerei hat diese Kunst, die durch mehr als ein Jahrtausend die Vorstellungskraft der Künstler ebenso befruchtet wie die Freude an der Kostbarkeit des bildhaften Naturstoffs angeregt hat, ihre letzte Pflegstätte gefunden.

ARBEITEN AUS BERNSTEIN

„Es findet sich im Bernsteine ein wahrer Abdruck der mit den schönsten und bewunderungswürdigsten Figuren spielenden Weisheit Gottes, welche von den Wirkungen des innwohnenden Geistes ihr Zeugniß ablegen, welcher sein Malwerk der Natur, in diesen durchsichtigen Stein, so künstlich anbringet... diese, nicht auf die Fläche so sehr als in der Selbstständigkeit des Steines durchzogene Malerey, ohne Pinsel und Farben zu bewundern".

Dem gelehrten Dr. Paschke, der bei einer Beschreibung des Bernsteinkabinettes in Königsberg das edle Material von der Ostseeküste so zum Gegenstand seiner frommen Betrachtung macht, ist in Dresden ein anderer Forscher gefolgt. Nachdem August der Starke den noch unvollendeten Zwinger 1728 den naturwissenschaftlichen Sammlungen, der Bibliothek, dem Münz- und dem Kupferstichkabinett sowie der Kunstkammer eingeräumt hatte, wurde die Sammlung der Bernsteine von dem Elbinger Nathanael Sendel 1742 in einer lateinischen Abhandlung: „Historia Succinorum corpora aliena involventium etc." insbesondere nach ihrer naturgeschichtlichen Seite hin untersucht. Schon 1728 erhielt sie ihren kostbarsten Zuwachs durch ein Geschenk des Königs Friedrich Wilhelm I. von Preußen, der seinem alten Verbündeten den großen Bernsteinschrank (III, 88) übersandte. Dieser fand in dem neu eingerichteten Bernsteinkabinett im südwestlichen Pavillon des Zwingers seinen Platz. Es war der nördlichste der Räume, die sich im Erdgeschoß unter dem Mathematisch-Physikalischen Salon zwischen die „Animalien-Galerien" einfügten. Sein Gegenstück bildete, südlich der „Grotte", das Korallenkabinett.

In dem „Novum Inventarium Collectionis Succinorum", das der Vorstand der naturwissenschaftlichen Museen, der königliche Leibarzt Johann Heinrich von Heucher, 1730 verfaßte, werden sowohl die beiden Glasschränke mit den hunderten von Versteinerungen wie auch der Inhalt des genannten Meisterstücks Danziger Handwerkskunst genau beschrieben. In achtzehn Schubladen finden sich 212 Stück, darunter als künstlerisch behandelte Gebrauchsgegenstände: Solitaire oder Grilen-Spiel, Tschackan-Knopf, Schreibzeug, Stock-Knöpfe, Armbänder, Etuys, Pomade- und Gold-Pulver-Dosen, Tabak-Stopfer (in Form von Frauenbeinen), Tabattieres, Schachspiel. In der Mitte des Schrankes erblickte man eine Statue; diese ging verloren, als der Schrank bei dem Bombardement Dresdens ins Archiv geschafft werden mußte.

Dieser große Schrank, der nur in Berlin und Braunschweig Gegenstücke besitzt, blieb nicht das einzige Geschenk des Stammlandes der Bernsteingewinnung. Im Februar des Jahres 1742 verehrte Friedrich der Große dem sächsischen Kurfürsten ein Schränkchen mit einem Kruzifix. Daß diese Gabe mit dem kleinen Schrank (III. 248) und dem kleinen Kruzifix (III. 88 66) identisch ist, darf man aus der Mitteilung des Inventars von 1819 entnehmen, wonach diese Stücke 1789 aus dem „Alten Naturalien-Kabinett", der sogen. Galerie des Sciences, an das Grüne Gewölbe abgegeben worden sind. Die Vorliebe für das Produkt der ostpreußi-

schen Küste führte zu Versuchen, im Sinne der merkantilistischen Staatstheorie auch den heimischen Boden für die Gewinnung des wertvollen Stoffes auszunutzen. Einige Funde bei Schmiedeberg, in der Nähe von Torgau, wurden zwar von Sendel mit Begeisterung begrüßt, und zum Teil zu Gebrauchsstücken verarbeitet. Aber diese kleinen Drechslerarbeiten, wie Hemdenknöpfchen und eine Pfeife aus „Sächsischem Agtstein" füllten noch nicht zwei Schubladen des kleineren Schrankes. Kaum zwei Jahre nach der Entdeckung, wohl kurz nach dem Tode Augusts des Starken 1733 wurde der Abbau eingestellt. Doch war man bestrebt, das Kabinett auch aus anderen Quellen immer noch zu bereichern: die Sammlungen Fürstenberg, Heucher, Radziwil und des Apothekers Birnbaum in Dresden, die des Sekretärs Klein in Danzig und Sendels in Elbingen wurden dazu herangezogen, auch kauften die fürstlichen Besitzer auswärts, z. B. in Rom persönlich. Ende des Jahrhunderts muß das Cabinett, das gewiß eines der reichsten seiner Zeit war, aufgelöst worden sein. Eine *„kleine überaus künstlich gravierte Tabatière, eine Arbeit des Hof-Bernstein-Schneiders Krüger"*, die 1705 in das Kabinett gelangte, war mit 12 Thalern bezahlt worden. Hunderte von wertvollen Einschlüssen, wie sie das Prachtwerk Sendels ausführlich beschreibt und abbildet, fielen dann 1849 mit anderen unersetzlichen Schätzen dem Brande des Zwingers zum Opfer.

Der bekannteste und fruchtbarste Bernsteinkünstler seiner Zeit, GEORG SCRIBA (SCHREIBER) aus Königsberg, ist durch mehrere seiner kostbarsten Arbeiten vertreten. Die Kanne auf Tafel 51, (III. 78) ist zwar nicht bezeichnet, wie die Darmstädter, aber die klare Aufteilung des Körpers in zwei Zonen wie die temperamentvolle Durchbildung der nackten Göttergestalten lassen einen Meister erkennen, der handwerkliche Virtuosität mit hervorragendem Gefühl für die Gegebenheiten des Werkstoffes und individuellem ästhetischen Empfinden vereinte. Auch die goldne Fassung, einzig in ihrer Art, mit dem strahlenden Blumenkranz in flachem Email betont die Kostbarkeit des Gerätes. Den Namen des Meisters kündet auf der Kanne (Tafel 50a) eine Anschrift, die der auf dem ganz verwandten Darmstädter Krug wörtlich entspricht. Für die achteckige Schüssel mit der nautilusartigen Kanne (Tafel 48 und 50d), die im Jahre 1662 erworben wurden, kann auch kein anderer Meister in Frage kommen. Das gleiche Jahr brachte als wertvollen Zuwachs die Muschelschale mit dem reitenden Neptun als Geschenk des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelms I. an seinen Freund Johann Georg II. Doch ist hier, wo es sich um ein Werk JACOB HEISES handelt,

die Abhängigkeit von Silberschmiedearbeiten deutlicher spürbar. Einheitlicher, von fast monumentaler Ruhe ist die runde Schüssel (Tafel 48), die gleichfalls brandenburgischen Beziehungen ihre Herkunft verdankt. Hier hat der Meister das Spiel goldener Lichter, das aus den weichen Rundungen der glatten, tropfenartigen und ovalen Felder strahlt, durch die vier konzentrischen Bänder der Fassung aufs glücklichste beruhigt. Stellt man diese Arbeit mit dem 1654 bezeichneten Neschwitzer Nautilus im Museum zu Königsberg und der fünf Jahre später entstandenen Wiederholung in Dresden sowie der Budapester Schale von 1663 in eine Reihe, so weist die Komposition der Schüssel auf eine Entwicklung, die vom Zierlichen, Überladenen zum Einfachen, Großflächigen führt. Man ist versucht, auch den außerordentlich vornehmen kleinen Krug in der emaillierten Goldfassung (Tafel 50c) in das Werk eines Meisters einzuschließen, der, fast eine Generation jünger als Georg Schreiber, diesen an Vielseitigkeit und Erfindungskraft übertraf. Jedenfalls gehört der Krug zu dem Vollendetsten, was die Königsberger Zunft hervorgebracht hat.

Die Meister des späteren 17. Jahrhunderts MICHAEL REDLIN, JAKOB DOBBERMANN dann ERNST SCHACHT, GOTTFRIED TUROW, von denen der erstgenannte in dem Kasten (Tafel 52) mehr Freude am bewegten Detail als struktives Empfinden bekundet, gelangen gewiß zu geringeren künstlerischen Erfolgen, trotz der Riesenleistung des Bernsteinzimmers in Tsarkoe-Selo, die sich durch ein halbes Jahrhundert hinzieht, als die der großen Kabinette, die am Anfang unserer Untersuchung standen. Mit den beiden DÖHRING, die 1790 genannt werden, ist dann die schöpferische Periode der Königsberger Zunft endgültig abgeschlossen.

ARBEITEN AUS PERLMUTTER

In dem klassischen Technolexikon des deutschen Kunsthandwerkes, der Schedula Diversarum Artium des Benediktinermönchs Roger zu Helmershausen, der zur Zeit der ersten Hohenstaufen unter dem Namen Theophilus Presbyter die Summe des künstlerischen Könnens seiner Zeit zog, wird das Perlmutter nur mit einem einzigen Satze erwähnt. Im Kapitel 95, De margaritis, heißt es; „*Die Meermuscheln werden auch in Stücke geschnitten und daraus Perlen gefeilt, sehr brauchbar in Gold und poliert*". Während die Perle selbst nicht nur als kostbarstes Schmuck-

material unter dem Namen „marikreitus“ dem Mittelalter wohl bekannt war, taucht sowohl der Name, freilich aus dem Englischen, als die Lust an der handwerklichen Verwendung der Schneckenschale südlicher Meere erst in der Spätgotik auf. Burgund, die Niederlande waren der Boden, wo die plastische Kleinkunst sich des Stoffes für Schmuckstücke aller Art, Anhänger und Ketten, für Beschläge und Plaketten, besonders auch im Dienste religiöser Geräte und Ausstattungsstücke bemächtigte. Dieser Periode gehören auch die Medaillons des Grünen Gewölbes an: das Religiöse bestimmt Inhalt und Stil der meisten Arbeiten dieser Gruppe, wie sie sich in Berlin, München, Paris in zahlreichen Exemplaren erhalten haben. Die konventionellen Stoffe aus der Geschichte des Neuen Testamentes wechseln mit Heiligengestalten, unter denen der Ritter Jürgen, St. Georg, equitum patronus, besonders beliebt ist. Man darf darum diese Anhänger auch für Kennzeichen ritterlicher Gesellschaften halten, die im Zusammenhang mit den Turnierverbänden dem höfischen Bilde der Zeit ihren Stempel aufdrückten.

Die aus Perlmutter geschnittenen Bildnismedaillons der Renaissance, von denen das mit dem Kopfe des Kurfürsten August von Sachsen (Tafel 3 d), ebenso wie die Wachsbildnisse, in engem Zusammenhang mit der Kunst der Schaumünzen stehen, führten in letzter Linie auch zu Kunstwerken von so kostbarer dekorativer Großzügigkeit wie dem Relief mit dem Reiterbildnis Augusts des Starken (Tafel 53). Die Größe der Arbeit schließt den Gebrauch als Anhänger aus, eher könnte man an den Zusammenhang mit einem Möbel, als bekrönenden Beschlag, denken. Der Fürst ist durch den wehenden hermelingefütterten Mantel, wie er so auf keinem der bekannten Reiterbildnisse in Verbindung mit dem reichgetriebenen römischen Harnisch vorkommt, zugleich als Kind seiner Zeit gekennzeichnet. Merkwürdig sind auch die Steigbügel, die mit dem antiken Schema, das der Mark Aurel bestimmt hat, in Widerspruch stehen. Die Haltung des lorbeerumkränzten Hauptes erinnert mehr an die des Denkmals im Grünen Gewölbe (Tafel 63) als an die der Statuette auf kurbettierendem Pferde ebenda, die früher mit jenem vertauscht war. Es ist der jugendliche König von Polen, als der er durch den weißen gekrönten Adler mit der Kette des höchsten Ordens der katholischen Christenheit gekennzeichnet wird. Darnach müßte die Schnitzerei gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sein, während der Stil der Fassung, mit Motiven wie der Muschel am unteren Rande, den eingerollten Flügeln und dem Lambrequin unter der Bekrönung auf das beginnende Rokoko, also die Zeit nach

der Periode Dinglingers hinweist. Das Motiv des kurbettierenden Pferdes bei den Plänen zu einem Reiterstandbild des Königs taucht um 1711 in den Entwürfen Pöppelmanns zu dem neuen Residenzschloß auf. Es bleibt dann den Bildhauern der Zeit vertraut, und kehrt auch bei Darstellungen von ausgeprägtem Realismus, wie dem Gipsmodell der Skulpturensammlung, wieder, wo August einen Halbharnisch mit kurzen Schößen und Kniekacheln, Handschuhen, Degen und Portepée trägt. Die Bedeutung des gekrönten Drachens ist wohl auf heraldischem Gebiete zu suchen.

Die Gruppe von Perlmutterarbeiten, die das Inventar der Kunstkammer vom Jahre 1741 beschreibt *„Löffel, Gabeln und andere Sachen von Perlmutter"*, verzeichnet außer Eßgerät der verschiedensten Art, darunter „Eierschifflein", auch Zahnstocher, Hände – als Amulette und Anhänger –, ein Doppelbildnis der Kurfürsten August und Christian in Größe eines Thalers, also ähnlich dem Madaillon (Tafel 3k) *„eine runde Rose, worauf Christus mit seinen Jüngern am Ölberg abgebildet"* (Tafel 3k), *„eine antique Kette, oder Umhang, von verschiedenen Stücken, darauf Gesichte und Bilder geschnitten"*. Namen von Meistern, wie sie die Ausstellung in Stuttgart 1929 vermittelt hat, werden hier leider nirgends genannt.

ARBEITEN AUS METALL

Zeigt das Perlmutterrelief den Gründer des neuen Grünen Gewölbes im jugendlichen Mannesalter, erblicken wir ihn in WIEDEMANNS Reiterstandbild auf dem Neustädter Markt wie in dem Bozzetto des Albertinums an der Schwelle des Greisenalters, so dürfen wir in dem römischen Imperator des Salondenkmals (Tafel 62 und 63) den reifen Mann zwischen 40 und 50 bewundern. Noch schwankt die Meinung über den Meister des Werkes zwischen den größten Namen, die wir aus der Entwicklung der monumentalen Plastik im Zeitalter Ludwigs XIV. kennen. Das seit mehr als einem Jahrhundert bekannte Motiv der gefesselten Sklaven, Verkörperungen der unterjochten Länder, am Sockel, von Pietro Tacca, Desjardin und Schlüter mit wechselndem Gelingen abgewandelt, begegnet auch auf einer Zeichnung (Dresden, Kupferstichkabinett), die als Entwurf für ein Reiterdenkmal des Königs auf kurbettierendem Pferd angesehen werden muß. Mit dem nicht gegossenen, sondern in Kupfer getriebenen Denkmal, das ein

Jahr nach dem Tode des Königs vollendet war, hat dieser Entwurf aber ebensowenig zu tun wie mit der Statuette des Grünen Gewölbes. Der Aufbau des Werkes, das der Architekt und Einkäufer Augusts RAYMOND LE PLAT in Paris herstellen ließ und das, 1716 eingeliefert, erst nach jahrzehntelanger Irrfahrt in das Grüne Gewölbe gelangte, entspricht bis in Einzelheiten dem Bronzemonument des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern im Nationalmuseum zu München. Hier wie dort erheben sich auf einem Sockel vier Doppelschnecken, bekrönt von Bronzehelmen, hängen lambrequinartige Bronzetafeln, mit Darstellungen bez. Inschriften, an den Längsseiten über das Gesims herab. In München baut sich dann ein neues, wiederum mit Reliefs geziertes, architektonisch vereinfachtes Postament auf der Platte auf, das die Gruppe des Kurfürsten auf galoppierendem Roß trägt, wie er von der fliegenden Viktoria begleitet, über die gefallenen Feinde einhersprengt. Dieses Denkmal trägt auch den Namen des Künstlers: GUILLAUME DE GROF 1714, den wir in der Kunstgeschichte vergeblich suchen. Die Verwandtschaft mit dem Dresdner Denkmal war noch deutlicher, als die Erdkugel, die das Inventar von 1819 als Dekoration der Spiegelplatte zwischen den Pfeilern erwähnt, noch erhalten war.

Die Beschreibung, die der Baumeister Longuelune von dem Tonmodell macht, das für ein gewaltiges Reiterdenkmal des ruhmgekrönten Fürsten bestimmt war, geht in ihrem vielgestaltigen Apparat von Medaillons, Palmen- und Lorbeerzweigen, von Attributen, Harnischen, Degen, Schilden bei den Sklaven, Cartouchen mit Kronen, Guirlanden, Palmen und anderen Symbolen des Sieges noch weit über den Reichtum dekorativer und figürlicher Elemente hinaus, der sich in dem kleinen Denkmal zu einer, nach allen Seiten wohl abgewogenen künstlerischen Gesamtkompositiom vereint. Bei den Reiterstandbildern des 18. Jahrhunderts ist die stolze Kurve des im Galoppsprung aufbäumenden Rosses, dem Formempfinden des Barock so vertraut, durch die Kunst der Gießer auf sich selbst beschränkt. Der triumphierende Held sprengt majestätisch als einzelne Erscheinung über die ideale Ebene der Bewunderung. Als der Kammer-Beinstecher MATTHIAS STEINLE zu Wien die Habsburger Kaiser Leopold I. und seine Söhne Josef I. und Karl VI. im Jahre 1693 als Reiterfiguren in Elfenbein zu schnitzen unternahm, bemühte er sich, das Motiv des kurbettierenden Pferdes nicht nur konstruktiv, sondern auch historisch zu stützen. So liegt unter dem Roß des Kaisers ein türkischer Krieger, unter dem des ältesten Erzherzogs eine schlangenumwundene Gestalt, der Dämon der Zwietracht. Nur

der jüngste der Dargestellten, damals kaum acht Jahre alt, hatte noch keine kriegerischen oder politischen Heldentaten aufzuweisen. So bäumt sich sein Pony nicht über einen besiegten Feind, sondern vor der knieenden Hispania, die dem Knaben Krone und Szepter auf einem Kissen darbietet. Heldischer Kampf gegen die Mächte der Unterwelt, ob sie nun von Osten drohten oder sich im eigenen Lande gegen die gottgewollte Herrschaft erhoben — diese Idee liegt auch den meisten Reiterdarstellungen des 17. Jahrhunderts zu Grunde. Wobei die körperliche Erscheinung der Gegner, soweit sie nicht von den Hufen des Pferdes zerschmettert, vom Helden durch die blanke Waffe vernichtet wird, oft noch am Sockel, aus Fesseln sich aufbäumend, ihr unheilvolles Wesen treibt.

Der Heilige Georg als Drachentöter ist der Stammvater aller christlichen Fürsten, die hoch zu Roß gegen den Drachen der Auflehnung streiten. Und das mit besonderem Nachdruck, wo der Befreier der schönen Prinzessin, den die Antike und die Mythologie der Renaissance als Perseus, den Beschützer der Andromeda, erlebte, zugleich der Schutzherr von Land und Volk war. Als der Schlesier GOTTFRIED LEYGEBE, im Schnitte eiserner Degengefäße, Beschläge, Zieraten wohl geübt, sich daran wagte, eine ganze Freifigur aus dem geschmiedeten Block zu schneiden, saß in England Karl II. auf dem Throne der Stuarts. Die Revolution lag am Boden: am 29. Mai 1660 war der legitime Herrscher wieder in seine Hauptstadt eingezogen. Das Hauptwerk des Nürnberger Meisters, das einzige, dem der Chronist Sandrart die Ehre einer ausführlichen Beschreibung gönnt, wurde so zu einer Huldigung für den rechtmäßigen Herrn der britischen Insel. Die Subtilität der Arbeit *„daß einer, der des Pferdes Haut und Haare anrührte, nichts rauhes, sondern nur lauter Lindheit gespühret, und konte man die Adern wol ausnehmen, auch Sattel und Zeug nicht, noch des Pferdes Stellung verbessern"*, ist bewundernswerter als der Aufbau der Gruppe. Ohne sichtbare Erregung erhebt der Held, trotz seiner dreißig Jahre ein müder Mann mit ältlichen Zügen, sein breites Krummschwert gegen das siebenköpfige Untier. Zu dem Harnische des römischen Feldherrn will die ungefüge Waffe wenig passen. Der Naturalismus der Durchbildung verzichtet aber nicht auf die höhere Sinngebung der Symbolik. So prangen am Brustriemen wie am Gebiß des Pferdes die Lilien Frankreichs, des Landes, wo der Knabe erzogen worden war und das den Vertriebenen zuerst freundlich aufgenommen hatte. Deutlicher aber wird die Sprache, wo es sich um den Lord-Protektor, den Führer der Revolution handelt. Der Kopf Cromwells, als Unrat

des Drachen: ein Witz von geradezu genialem Cynismus, der dem Humor des nürnbergischen Handwerkers alle Ehre macht.

Es ist nicht unmöglich, daß der Ruhm dieser Arbeit ihrem Meister den Weg nach Berlin eröffnet hat. Am 6. April wird er von Friedrich Wilhelm I. als kurfürstlicher Münzschneider, Modelleur und Hofbildhauer in Dienst genommen. Es vergingen aber zehn Jahre – das Bildwerk war inzwischen in der Dresdner Schatzkammer gelandet – ehe der Meister, durch vielerlei Arbeit, besonders für die Münze stark in Anspruch genommen, seinem hohen Herrn eine Darstellung vom Umfange der Georgsgruppe Karls II. widmete. Die Erinnerung an die englische Aufgabe spukt in der Darstellung noch durch die Georgsmedaille, die der Fürst an der rechten Hüfte trägt, und die Devise des Hosenbandordens auf dem Säbel. Der Held schwingt einen kurzen Speer, ein antikischer Helm schützt das Haupt. Das Pferd erhebt sich nicht in wohltrainierter Kurbette, sondern sprengt in vollem Laufe über den dreiköpfigen Drachen hinweg. Wenn auch die Inschrift: „Gottfried Leygebe 1680" den Meister verkündet, spürt man in der flaueren und trockeneren Komposition doch das Nachlassen der künstlerischen Kraft. Drei Jahre hat Leygebe den zentnerschweren Block, den ihm die Eisenhütte Claustal geliefert hatte, unter der Hand gehabt: *„Nachdem ich das Stück Eysen mit S. D. Bildnis zu Pferde verfertiget, welches ich nicht for 2000 Rthler schaffen und nunmehr keines machen kan ... das ich dabey meine Gesundheit (mit Antrücken des Leibes) verloren"*, klagt der Meister.

Man hat seinen Stil in zwei flachgeschnittenen Gruppen erkennen wollen, die mythologische Szenen in Bernstein darstellen: der Sieg des Perseus über Polydektes und seinen Anhang und das Parisurteil, beide im Deutschen Museum, Berlin (Bange a. a. O. Nr. 858 u. 859, S. 105/106). Wenn Leygebe auch die Kunst des Bernsteinschneidens gepflegt hat, so kann das kaum zu einer andern Zeit geschehen sein als nach seiner Übersiedlung nach Berlin, wo der große Kurfürst besonders für Geschenke an den russischen Hof, das Bernstein bevorzugte. Das Parisurteil kam 1690 in die kurfürstliche Kunstkammer: es zeigt die gleiche Hand wie eine Gruppe der drei Grazien im Grünen Gewölbe (III. 64), die 1725 schon im Pretiosensaal vorhanden ist. Sowohl was die Komposition der Gruppe anlangt, die der Szene einen Rahmen von Wald und Fels gibt, als auch in den Proportionen der Figuren, der Behandlung von Haar und Gewand, Einfügung der Putten, besonders deutlich in dem schwebenden Liebesgott oben links, der leider bei der Dresdner Gruppe stark beschädigt ist, schließlich auch in den

Ausmaßen ist die gleiche Herkunft offenbar. Der Stil von Elfenbeinschnitzereien, wie wir ihn bei LEONHARD KERN finden, der ja noch zu Lebzeiten Leygebes in Nürnberg tätig war, mag, wenn anders der Eisenschneider sich hier dem empfindlicheren Werkstoff des Nordens angepaßt hat, auch in derartigen Arbeiten nachklingen.

In der Vase, die JOH. MELCHIOR DINGLINGER geschnitten haben soll (Tafel 61), erlebt die Kunst des Eisenschnittes im 18. Jahrhundert kurze Auferstehung. Die Zuweisung an den Meister beruht auf keiner literarischen Quelle, sie stützt sich lediglich auf die stilistische Verwandtschaft des Stückes mit den beiden Vasen aus Pappenheimer Schiefer, die durch den Stil und die Technik ihrer Montierung als Schöpfungen aus der späteren Periode Dinglingers anerkannt werden müssen (Tafel 38). Wie diese muß auch die Eisenvase nicht aus der handwerklichen Tradition des Eisenschnittes, sondern aus dem Verhältnis ihres Verfertigers zu den architektonischen Bauelementen der Antike künstlerisch beurteilt werden. Sie ist die Paraphrase eines steinernen Schmuckbildwerks in Eisen. In die flachen, aber mit äußerster Präzision geschnittenen Reliefbänder sind gegossene Medaillons eingefügt. Die Herme des Satyrs, die den geschweiften Sockel ziert, kehrt, als rundplastische Nischenfüllung, in einer der steinernen Vasen wieder. Auch hier die Verkörperungen antiker Naturfröhlichkeit: bacchische Gruppen, Nymphen, Faune und Kinder, um die Herme des Pan geschart; dann die schlangenförmigen Henkel, schließlich der Namenszug AR des königlichen Besitzers. Die für den dekorativen Stil der Spätwerke Dinglingers so charakteristischen Lambrequins mit himmelblauem Schmelz, die mit ihren dreizackigen Lappen sich von dem Körper des Gegenstandes loslösen und die betonten Vorsprünge verbinden, bringen die Vasen in unmittelbare Beziehung zu dem großen Kabinettstück mit dem Triumphzuge des Bacchus. Dies ist 1728 datiert, gehört also, wie der Apistempel, der die Jahreszahl 1729 trägt, der letzten Schaffensperiode des Meisters an, als er schon die Mitarbeit von Hübner und Döring für die großen Aufträge heranzog.

In dieser Zeit entstand auch das ovale Mosaik, das August den Starken nach einem Gemälde von Louis Silvestre im Panzer und Hermelin zeigt (Tafel 39). Der Kopf ist der des willensstarken, aber schon von Alter und Krankheit heimgesuchten Mannes; die hochgetürmte Perücke mit dem tiefeingeschnittenen Scheitel entspricht der auf dem Doppelbildnis mit König Friedrich Wilhelm I.

von Preußen in der Gemäldegalerie, das der Maler 1730 selbst geliefert hatte. Der Harnisch dagegen, Mantel und Orden kehren auf dem Bildnis wieder, das aus dem Brühlschen Palais nach dessen Abbruch 1892 in die Französische Galerie des Residenzschlosses überführt worden ist. Der fast sechzigjährige Monarch hatte Silvestre im Jahre 1727 zum Oberhofmaler und Direktor der Akademie ernannt. In diesen Jahren muß das Porträt entstanden sein, das dem Mosaik, zweifellos einer römischen Arbeit, als Vorbild gedient hat. Daß es mit dem geweihten Hut und Schwert sowie mit dem Marmorkreuz samt den Pyramiden, Geschenken des Papstes Benedikt XIII. aus dem Hause Orsini an den Kurprinzen, 1725 mit aus der Stadt hierher gekommen ist, deren Mosaikkunst den Mittelpunkt der noch immer auf der Höhe ihres Ruhmes stehenden Kunst der musivischen Malerei in Italien bildete, ist durchaus wahrscheinlich. Wird doch das Brustbild des Apostels Petrus, überlebensgroß, dessen Bronzerahmen mit dem Wappen des Vorgängers Benedikts, des Papstes Clemens XI. Albani gekrönt ist, ausdrücklich gleichfalls als ein Geschenk des Orsini an August den Starken bezeichnet. Es stellt einen Ausschnitt aus einem monumentalen Mosaik in der Peterskirche, wohl nach einem Entwurf von Giov. Lanfranco, dar. Zwei verwandte Apostelköpfe, Mosaikbilder ohne Rahmen, sind schon unter Johann Georg II. 1661 in die Kunstkammer gekommen.

BILDWERKE AUS HOLZ UND STEIN

Die Denkmäler der Kleinplastik, die sich aus der alten Kunstkammer über die Reorganisation der Sammlungen der „hohen Kunst" hinaus im Grünen Gewölbe erhalten haben, gehören zum weitaus größten Teil dem Kreise religiöser Kunst an. Wenn die Bildnerei des Barock, die sich der kostbareren Werkstoffe Elfenbein, Perlmutter, Horn und dergleichen bediente, soweit sie nicht den profanen Zwecken des Porträts oder der mythologischen und allegorischen Figuraldarstellung huldigte, in den Legenden der Bibel und der Heiligengeschichte ihre Modelle suchte, war sie katholischem Empfinden verwachsen und vertraut. Im Gegensatz dazu ist das älteste Werk der Holzschnitzerei im Grünen Gewölbe ein deutliches Bekenntnis zum Protestantismus. In die Raritäten- und Kostbarkeitengalerie der Kunstkammer rückt es die Gestalt des Fürsten, dem Sachsen die

Einführung der Reformation verdankt. Herzog Heinrich der Fromme war schon fünf Jahre, bevor er seinem strenggläubigen Bruder Georg in der Regierung der albertinischen Lande folgte, zum Protestantismus übergetreten. Aber noch weit früher, noch bevor die Augsburger Konfession dem Kampfe Martin Luthers die politische und dogmatische Grundlage gab, gewann sein Glauben an die neue Lehre in künstlerischer Form Gestalt. Man darf annehmen, daß auch der Meister, der ihm dazu seine Kunst lieh, der neuen Bewegung angehörte. Obwohl er aus Würzburg, dem Hochsitz klerikaler Macht, stammte und in dem Landshuter Hans Leinberger sein künstlerisches Vorbild gefunden hatte.

PETER DELL D. Ä., ein Schüler Riemenschneiders, saß wahrscheinlich selbst in Freiberg, der Residenz des wettinischen Herzogs, als er die drei Reliefs in Birnbaumholz schnitzte, die drei Haupttatsachen aus der Erlösungsgeschichte zum Gegenstand haben: die Kreuzigung, Christi Erscheinen in der Vorhölle und den Sieg des Auferstandenen über den Tod, zugleich über die Schuld der Menschheit im Sündenfall. Seine Signatur P D verschwindet auf dem zweitgenannten, zugleich dem im Aufbau persönlichsten und reifsten der Gruppe bescheiden neben der Widmung des Werkes an „unseren gnädigsten Herrn" (Tafel 40). In der Kreuzigung zeigt sich noch deutlich die Abhängigkeit von Holbein, Mantegna, Marc Anton, Loy Hering und sogar Dürer. Wenn auch die Dreiteilung der Komposition bei dem jüngeren Werke das triptychale Schema der großen Altartafeln verrät, die Häufung der Einzelmotive die Übersichtlichkeit beeinträchtigt, kann man der Geste des siegreichen Gottes nicht die Größe, dem Faltenwurf des wehenden Mantels nicht Schwung und Temperament absprechen. Hier dröhnt über die Melodie des volksliedhaften Chorals, der die Schrecken der Hölle geschwätzig verkündet, der Posaunenton einer religiösen Fanfare. Man mag die theologische Weitschweifigkeit dieses hölzernen Psalms ablehnen, aber man wird zugeben müssen, daß diese Würzburger Frührenaissance die großen Ziele, die ihr Riemenschneider gesetzt, auch in solchen merkwürdigen Urkunden zur Geschichte einer religiösen Erleuchtung nicht ganz aus den Augen verloren hat.

Die italienischen Einflüsse, die in Peter Dells Schaffen zu spüren sind, gewinnen in dem Werke des Dresdners SEBASTIAN WALTHER den Charakter eines deutlichen Schülerverhältnisses. GIOVANNI MARIA NOSSENI hatte, Architekt und gewiß auch Bildhauer, der italienischen Renaissance am sächsischen Hofe Eingang verschafft. Auch seine Schüler ZACHARIAS HEGEWALD und SEBASTIAN WALTHER

wären, als sie sich 1616 an der Erschaffung des Grabmals für ihren Meister beteiligten, nicht aus eigener Kraft zu der freien und doch innerlich bewegten Form gelangt, die diese Arbeit als reifes Erzeugnis der Spätrenaissance kennzeichnet. Wenn Walther, wie Brinckmann, Barockskulptur S. 194, annimmt, auch das Abendmahl auf dem alten Hochaltar der Sophienkirche geschaffen hat, muß diese Arbeit als frühestes Zeugnis der italienischen Elemente im Schaffen dieses Meisters bezeichnet werden. Er hat dann, Nossenis Nachfolger als „Kurfürstlicher Architectus und Statuarius", den Umbau des von jenem 1589 begonnenen Lusthauses auf der Jungfernbastei geleitet, das freilich auch bei seinem Tode, 1645, noch nicht vollendet war. Ausgangspunkt jeder Beurteilung des plastischen Spätstils muß immer das schöne Alabasterrelief mit der Verkündigung an die Hirten bleiben (Tafel 37). Es kam noch unter Johann Georg II. in die Kunstkammer, und der Name seines Schöpfers blieb dort stets bekannt. Auch hier ist, ähnlich wie in den Reliefs von Dell, ein Übermaß an kleiner Form zu finden, das mit der fast klassischen Ausgeglichenheit einzelner Figuren, wie der des lautespielenden Engels, in Widerspruch steht. Hat sich das Auge erst in dem krausen Vielerlei der Wolken, Bäume, Geräte, Strahlen zurechtgefunden, erkennt es die Eurythmie eines Bildaufbaus, der den schönen Bogen des Schriftenbandes als Ausklang der Engelglorie in den großen musizierenden Engel aufnimmt und dann, in den Vierergruppen am Boden, durch eine überlegene Verteilung der Schatten zum zweiten Male wiederkehrt.

Zu dem sanften Lyrismus der Komposition des sächsischen Meisters steht das dramatische Furioso der Sankt-Michaelgruppe (Tafel 62) im schärfsten Gegensatz. Virtuos auch hier das Handwerkliche: wie dort die Weichheit des Alabasters, dem modellierten Wachs, ähnlich die Behandlung bestimmt, so hier die zur feinsten Aushöhlung, zur schärfsten Kante geeignete Härte des Lindenholzes. Da die Gruppe erst im 18. Jahrhundert, seltsamerweise in Hamburg, gekauft wurde, wissen wir nichts Quellenmäßiges über ihre Herkunft. Deutlich ist ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe von Michaelsstatuen in Süddeutschland, die an der Michaelskirche in München durch Hubert Gerhard, am Zeughaus in Augsburg durch Hans Reichle ihre klassischen Typen erhielten. Als Komposition steht sie mit der Münchner in enger Beziehung. Der Erzengel ist nach Geste und Gewandung fast ein Bruder des Dresdners. Veränderungen betreffen die Arme, die dort höher hinauf am Lanzenschaft greifen, die stärkere Neigung des Hauptes hier, die Füße, von denen hier nur der Linke auf dem

Körper des Satans steht. Dieser, in München mit einem Bocksbein ausgestattet, ist hier von athetischem menschlichem Wuchs, seine Rechte umfaßt nicht den Schaft, sondern krampft sich krallenfingrig zusammen.

Auf der einen Seite der himmlische Kriegsmann zwar noch im Kampfe, aber in der statuarischen Ruhe der ausponderierten Haltung seines völligen Sieges über den Erzfeind sicher — bei HANS REICHLE kein Streit mehr, sondern die triumphierende Gebärde des auch körperlich überlegenen Helden, der wie schwebend das Flammenschwert nicht als tötende Waffe, sondern als Symbol des Sieges fast senkrecht gen Himmel zückt. Ebenso wendet Satan mehr geblendet als zernichtet die Hand zur Abwehr gegen das Strahlenphänomen der Erscheinung, nicht gegen den materiellen Schlag oder Stoß der Waffe. Wirklicher Kampf des bei aller unirdischen Geschlechtslosigkeit doch noch männlichen Erzengels mit dem Fürsten der Hölle nur bei der Dresdner Gruppe, wo zugleich im Einknicken der linken Hüfte des Engels eine Spannung der Kurven entsteht, an der nicht nur der Satan mit den vom Sockel herabhängenden Gliedern teilnimmt, die auch in der straffen Silhouette der Flügel wie eine Zange in den Himmel greift. Der Schöpfer der Dresdner Gruppe ist weder Reichle noch Gerhard, die beide als Holzschnitzer nicht bekannt sind. Entstanden zu Anfang des 17. Jahrhunderts, ist sie dennoch eines der aufschlußreichsten Denkmäler einer Gestaltungskraft, die am Monumentalen genährt, über das Symbolhafte hinaus zu einem Realismus höherer Ordnung und damit zu einem individuellen Stil gelangt.

Der absoluten Plastik von Werken wie der Michaelsgruppe gegenüber vollzieht sich in dem Schaffen des Egerer Meisters JOHANN GEORGE FISCHER die Geburt des Reliefs aus der farbigen Flächenkunst der Intarsia. Die Kunst, Hölzer verschiedener Maserung und Tönung in kleineren Hausmöbeln zu ornamentalen Füllungen zu verbinden, wobei auch die Öl- oder Lackfarbe die Unterschiede betont, führte diese „Kistler" zur Pflege des Flachreliefs. Schrank- und Kabinettüren, besonders die Vorderseite von Brettspielen wurden dann mit größeren Kompositionen verziert. Das Thema dieser oft vielfigurigen Szenen lieferten Legende, Mythologie und Geschichte. Auf einem Brettspiel des Grünen Gewölbes findet sich die Schlacht bei Zama, Hannibal im Gewimmel einer Reiterschlacht, bezeichnet: JOHANN GEORG FISCHER fecit Anno 1655, auf einem im Wiener Oesterreichischen Museum die Bekehrung Sauli: auch hier das aufbäumende Roß mit Verve und sicherer perspektivischer Kenntnis ent-

worfen. Zum reinen Wandschmuck wird dann das Relief auf der gerahmten Tafel mit dem Tode der Thisbe (Tafel 43). Die Gruppe der beiden Gestalten hebt sich in scharfer Silhouette von der Landschaft ab. Wasser, Erde und Himmel, aus verschiedenen Platten mit heute kaum sichtbaren Fugen zu einem krausen Teppichmuster verwoben, zeigen die Hand eines Künstlers, der gewohnt ist, malerisch zu denken. Trotz der manieristischen Kleinheit der Köpfe ist das Anatomische der Körper korrekt durchgebildet. In dem ungefügen Leibe des toten Pyramus klingt die grandiose Geste des von Jehovas Finger zum feurigen Leben beseelten Adam schwächlich nach. Hier wie in dem Relief der Verkündigung an die Hirten, selbst in dem Kruzifix, das eine Notiz des 19. Jahrhunderts zur eigenhändigen Schöpfung Christians I. macht, die bis 1873 auf der Festung Königstein aufbewahrt war, ist ein spielerischer Zug, der Heiliges und Profanes mit gleicher nüchterner Verliebtheit behandelt, unverkennbar. Die beiden Schachspiele im Berliner Schloßmuseum, deren eines 1661 datiert ist, stammen aus der Kurfürstlichen Kunstkammer. Auch sie tragen Reliefs in Holzintarsia mit Schlachtendarstellungen. Neben Johann Georg Fischer tritt hier als Egerer Meister ADAM ECK auf, der 1639 und 1658 mit Aufträgen von Schnitzaltären für ein Kloster in Eger und für die Schloßkirche in Seeberg bedacht wurde, und somit die Eignung dieser Kunst auch für die Zwecke der kirchlichen Ausstattung größeren Umfanges bewies. Doch blieb diese Art der plastischen Dekoration in dem künstlerischen Werdegang des Möbels eine Episode.

DIE ABBILDUNGEN
UND IHRE ERLÄUTERUNGEN

TAFEL I

ELFENBEINPLATTE MIT DEN RELIEFFIGUREN DER APOSTEL JOHANNES UND PAULUS. BYZANTINISCH, 11. JAHRHUNDERT

Die Heiligen stehen auf einem „Säulenstuhl", einem altarähnlichen Bau mit offenen Rundbogenarkaden. Barhaupt, in der Linken ein Buch mit Elfenbeindeckel und Schließen, das Evangelium. Johannes hebt segnend die Rechte, Paulus wendet den Kopf scharf nach rechts. Neben den Köpfen, deren milde Züge von langem Bart umwallt sind, senkrecht je die Worte:

A	O	O	Π
I	Θ	A	A
O	E	Γ	V
A	O	I	Λ
N	Λ	O	O
N	O	C	C
H	Γ		
C			

A Johannes der Theolog. Der Heilige Paulus.

eingeschnitten. Darüber, in zwei Zeilen, erhaben geschnitten:

Σκεῦος Θεουργον σνλλαλει τωι παφθενω
Βλαβης σκεπεσθαι δεσπότην Κωνσταντινον

Die Platte ist in einen silbervergoldeten Rahmen gefaßt, der außen ein bzw. zwei geriffelte Stäbe, innen einen gravierten Blattkranz zeigt. Oben eine Öse mit einem gebogenen Ring. Die Rückseite ist rot beschnitten; Spuren einer angefügten Gegenplatte (Diptychon) sind nicht zu sehen.

Die Platte stammt aus der Kirche S. Giovanni in Verdura zu Padua und wurde, nach dem Inventar der achtziger Jahre, „zuletzt in der Sakristei der K. Kapelle des Palais am Taschenberg aufbewahrt, von wo sie 1855 an das Grüne Gewölbe abgeliefert wurde". Im Jahre 1752 gab Grabowski, Bischof von Wermland, in einer „Explication historique d'un tableau en relief", gewidmet der Kurprinzessin Maria Antonia von Sachsen, Gemahlin Friedrich Christians, geb. Prinzessin von Bayern, eine eingehende Beschreibung der Platte. In der Einleitung bietet er der Kurprinzessin die Platte zum Geschenk dar. Seine Untersuchung, die von einem Kupferstich, bezeichnet „J. F. Endersch f. F. Hampe Sc." in Originalgröße begleitet ist, kommt zu dem Ergebnis, das Stück sei durch die Griechen nach der Eroberung Konstantinopels 1453 nach Europa gekommen. Er übersetzt die Inschrift ins Lateinische: Vas divinum colloquitur cum Coelibe de tuendo ab omni calamitate Depote Constantino. Die deutsche Übersetzung würde lauten: „Das göttliche Gefäß bespricht sich mit dem unberührten Jüngling darüber, wie der Herrscher Konstantin vor jedem Schaden zu schützen sei." Dieser Kaiser Konstantin ist einer der im 11. Jahrhundert regierenden Kaiser des Namens, nicht, wie Grabowski meint, Konstantin aus der Familie der Paläologen. Gleiche Platten befinden sich in Venedig, Museum des Dogenpalastes, hier sogar mit der gleichen Inschrift, und im Antikenkabinett zu Wien, aus der Sammlung Riccardi in Florenz, wo Petrus und Andreas dargestellt sind. Vgl. Gori, Thesaurus veterum diptychorum; G. Schlumberger, Deux volets d'un triptyque byzantin en ivoire du XI. siècle. (Gaz. des Beaux-Arts 1895; 379.) — Eine Platte mit der Darstellung Gottvaters und der vier Apostel in London, Victoria and Albert Museum, 215/66 zeigt dieselbe Hand. Eine Platte im Bayer. Nationalmuseum, München, Deesis, Christus zwischen Johannes dem Täufer und Maria (MA 159, 3, Tafel 3; Berliner, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums, IV. Abt., 1926, S. 5) steht in der Bildung der Köpfe und der Gewandbehandlung ihr nahe.

Es handelt sich also um eine Arbeit des 11. Jahrhunderts, worauf auch der edle Stil der Gestalten, besonders der klassische Faltenwurf der Gewänder hinweist.

TAFEL 2

ELFENBEINPLATTE (HÄLFTE EINES DIPTYCHONS) MIT DEM SEGNENDEN UND DEM AUFERSTEHENDEN CHRISTUS. BYZANTINISCH, 10. JAHRHUNDERT

Die Darstellung ist zweiteilig: oben Christus, in der Linken eine Buchrolle, die Rechte segnend ausgestreckt, während zwei Frauen mit Glorien, Maria Magdalena und Maria Jacobi, vor ihm knien. Zwischen dem Herrn und einer Zypresse eingraviert das Wort: XAIPETE: Freuet euch! — Unten Christus, auf dem Rücken eines gefesselten, bärtigen Mannes stehend, faßt mit der Rechten den Arm eines Greises, der mit einer Heiligen rechts aus einer Gruft emporragt: Adam und Eva. Hinter Christus Johannes der Täufer mit dem Kreuzesstab und zwei diademgekrönte Heilige: David und Salomo. Über den Ureltern: H ANACTACIC: die Auferstehung. – An dem vergoldeten Rand die Auskerbungen der Metallschließen für die Gegenplatte. – Auf der polierten Rückseite ein lateinisches Kreuz mit Rosetten an den Enden und in der Mitte, in den Eckfeldern die Inschrift: IC XC NI KA: Jesus Christus siegt. Das Deutsche Museum in Berlin besitzt ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi und je vier Heiligen auf den Flügeln, das der Dresdner Platte stilistisch sehr nahe steht. (W. F. Volbach, Die Elfenbeinbildwerke, in: Die Bildwerke des Deutschen Museums, 1923. J. 1578, Tafel 17. – Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von Wilhelm Vöge. 1911. – 19 (447 A) Tafel 8 und 9. Ebenso der linke Flügel eines Triptychons mit der Figur des Erzengels Michael (Volbach 571, Tafel 15, Vöge 17 (437) Tafel 7), wo die Inschrift der Rückseite wiederkehrt. – Danach und nach dem Vergleich mit ähnlichen Stücken im Louvre (Schlumberger, L'épopée byzantine; Dalton, Byzantine art and arch. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum, Garrucci, Storia dell'arte cristiana, Graeven, Frühchristl. und mittelalterliche Elfenbeinwerke) ist die Tafel zu Ende des 10. Jahrhunderts entstanden.

Inventar „nach 1732", Fol. 87. *„Ein alt Bildgen in Bein geschnitten, wie von einem Altärichen, darauff Christus in einem Felde mit 2 vor Ihm knieenden Weibleins, und im andern, wie Er Lazarum aufferwecket, ist etwas zersprenget und geschrecket. Eingegeben den 24. May 1678.*

Inventar 1741, pag. 236. *Scheint Griechische Arbeit zu seyn.* Am 6ten July 1832 zum Grünen Gewölbe abgegeben. Das Stück ist also unter Johann Georg II. (regierte 1656—1680) erworben worden, während die Berliner Tafeln erst 1889 und 1857 in die Sammlung kamen.

TAFEL 3

SCHNITZEREIEN IN ELFENBEIN, BUCHSBAUM, PERLMUTTER, KIRSCHKERN. 9.—16. JAHRHUNDERT

a) Gebetnuß, Buchsbaum. — In den Höhlungen links die Kreuzigung, rechts die eherne Schlange, je im Halbrund frei geschnitzt und eingefügt. Die Inschriften, auf der Leiste umlaufend, lauten links: Christus passus est propter iniquitates nostras Isaie LIII capittolo, rechts: Sicut serp(e)ns exaltatus est pher Mo (=per Moysem) ita oportet exaltari. Außen links: levemus corda nostra cu(m) manib(us) ad dum (=dominum); rechts: atte(n)dite et videte si est dolor sic(ut) dolor ms(=meus).

Die Schalen sind durchbrochen, mit gotischem Fischblasenmaßwerk. Die Stifte bzw. Ringe und der Stift der Schließe fehlen.

Sehr ähnlich zwei Exemplare der Sammlung Spitzer (2137, mit dem Hl. Christophorus, hinsichtlich der Schale, und 2128, mit der Kreuzigung, hinsichtlich der einen Darstellung), Text, Bd. III: Arthur Pabst, Les sculptures en buis et en pierre de Munich, Tafel III, 5 und 12). Diese „grains de chapelet" oder „noix de prières", sind meist flämische Arbeiten aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. So auch unser Exemplar.

Das Stück erscheint im Nachtrag des Inventars des Pretiosensaales von 1819, S. 515c, LI, und ist aus der Kunstkammer 1832 dorthin abgegeben worden. Inventar der Königl. Kunst-Cammer zu Dreßden 1741, Cap. XXXVIII, 14, S. 656; Inventar 1640, Fol. 453: *Eine höltzern gedrehete kleine Kugel, als ein Uhr Gehäusse, so in der mitten von einander genommen werden kann, auswendig altväterlich als Münchs-Arbeit durchbrochen und ausgeschnitten, in einer Helffte die Creuzigung Christi, in der andern die Erhöhung der Ehernen Schlangen subtil in Holtz geschnitten. Stellet das alte und neue Testament vor.*

b) Perlmuttermedaillon, durchbrochen, in silbervergoldeter Fassung, mit Öse und Ring. — St. Georg zu Pferde, den Drachen mit dem Schwert bekämpfend, dahinter die Prinzessin mit dem Lamm. — Vgl. Vöge a. a. O. 934, Tafel XXXI und 935, Tafel XXX. Das Dresdner Exemplar ist an Kraft der Bewegung beiden überlegen. Niederländisch, Anfang 16. Jahrhundert. — Abgebildet bei Seidlitz, Die Kunst in Dresden, Tafel 6b. Inventar der Kunstkammer 1640, S. 113: *1 Perlenmutter rund durchbrochene Rose, darauf der Ritter St. Georgius zu Roß mit dem Lindwurm streiten.*

c) Elfenbeinkamm. Die zwei Reihen Zinken, derbe und feine, sind durch einen durchbrochenen Steg und ebensolche seitliche Leisten verbunden. In ersterem zwei Satyr (Männer)-büsten, von Putten mit grotesken Ranken umgeben, in letzteren Voluten mit Delphinköpfen. Im Stil des Georg Penz (B. VIII, 315, 44; Nagler, Monogr. III., 1962). Mitte 16. Jahrhundert.

d) Perlmuttermedaillon, flach geschnitten, silberne Fassung mit Öse und Ring. Bildnisse von Kurfürst August, mit Umschrift: / Augustus D. G. Dux Saxoniae et Elector / und (Rückseite) Kurfürst Christian I., im Profil, gleichfalls mit Harnisch und Halskrause. Umschrift: / D. G. Christian. Dux Saxoniae. / — Dahinter die Signatur: CT (Georg Conrad?). Vgl. Vöge a. a. O. 944, 945, Tafel. XXXII. Dresdner Arbeit um 1590.

Inventar der Kunstkammer 1640, S. 114: 1 *Rund Stück Berllmutter, wie ein Thaler darauff Churfürst Augusti und Churfürst Christiani Primi zu Sachßen bildnüsse geschniedten.*

e) Kirschkern, geschnitzt, in goldemaillierter Fassung, mit einer angehängten Perle. — Zahlreiche Köpfe, männliche und weibliche, mit verschiedenen Kopfbedeckungen, in verschiedenem nach unten wachsendem Format. — Geschenk des Herrn Christoph von Loß auf Pillnitz an Kurfürst Christian I. 1589. Geschnitten von Melchior Baier, Dresden.

Inventar der Kunstkammer 1595, S. 165: *1 Kirschkern in goldt eingefast, darauf 185 allerley angesichte hat Churfürst Christian zu Sachßen von Christof von Loß uf Pilintz vorehret ao 89.* Das Stück war, mit zwei anderen, ähnlich geschnitzten Kirschkernen, die gleichfalls Geschenke des Christoph von Loß waren, eine Berühmtheit der Kunstkammer. (Anton Weck, Die . . . Dreßden, 1680, S. 38; Tobias Beutel, Der stets grünende . . . Cedernwald. 1683, S. 65.)

f) Elfenbeinreliefs; Besatzstücke eines Kastens. Links: Jugendlicher Krieger, den Speer in der Linken, die Rechte auf einem Postament (Altar), auf dem ein Putto ihm den Kranz reicht. Mitte: Krieger, mit der Rechten das Schwert schwingend, an der Linken den Rundschild. Rechts: Ähnliche Figur, stehend, der Putto mit dem Kranz auf einem Felsvorsprung l. — Die antike Formgebung bestimmt Umriß und Haltung der Gestalten. Eine zylindrische Büchse, mit der Darstellung des Verkaufs Josephs an die Ismaeliter, in Berlin (Volbach I. 366, Tafel 3, syro-ägyptisch, alexandrinisch, Vöge 4 (430), T. 3, italienisch (?) wird gleichfalls ins 6. Jahrhundert gesetzt. Der bei Pelka, Elfenbein, 1920, S. 45 abgebildete Bacchus des Kaiser-Friedrich-Museums, bei Volbach nicht erwähnt, wird dort als alexandrinisch, 4. bis 5. Jahrhundert, angesprochen. Die Dresdner Jünglinge (Herkules?) stehen dieser, deutlich von der Antike beeinflußten Tafel sehr nahe. Im Führer (Sponsel, 2. Aufl., 1921) nicht erwähnt. — Die Löcher für die Nieten jeweils in den Ecken.

g) Elfenbeinrelief. Allegorische Szene. Eine nackte Frau, auf dem Aste eines Apfelbaumes sitzend, weist mit der Rechten auf einen Fruchtkorb, eine bekleidete Frau mit Kopftuch deutet mit der Rechten auf ihre Brust. Voluptas und Caritas, Irdische und himmlische Liebe? Das sehr dünn gearbeitete Stück gehört als Besatz (Kapsel) auf einen Spiegelrahmen. Wohl deutsch, 15. Jahrhundert.

h) Elfenbeinrelief. Trapezförmiges Besatzstück eines Kastens, wohl von der Schräge eines dachförmigen Deckels. — Links auf einem Stuhl ein bärtiger Alter, die Rechte segnend erhoben; rechts ein Jüngling, der sich im Kuß zu einem Knaben niederbeugt: Josefs Abschied von seinem Vater Jakob und seinem Bruder Benjamin. Nach der Wiener Genesis. Alexandrinisch, 6. Jahrhundert.

Inventar Elfenbeinzimmer 269 ddd: „Ein kleines Relief, Christus mit zwei Kindern (Theilstück)." Die Kriegerfiguren auf der Seitenwand eines byzantinischen Kästchens der Sammlung Carrand, Florenz, Nationalmuseum (Bargello), (Pelka, Abb. 41, S. 75) und eines ähnlichen im Musée Cluny, Paris, weisen verwandte Bildung auf. — Hans Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano, Jahrbuch der KH. Sammlungen des AH.-Kaiserhauses, 1899, XX. Bd., S. 5, weist 38 Elfenbeinkästchen nach, die zwischen Rosettenbändern Reliefs mit ähnlichen antiken Typen enthalten. Der Typus soll nach ihm aus Konstantinopel stammen und sich jahrhundertelang erhalten haben.

i) Elfenbeinrelief, achteckige Deckelplatte. Figürliche Szenen: oben ein stehender Jüngling und zwei, wohl knieende Gestalten, hinter einer Mauer vor einem Turm — unten ein König auf dem Thron, von Kriegern umgeben, setzt einem Knaben einen Reif (Krone) auf das Haupt.

II. 446. Byzantinisch, Ende 10. bis Anfang 11. Jahrhundert.

Goldschmidt, Ad. und Weitzmann, Kurt. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts I, Tafel VII, Nr. 13, S. 28 f. — Gehört als Deckelplatte zu einem achteckigen Kasten, zu dem das Grüne Gewölbe noch vier Stücke besitzt. Vorbild der Darstellungen ist eine Miniatur der Wiener Genesis. Darnach handelt es sich um Szenen aus der Josephslegende 1. Mos. 41, 6 und 41, 40: Besuch des Bäckermeisters und des Mundschenks Pharaos im Gefängnis, und Erhöhung (Krönung) Josephs. — Eine weitere Platte in London Brit. Museum (Dalton 17). Ein ähnlicher Kasten im Schatz der Kathedrale von Senlis (Goldschmidt 124).

k) Perlmuttermedaillon, durchbrochen, in silbervergoldeter Fassung mit Öse und Ring. — Christus am Ölberg, ein Engel bringt ihm den Kelch, die drei Jünger schlafen. Vgl. das Medaillon und Vöge, a. a. O. 521, Tafel XXXI. Deutsch oder niederländisch. Ende 15. Jahrhundert.

Inventar der Kunstkammer 164a, Fol. 115b: *1 Rundte Muschel von Berlenmutter, woran der Herr Christus am Ölberge mit seinen Jüngern abgebildet zubefinden.*

l) Perlmuttermedaillon, durchbrochen auf vergoldeter Messingplatte. Christus am Kreuz, die Marien und Krieger. Vöge a. a. O. 537, Tafel XXXII: Niederrheinisch, Anfang 16. Jahrhundert.

TAFEL 4

ELFENBEINPOKALE

a) Auf passigtgedrehtem Fuß ein von einer Spiralschnecke umzogener Schaft; die Cuppa dreikantig ausgebogt, in je zwei konvexen und konkaven Absätzen; auf der Spitze des Deckels eine Schlange, deren Schwanz sich spiralig aufdreht. Von *Jacob Zeller*, Ende 16. Jahrhundert.

II. 168. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 217: *Darzu ist ferner auffs Neu einkommen Meister Jacob Zellers Hoffdrechslers gedröhete und geschnittene Sachen No. 9,1 Helffenbeiner Becher im Dryangel gedröhet mit 12 runden Passen uffn Deckel eine Schlange.*

b) Das Profil des auf vier Knöpfen ruhenden, länglich gedrehten Fußes nimmt der Schaft auf; die Cuppa zeigt eine Einschnürung auf der rechten Schmalseite und hat so einen herzförmigen Querschnitt. Auf dem Deckel eine in Kreisen durchbrochene Kugel, die dreiundzwanzig kleinere, freischwebende in sich birgt; als Knauf ein ähnliches Dodekaeder, gleichfalls als Kern einen Zackenstern enthaltend. – Am Fuß die Buchstaben G F mit einem sechsstrahligen Stern, auf der andern Seite ein Pelikan, einen Fisch im Schnabel, eingraviert. Von *Georg Friedel*, ehem. kurpfälzischem Kopfdrechsler.

II. 297. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 217 (No. 14): *Meister Jacob Zellers . . . sachen: Helffenbeiner Becher gedröhet wie ♡ auff den Deckell 24 Kugell vonn einem Stück uff derselbenn eine ganz gedrehete Spitze mitt einem umblauffendem Wagenn.*

Darnach stammt das Stück zwar aus Zellers Besitz, ist aber nicht sein Werk.

c) Auf achteckigem Fuß ein in neun verschiedenen Profilen abgesetzter Schaft; die Kuppe neunfach ausgebogt. Auf dem Deckel zwei durchbrochene Dodekaeder; die schraubenartig gedrehte Achse läuft nicht durch die Mitte. – Auf dem unteren die Buchstaben: G W 1581 = *Georg Weckhardt*. Der Fuß zeigt einen quer durchlaufenden Sprung.

II. 232. Unter den 77 Arbeiten des Hofdrechslersmeisters *Georg Wecker*, Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 99, ist das Stück nicht mit Sicherheit nachzuweisen.

TAFEL 5

SÄULEN UND POKALE AUS ELFENBEIN

a) Elfenbeinsäule. Auf länglichem, nach vorn in zwei Absätzen leicht aufsteigendem Fuß, der in fünf Stockwerken mit verschiedenen freien Spiralen umzogene Schaft. Oben über einer gewölbten Schale eine Vase, dann ein vertikaler Reif, in dem zweimal neun andere Reifen hängen. – Am Fuß die Buchstaben G F mit dem Stern und dem Fischreiher: *Georg Friedel.*

II. 232. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 216: *Meister Jacob Zellers Sachen: No. 4 1 Gedröhete Helffenbeine Seule mit 5 unterschiedenen Wendelsteinen, darauff 19 Ringe von einem Stück in einander gedröhett.*

b) Elfenbeinsäule „Kunststück". Auf rundem, leicht gebogtem Fuß ein dünner Schaft; die Hälfte eines durchbrochenen Dekaeders trägt fünf Zackensterne; oben in einem Reif ein frei drehbarer Zackenstern, darüber eine Spitze mit exzentrischem Plättchen.

Das ausgezeichnet durchgeführte, tadellos erhaltene Werk ist unbezeichnet.

II. 236. Inventar der Kunstkammer 1619.

c) Elfenbeinpokal. Runder, locker durchbrochener Fuß, kurzer Schaft, Kuppe achtseitig ausgebogt, auf dem Deckel eine mit durchbrochener Brüstung versehene Spirale (Wendelstein), oben ein durchbrochenes Ei.

II. 172. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 217: *No. 111 Ablengigten Passet gedröheten Helffenbeinen Becher uffn Deckell einen verruckten Wendelstein.*

Darnach Arbeit *Jacob Zellers*, Dresden, Ende 16. Jahrhundert.

TAFEL 6

ELFENBEINPOKALE

a) Über dem von vier grotesken Büsten getragenen, achteckigen Fuß als Schaft ein mit vielerlei Früchten beladener Baum, den ein ithyphallischer Satir einfaßt. In der lebhaft ausgebogenen Cuppa am Boden eine grinsende Maske. Auf dem Deckel tragen vier Delphine eine fünfeckige Balustrade, auf deren Oberkante die Inschrift: ceu drako devictus manibus gladioque Georgi; sic satanam fudit victor iesus humi. Darüber, von einem durchbrochenen Schaft getragen, eine Gruppe: St. Georg als römischer Ritter zu Pferde bekämpft mit dem Schwert den heftig aufbäumenden Drachen.

Am Boden des Fußes erhaben geschnitten die Inschrift: Iacobus Zeller fecit et inv. 1613

Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 216: 1 *Gedröheter Becher uff den Deckell der Ritter St. Georg unterm Becher ein Sator welcher früchte bringet inwendig in deckel kann man eine helffenbeinene Schraube abschrauben, auf welcher ein becherlein von einem Pfefferkorn auf einem helffenbeinern füßlein mit einer Wendeltreppe gedrehet, aufn Socke deß Pfefferkorns gleichsfalß mit dergleichen Wendeltreppe und oben einem kleinen Mänlein, inwendig in Pfefferkorn liegen ezliche 100 helffenbeinerne becherlein von helffenbein gedrehet.*

Die Schraube und der Inhalt des Deckels fehlen heute. – Julius A. Jean Cavalier, S. 71, Abb. 21: Pokal ähnlicher Art, gleichfalls mit dem St. Georg auf dem Deckel, bezeichnet Jacob Zeller 1610.

Der Pokal zeigt die seltsame Mischung von naturalistischer Beobachtung, technischem Können und mangelnder Komposition, die Zellers Schaffen kennzeichnet.

b) Auf ovalem Fuß, Wasser von Fischen, Delphinen, Seehunden durchzogen, steht Neptun, den rechten Fuß auf einem großen Fisch, den (fehlenden) Dreizack in der Rechten. Die Cuppa zeigt ein Relief: Meergötter, Hippokampen, Jünglinge, Frauen und Kinder, durch das Meer getragen. – In der Cuppa eine Platte mit dem Relief zweier verschlungener Fische. Der Deckel fehlt.

Die gleiche Darstellung auf der Cuppa des Pokals im Nationalmuseum zu München (Berliner a. a. O. 228, Text S. 65, Tafel 143). Ähnlich Nr. 227, ebenda; auch Christian Scherer, Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung, Nr. 387, S. 125, Tafel 64. – Deutsch, Ende 17. Jahrhundert.

II. 330.

c) Am runden Fuß kämpfende Tiere, Löwen, Bären, Eber, Stier, Pferde; der Schaft eine Balusterdocke mit grotesken Masken und Muscheln. Die Cuppa, unten von Fruchtkränzen und Widderköpfen umzogen, zeigt ein vielfiguriges Hochrelief: David mit Goliaths Haupt, Krieger zu Fuß und zu Pferd, tanzende, musizierende Frauen. Auf dem Deckel sitzende Kinder, musizierend, als Spitze eine Fama, zwei Kränze im Bausch des Gewandes.

Außerordentlich schweres, dickwandiges Stück. Deutsch, Ende 17. Jahrhundert.

II. 25.

TAFEL 7

TAFELAUFSATZ AUS ELFENBEIN: FREGATTE, VON NEPTUN GETRAGEN

Auf geschweiftem, von grotesken Delphinen getragenen Sockel tragen zwei Hippokampen eine Muschel: in ihr thront auf der geflügelten Weltkugel Neptun, dahinter ein muschelblasender Triton mit einer Tafel. Neptun trägt auf dem Haupte und stützt mit der Linken, während die Rechte den Dreizack hält, eine große Fregatte mit drei Masten. Die Segel sind geschwellt, die Wimpel wehen, in den Mastkörben, dem Tauwerk, in den Raaen bewegt sich die Mannschaft. Die Takelage ist aus vergoldetem Silberdraht. Der Rumpf wird von 8 Schriftbändern mit den Namen der sächsischen Herrscher bis zu Johann Georg I. umzogen; das große Segel des Hauptmastes trägt, in flachgeschnittener Auflage, dessen Wappen mit dem seiner Gemahlin Magdalena Sybille von Brandenburg. Aus den Luken drohen auf jeder Seite vier Kanonen; am Bug ein Meerweib mit Füllhörnern als Gallionsfigur, am Heck Rahmenwerk mit Puttokopf.

Auf der Tafel des Tritonen in erhabenen Buchstaben: Jakobus Zeller C. S. bestalter Kunstdresdler (sic!) fecit et inventavit 1620.

II. 107. Inventar der Kunstkammer 1640, Fol. 468: *Ein helffenbeinern Schiff, welches der Neptunus auff 2 Meer Roßen einer Muschel und Kugel sitzend treget, in Corpore ist der gantze Stamm Sachßenn vom Widdikindo an biß auff Churf. Johann Georgenn mit dem Nahmen geschnitten, in grösten Segel das Chur.- und Fürstl. Wappen, die Wahlstücklein Nägel und Leinen von gutten golde ist in einem von Schwartz gebeizten Holtze und verglasten geheuße.*

Seidlitz, Die Kunst in Dresden, Tafel 82, S. 389. – Chr. Voigt, Kurfürstlich Sächsischer Wassersport (Neues Archiv für Sächs. Gesch. 1930, Bd. 51, S. 144–145): Außgaben der Churf. Sächß. Renth Cammer 1620–1621: *Vor die Churf. Kunst Cammer, Trinitatis Anno 1621 2857 R 3 g ann 3000 R geringem gelde Jacob Zellern Hofdrechßlern, vor ein Schiff von Elffenbein geschnitten, welches in die Churf. Kunst Cammer gesetzet worden uf Churf. unterschrift Zahlt den 31 Augusti Anno 1620.*

Hauptwerk des Meisters *Jakob Zeller*, Dresden.

TAFEL 8

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Gruppe zweier Männer: ein Pilger, mit Mantel und Hut, im Kampf mit einem, mit zerlumpten Hosen und Rock bekleideten Leiermann. Der Pilger schlägt mit dem Stab auf jenen ein, der ihn an der Gurgel gefaßt hat, während sein Hund sich in den Mantel des Pilgers verbissen hat; der Hut des Angreifers liegt am Boden. Beide öffnen in wildem Geschrei den Mund. — Auf achteckigem Sockel aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen.

II. 40. „Die Arbeit soll von Albrecht Dürer herrühren" (!) Wohl niederländisch oder französisch. Ende 17. Jahrhundert.

b) Auf dem Rande eines ovalen, hohlen Sockels Marcus Curtius auf bäumendem Roß, in der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert. Die Kandare des Zaumzeugs aus Silber. Aus der Tiefe vorne lodert in fünf Zungen die Flamme auf. — Auf dem oberen Rand des Sockels E L = *Egidius Lobenigk*, Köln; Hofdrechsler des Kurfürsten August. II. 18.

Im Inventar der Kunstkammer 1610, Fol. 198: „Meister Egidi Löbenigks Dröhlewergk" nicht genannt.

c) „Contrafektkugel." Auf durchbrochenem, von drei Füßen getragenem, rundem und in zwei Absätzen ausgebogtem Sockel eine Gruppe: ein bärtiger, römischer Krieger setzt den linken Fuß auf die Kruppe eines Löwen, der, den linken Vorderfuß auf einer Kugel, sich brüllend streckt; der Krieger trägt auf dem Nacken, von beiden Armen gestützt, eine mit vier runden Öffnungen versehene Kugel. In ihr, von einer ornamental durchbrochenen Kugel umgeben, ein Medaillon mit den Brustbildern Kurfürst Christians II. und seiner Gemahlin Hedwig, auf den Deckeln jeweils das sächsische und das dänische Wappen innen gemalt. — Auf der Kugel sitzt ein nackter Knabe: er hält mit der Linken einen (abgebrochenen) Pokal und bläst in eine Pfeife, die er mit der Rechten an den Mund setzt; seinen Thron bildet ein Totenkopf. Im Boden des Sockels in erhabenen Buchstaben: IACOB ZELLER 1611.

II. 296. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 216. *Meister Jacob Zellers Hofdrechslers gedröhete und geschnittene Sachen, so er in die Churf. S. Kunst-Cammer eingegeben: A 1 Gedröhete Kugell zwe ineinander, darinnen eine ablengigte Contrafectbüchße und Churfürst Christian der Ander zu Sachssenn sambt Sr. Churf. gn. gemahl in Contrafect geschnitten.* Der Figur des Fußes fehlen beide Daumen. Im Fuß die Zeichen K K 1 (Kunst Kammer No. 1).

TAFEL 9

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) und b) Scaramuccio und Poltrone, Figuren der italienischen Komödie. Skaramuz, den Degen an der Seite, die Rechte in die Hüfte gestützt, beißt mit höhnischem Lachen auf den linken Daumen; Poltrone, der zerlumpte Soldat, blickt drohend herüber, während die Rechte mit einer Pistole spielt. Hochreliefs auf schwarzem Samt, die Rahmen dunkelbraunes Holz. II. 138, 139. Zugangs-Verz. 1769, den Brühlschen Nachlaß betr.: *1769 als eine „von Lücken" bezeichnete Arbeit zur Kunstkammer gekommen.*

Von *Johann Cristoph Ludwig* (von) *Lücke*, Dresden. Nachweisbar hat Lücke, geboren um 1703, in seiner Jugend als Modellmeister der Porzellanmanufaktur, und als Elfenbeinschnitzer später von 1767 an in seiner Vaterstadt gearbeitet. In der Sammlung des Generals Freiherrn Carl Rolas du Rosey, die 1863 in Dresden versteigert wurde (Katalog Verlag Rud. Weigel, Leipzig), Nr. 1698 und 1699 sind gleiche Reliefs als „sehr charakteristische, fast vollrunde Arbeiten von Johann Lück" beschrieben. 1698 brachte 30, 1699 41 Reichsthl. Ebenda Nr. 1628 erscheint der Scaramuz, in der gleichen Haltung, „die Bekleidung in Farben gebeizt" als Vollplastik.

Chr. Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, 1897, S. 90, nennt zwei ähnliche Stücke im Schweriner Museum, von denen das eine mit „C. A. Lück Fec" bezeichnet ist. — Der Poltron in Ton in Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, bezeichnet ₵ = C. Lücke.

c) Diana und Aktäon. In einer Mauernische drei nackte Frauen. Eine, sitzend, gießt Wasser aus einer Muschel über ihren Schenkel, während sie sich mit der Rechten trocknet, die zweite neigt sich mit einer Schale zu einem Wasser, das aus einer grotesken Maske fließt, und das eine dritte, nach hinten gewandt, über ihren erhobenen linken Fuß laufen läßt. Aktäon, dem schon Hirschohren und Geweih wachsen, beugt sich links oben über die Mauer, auf der sein Hund vor ihm sitzt; im Hintergrund wird er, schon fast völlig zum Hirsch verwandelt, von zwei Hunden zerrissen. — Die Rückseite des schweren Stückes seitlich abgeschrägt, glatt. Nach Vergleich mit den mythologischen Reliefs an dem bezeichneten Münzschrein Kurfürst Maximilians I. von Bayern *Christoph Angermairs*, 1618—1624 (Berliner a. a. O. Nr. 124, S. 37).

II. 230. Geschenk des Herzogs Johann Philipp von Sachsen-Altenburg an Johann Georg I. Inventar der Kunstkammer 1619, Fol. 48: *1 Actaeon von Helffenbein geschnitten, zusambt 3 Göttinnen so herzog Johann Philip zu Sachssen Churfürst Johann Georgen zu Sachssenn unserm gnedigsten Herrn verehrett.*

TAFEL 10

ELFENBEINGRUPPEN

a) Diana und eine Nymphe. Diana, nackt, den Halbmond über der Stirn und ein Tuch ums Haar geschlungen, sitzt auf einem, von ihrem Gewand bedeckten Baumstamm, und blickt zu der Gefährtin empor, deren Schenkel sie mit beiden Armen umfaßt. Diese hat ihren linken Arm um die Schulter der Herrin gelegt, während die Rechte mit sprechender Bewegung erhoben ist. — Massiver ovaler Holzsockel mit Kannelüren.

Wohl von *Melchior Barthel*, Dresden, 1625—1672. Wenigstens zeigt die Behandlung der Körperformen jene Art der Umsetzung der Antike, wie sie im 17. Jahrhundert zu beobachten ist.

Die Gruppe ist aus einem Stück geschnitten.

b) Der Raub der Sabinerin. Ein kräftiger Jüngling hebt mit beiden Armen eine schlanke, gleichfalls nackte Frau empor, die mit ausgestreckten Armen — jeden schmückt ein edelsteinbesetzter Reif — ängstlich emporblickt. Zwischen den Beinen des Siegers kniet ein bärtiger Sabiner, der das emporgehobene Haupt mit der Rechten schützt. — Schwarzer, achteckiger Holzsockel.

Das Vorbild der Gruppe ist die marmorne Kolossalgruppe des Sabinerinraubes von Giovanni da Bologna in der Loggia de Lanzi, Florenz 1583, die sehr oft nachgeahmt worden ist. (Brinckmann, Barockskulptur, 1919, S. 141/142). G. Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler, 1895, S. 2, nennt Melchior Barthel als Schöpfer der Gruppe, was Sponsel (Führer II. Aufl., S. 23) aufnimmt. Landsberg, Das Grüne Gewölbe in Dresden, 1834, beschreibt S. 54 die Gruppe und ihr Vorbild, erwähnt aber Barthel dabei nicht, der nur als Schöpfer der Gruppe des Stiers und des von einem Löwen angefallenen Pferdes (II. 47 und II. 342) genannt wird, beide nach antiken Vorbildern. — Die Behandlung der Haare und Hände bei unserer Truppe entspricht dem Stil dieser beglaubigten Arbeiten nicht durchaus.

TAFEL 11

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Kauernde Venus, die Arme über der Brust gekreuzt, das rechte Bein angezogen, den Kopf nach rechts geneigt, auf einem liegenden Krug. – Nach dem antiken Vorbild im Louvre. Glatte Arbeit des 19. Jahrhunderts.

VII. 133. Aus der Sammlung der Prinzessin Luise von Sachsen.

b) Venus mit dem Spiegel. Sie blickt in den, mit Barockrahmen versehenen Spiegel, den sie mit der Linken emporhält, während die Rechte das von der linken Armbeuge über den Rücken fallende Gewand vor den Schoß zieht. Den Hals schmückt eine Perlenkette mit Anhänger, das aufgesteckte Haar ein Diadem. – Auf braunem Holzsockel.

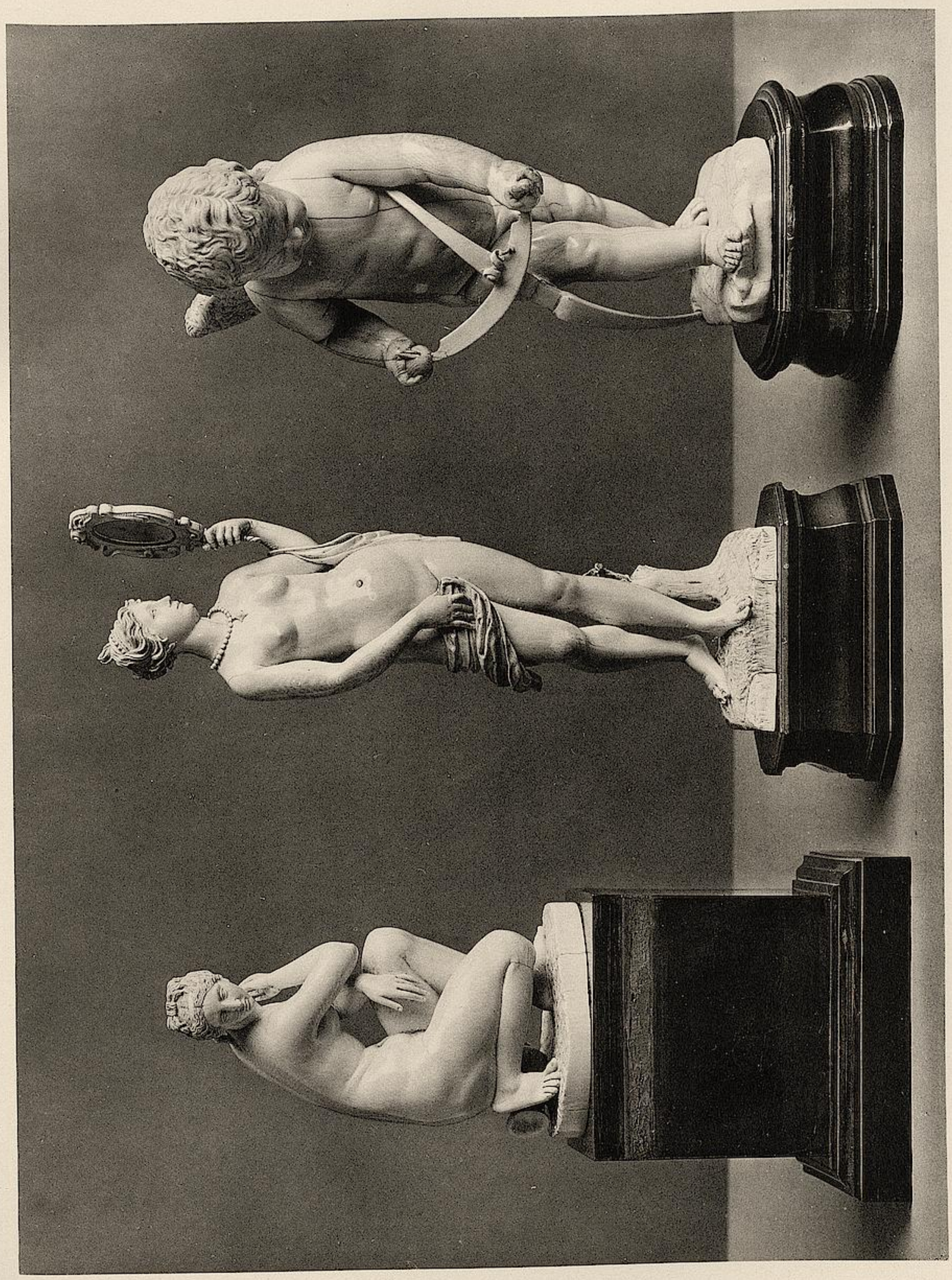
Wohl von demselben Meister wie der „Raub der Sabinerin", (Tafel 10, dem Melchior Barthel zugeschrieben) nach Vergleich der Behandlung des Haares, der Augen und des Schoßes.

II. 935, hier als „Klugheit" bezeichnet.

c) Bogenschnitzender Amor. Das Kind mit den kurzen Flügeln hat den Bogen vor sich mit der linken Achselbeuge auf den Boden gestemmt und schneidet mit dem krummen Messer einen Span ab; der Kopf ist nach vorn gesenkt, die Augen sind fast geschlossen. Nach der Marmorfigur von Fiamingo, Berlin (Vöge a. a. O., Nr. 901, S. 185).

III. 334. „Statuette nach Correggio von Permoser."

Die Kinderfiguren (Sandstein), Frühling und Winter, im Schloßgarten zu Wiederau i. S., auch die Marmorstatuette eines Puttos, der sich am Feuer wärmt, in der Leipziger Stadtbibliothek, alles beglaubigte Arbeiten *Balthasar Permosers*, sind besonders in der Bildung der Augen der Dresdner Figur sehr verwandt (Ernst Michalski, Balthasar Permoser, Tafel 81 u. 96, Text S. 21).



TAFEL 12

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Apollo. Der Gott steht mit dem linken Fuß auf einem Erdhügel, die Linke ist vor die Brust erhoben, der Oberkörper zurückgeworfen, der Kopf erhoben; ein Band hält das über Rücken fallende Gewand über dem Schoß.

b) Diana. Schreitend, mit einem Gewand, das der Gürtel in einem Knoten vor dem Leib hält; die Linke, verstümmelt, hielt wohl den Bogen, die Rechte den Pfeil. Ein Jagdhund sitzt vor ihr. – Mehrfach geflickt, ein Jagdhorn an der Hüfte fehlt.

c) Venus. Die Rechte hält einen Apfel, die Linke rührt an den Scheitel Amors, der daneben geht. Ihm fehlen ein Flügel und der Köcher.

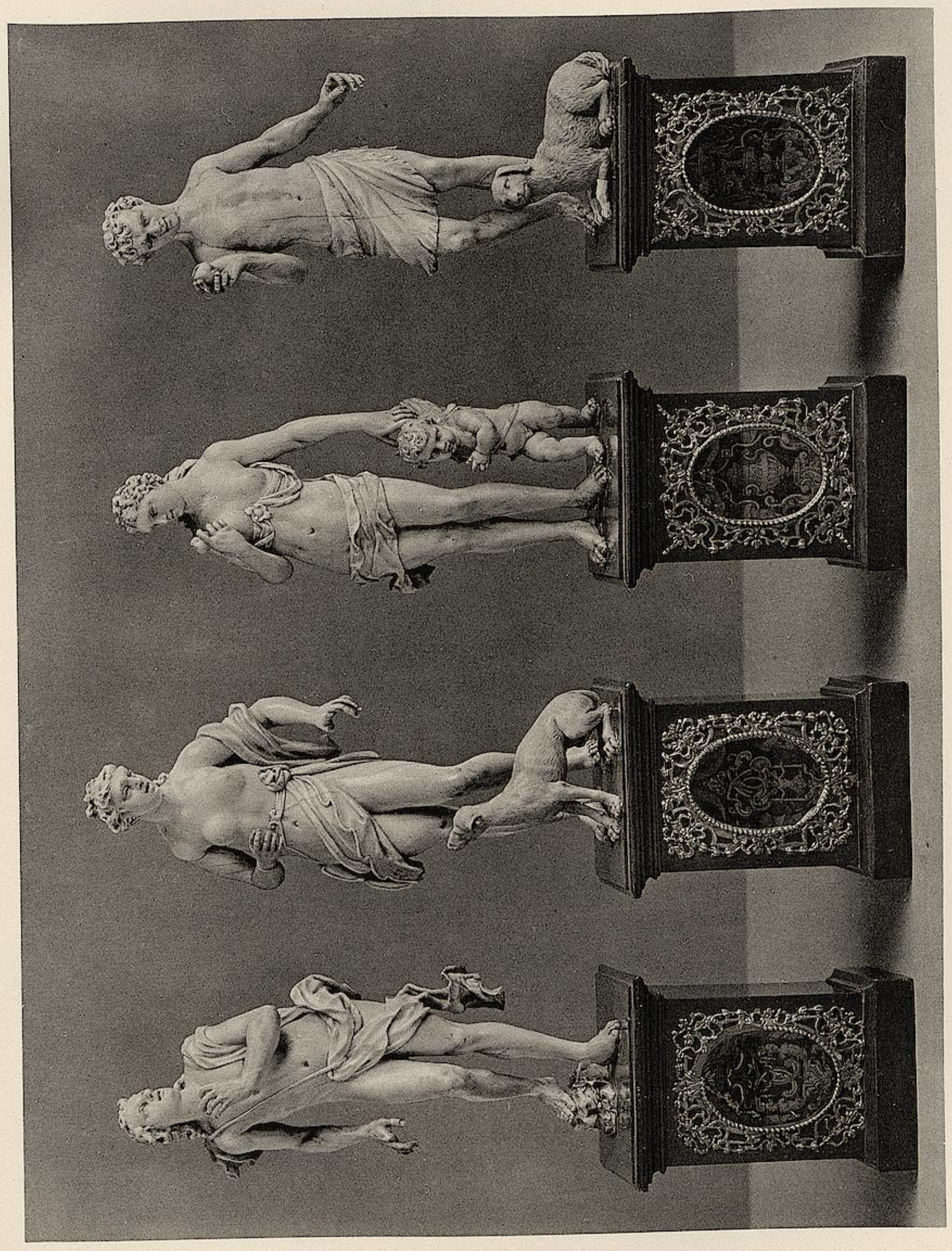
d) Paris. Der Hirtenknabe, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, hält den Apfel in der Rechten; der Hund ruht ihm zu Füßen.

Die Sockel, aus braunem Holz, tragen vorn eine ovale Platte mit Unterglasmalerei in Gold und Farben, in einem silbernen, durchbrochenen Rahmen.

II. 425; II. 2; II. 426; II. 1.

Apollo und Diana sind nicht nur künstlerisch reifer, sondern auch größer als das andere Paar. Sie stehen in der Bildung der Köpfe den Typen der Gruppe „Diana und die Nymphe" (Tafel 10a) nah: offener Mund mit vorgeschobener Oberlippe, unentwickelter Hinterkopf, schwere Augenlider. So könnten sie als Arbeiten *Melchior Barthels* gelten. – Die Rahmen an den Sockeln gehören einer etwas späteren Zeit an; ovale Glasplatten, wie die auf den Sockeln, sind noch in größerer Zahl in der Sammlung vorhanden.

Inventar der Kunstkammer 1741, S. 840 (Nachtrag): *Vier allegorische Figuren auf Postamentchen von Holz, 10 Zoll hoch mit Glas- und Silberverzierung, die Diana, Paris, Apoll u. Venus. Am 6 July 1832 zum grünen Gewölbe abgegeben.*



TAFEL 13

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Venus und Amor. Die Göttin hält in der Rechten den (abgebrochnen) Bogen des Kleinen, der neben ihr auf dem leeren Köcher kniet, und den sie mit der Linken abwehrt. – II. 3.

b) Diana. Sie hält das Lendentuch mit beiden Händen, der Putto faßt ihre rechte Wade, der Hund drängt sich heran. – II. 401.

c) Christus am Marterpfahl. Ein Strick hält die auf dem Rücken kreuzweis gebundenen Hände an dem Ring des niedrigen, achtkantigen Pfahles fest. Das Lendentuch fällt hinten und seitlich tief herab, die langen Haare sind auf dem Rücken geknotet.

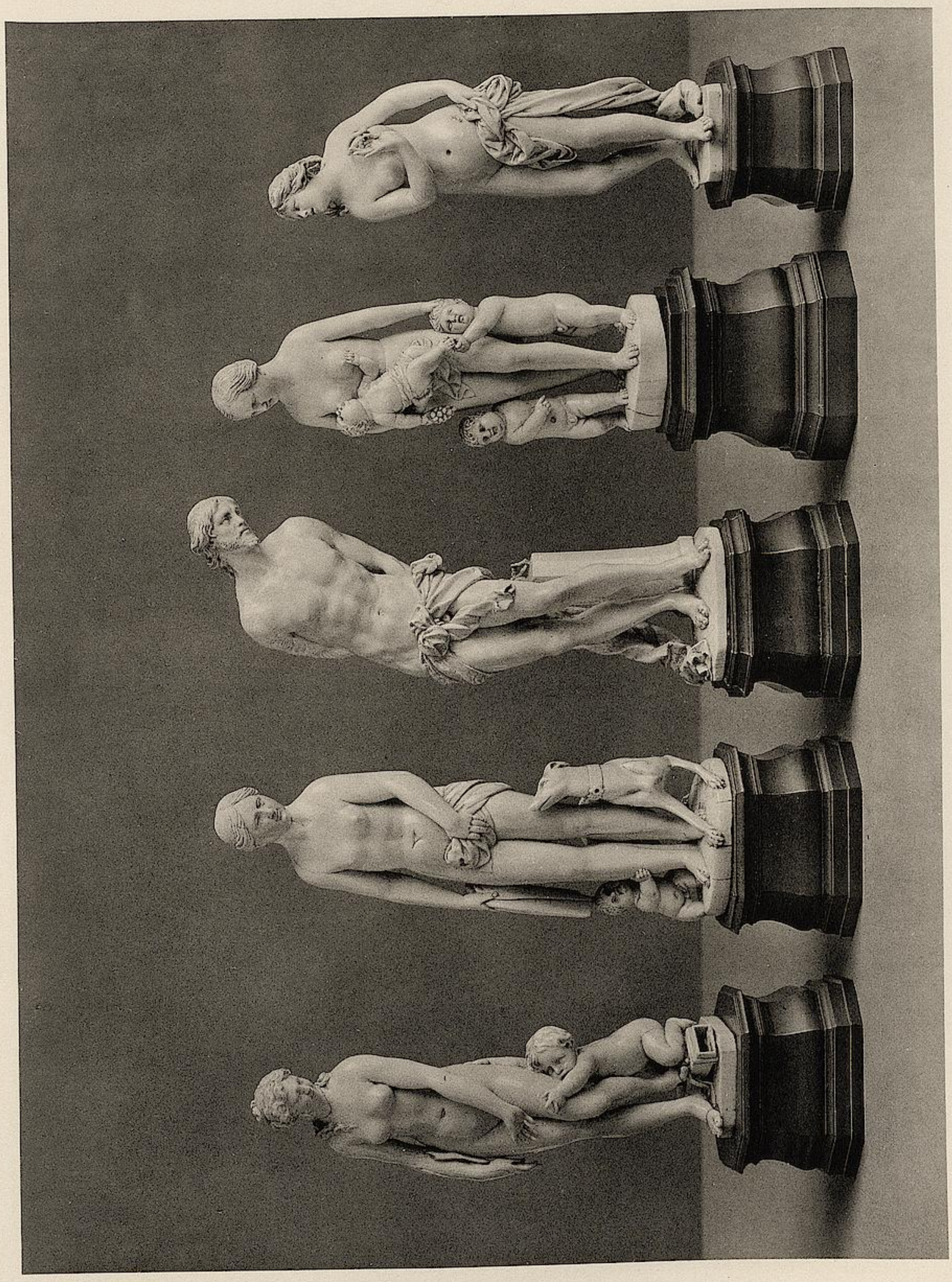
Von *Antonio Leoni*, Venedig-Düsseldorf, Anfang 18. Jahrhundert. Eine Wiederholung in München, Nationalmuseum (Berliner a. a. O., 475, Text S. 101, Tafel 208); doch ist hier die Gestalt schwerer, der Kopf größer, der Mund geöffnet. Sponsel (a. a. O., II. Aufl., S. 24) weist die Figuren vermutungsweise Permoser zu, mit dessen Stil sie nichts zu tun hat.

d) Caritas. Das kleinste der drei Kinder saugt an ihrer rechten Brust, während sie es mit der Linken hält; die kleinen Knaben halten sich, hinter ihr, an der Hand. – II. 402.

Die Figuren a und b gehören der Richtung *Leonhard Kerns*, Hall, an (1588 bis 1663). Eine Wiederholung der Diana in Braunschweig (Scherer a. a. O. 33, S. 43, Tafel 17); hier hält der Putto einen Pfeil, der Hund fehlt.

e) Kleopatra. Die Linke hält das herabgleitende Gewand, die Rechte die Schlange, die sie in die linke Brust beißt. – II. 424.

Die Figuren a und e sind von derselben Hand.



TAFEL 14

ELFENBEINPOKALE, IN VERGOLDETEM SILBER GEFASST

a) Auf dem runden Fuß vier liegende Kinder, in der Mitte kniet ein Putto, einen Eichenkranz im Haar, der das Jagdhorn bläst. Das Hochrelief der runden Cuppa zeigt zehn Figuren, jeweils fünf Paare. Bacchus, trinkend, mit einer Frau, sechs Bacchantinnen tanzend und blasend, darunter eine mit einer Maske in der Hand, ein Winzer und eine Frau mit Fruchtkorb und Blütenzweig. — Auf dem Deckel Diana, in der Rechten den Bogen, nimmt mit der Linken einen Pfeil aus dem Köcher auf ihrem Rücken, zwei Hunde neben und hinter ihr. Bogen und Hundehalsband Silber, vergoldet und bemalt. Die Schnitzerei wohl süddeutsch, genauer: fränkisch, Ende 17. Jahrhundert. — Die Fassung Augsburger Arbeit, im Stile der Diller, um 1710 bis 1720. (Keine Marken!)

II. 24.

b) In den Fuß sind drei Hochreliefs eingelassen. Sitzende Göttinnen: Juno, reich gekleidet und geschmückt, das Zepter in der Hand, mit dem Pfau. — Minerva, mit Helm, Gorgonenschild und Speer, die Eule und der Sonnenwagen. — Venus, ein brennendes Herz in der Hand, der Schwan und zwei Tauben. Den Schaft bildet eine Gruppe, zwei halbnackte Frauen umdrängen einen Baumstamm, ein Hund trinkt. —

Die runde Cuppa zeigt ein Hochrelief: Diana und zwölf Nymphen nach der Jagd, mit Hunden, erlegtem Wild, Hirsch, Keiler, Hase, toten Hunden, in lebhaftem Gedränge. Auf dem Deckel wiederum drei Medaillons, Putten mit Wild und Hunden, und die Gestalt Apolls, den Bogen in der Hand, der über den Rücken einen Pfeil aus dem Köcher nimmt. Die Schnitzerei in der Art des *Georg Petel*, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ähnliche Arbeit in Berlin (Volbach a. a. O., K 3115, S. 80/81).

Die Fassung, mit starken, barocken Ausladungen, getriebenen Blumen in ovalen Feldern, trägt die Marke des Augsburger Goldschmieds und Emailleurs *Johann Heinrich Mannlich*, (1660—1718).

II. 30. Rosenberg, III. Aufl. 773, S. 181.

c) Der Schaft ein Knauf mit Masken und Satirn. Auf der ovalen Cuppa ein Hochrelief: Raub der Lapithenfrauen durch die Kentauren. Fünf Kentauren, ein Krieger, ein Flußgott, ein Alter, der mit dem Kruge dreinschlägt, alle in lebhaftester Begegnung. — Auf dem Deckel ein kindlicher Kentaur, sitzend, mit einer Pfeife in der Hand. — Die Fassung, mit zartem Bandelwerk im Stile der Bérain, trägt die Marke E A = *Elias Adam*, † 1745, und die Augsburger Beschau.

II. 19. Der Gegenstand der Darstellung kommt in den Arbeiten des 18. Jahrhunderts selten vor. Die gedrungenen Verhältnisse der Figuren und der oft krampfig übertriebene Ausdruck der Köpfe lassen an süddeutsche Arbeiten der fränkischen und schwäbischen Schule denken.

TAFEL 15

ELFENBEINBÜCHSE UND -HUMPEN IN VERGOLDETEM SILBER GEFASST

a) Büchse. — Der runde Körper zeigt Neptun mit Amphitrite und vielen Wassergottheiten, Tieren, spielenden Kindern, in dichtgedrängtem Zuge durch das Meer schwimmend. Auf dem gleichfalls runden Deckel Putten mit Seetieren, nahezu freiplastisch, in der Mitte ein mit einem Delphin spielender kniender Knabe. — Die einfache, weißsilberne Fassung trägt die Beschau R³ 65—67, Altenburg oder Annaberg.

II. 28. Süddeutsch, Anfang 18. Jahrhundert.

b) Humpen. — Der ovale Körper zeigt den Kampf der Kentauren und Lapithen; ein Krieger (Herkules?) schwingt eine Fahne mit den gekreuzten Kurschwertern, ein Knabe brennt eine kleine Kanone ab. Den Henkel bildet ein geflügeltes Fischweib mit spiralig ineinandergedrehten Beinen. — Auf dem Deckel neun Putten, mit Büchern, Musik- u. a. Instrumenten, um eine kleine Erhöhung sitzend, in deren Mitte die Reiterfigur Kurfürst Johann Georgs III. im Harnisch, den Marschallstab in der Hand, auf kurbettierendem Roß.

Die einfache Fassung zeigt die Dresdner Beschau und die Meistermarke ₩B (R³ 1770[1659], S. 36).

c) Humpen (Krug). — Der ovale Körper zeigt eine bacchische Szene: der trunkene, bärtige Gott, von einer Frau und einem Satyr gestützt, im Mittelpunkt eine Weinernte mit Kelter, spielende Kinder, ein verliebtes Paar daneben. Auf dem Deckel ein sitzendes Kind mit einer Traube.

Die Fassung, mit reichem getriebenen Blumenschmuck, an dem massiven Henkel eine weibliche Herme, trägt die Beschau von Straßburg und die Marke R³ 6987 von *Daniel Harnischter*, Meister 1651.

Die Schnitzerei, in der Art des Augsburgers Georg Petel, nimmt Motive aus den Gemälden von Rubens auf, wie sie bei Faidherbe, den Nachfolgern Leonhard Kerns u. a. Meistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorkommen. Ein fast gleiches Stück in Gotha (Pelka a. a. O. Abb. 220, S. 316).

II. 395.

d) Büchse mit Schraubverschluß. — Auf dem ovalen Körper Apoll mit acht musizierenden Frauen, darunter Athene mit dem Speer. — Auf dem punzierten Deckel die Augsburger Beschau und die Marke B W = *Johann Baptist Weinet* (R³ 538, Nr. 148, S. 101).

TAFEL 16

HENKELKRUG AUS ELFENBEIN

Auf dem ungewöhnlich großen Körper die zehn Gestalten der klugen und törichten Jungfrauen, meist völlig nackt; die Lampen liegen teils am Boden, teils werden sie gehalten und geprüft. Eine trägt einen gefüllten Sack auf der Schulter, eine hält eine offne, mit Geldstücken gefüllte Truhe, eine dritte einen gefüllten Beutel. – Die Köpfe der groß und schwer geformten Frauen tragen meist eine Frisur, die den Zopf diademartig auf dem Scheitel zusammenschlingt. II. 399.

Die Fassung, Silber, z. T. vergoldet, zeigt über vier Löwenfüßen getriebene Seeungeheuer auf dem Wulst des Sockels. Der Deckel trägt vier sitzende Putten mit Gefäßen, darüber, auf einem Blattkelch sitzend, der jugendliche Johannes, den Stab und die Muschel, als Taufschale, in den Händen. Der weitausladende Henkel zeigt eine geflügelte Frauengestalt, über dem Druckknauf die Halbfigur eines Putto.

Aus der Fassung am Rande des unteren Wulstes, die Augsburger Beschau und die Marke AW = *Andreas Wickert* (R^3 540). Von den drei bei Werner, Augsburger Goldschmiede, S. 70, genannten Meistern dieses Namens kommt am ehesten der II, gest. 1675, hier in Frage.

Eine ähnliche Darstellung der Geschichte der klugen und der törichten Jungfrauen in München (Berliner a. a. O. 194, R 3604, Tafel 113, S. 55). Die Arbeit dürfte also fränkisch, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit flämischem Einschlag sein.

TAFEL 17

POKAL UND KRÜGE AUS ELFENBEIN

a) Deckelpokal. — Der Fuß eine Gruppe von drei Putten, zwei Jagdhunden, erlegtem Wild und Jagdgerät. — Der Körper zeigt Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd, dazwischen Hunde und die Beute; um die Göttin, deren Stirn der Halbmond ziert, drängen sich dreizehn Gefährtinnen. Am Rand des freiaufsitzenden Deckels vier Hirschköpfe und vier Brackenköpfe, darüber Amor als Jäger, mit Bogen, Hifthorn und Jägerhut stehend. Die Figuren tragen vielfach Schmuckstücke von emailliertem Silber, mit Steinen besetzt. — Die Fassung, silbervergoldet, flach ziseliert, ist gleichfalls mit Edelsteinen, Rubinen, Chrysoprasen und Kristallen besetzt. Ihre Ornamentik weist auf den Stil des Dresdner Goldschmieds *Köhler* hin.

Inventar 1725, fol. 124 . . . *Die Fassung des Pocals ist vom Hofjuwelier Köhler.*

Die Komposition der Elfenbeinteile von oder im Charakter von *Ignaz Elhafen*, wie besonders ein Vergleich der Diana mit der Kallisto des Reliefs im Münchner Nationalmuseum beweist (Berliner a. a. O. 432, S. 94, der das Vorbild der Gruppe bei H. Goltzius, gestochen von Saenredam, findet. Scherer, Elfenbeinplastik der Barockzeit, S. 6, I. IV).

Die Gestalt des Amor auf dem Deckel im 19. Jahrhundert erneuert.

b) Kleiner Deckelkrug. — Der Körper zeigt ein Relief von Meergottheiten, darunter eine nackte Frau auf dem Rücken eines bärtigen Hippokampen; auf dem Deckel ein flöteblasender Putto. — Die silbervergoldete Fassung, mit flachgetriebenen Blattornamenten, wohl Augsburger Arbeit.

Eine größere Wiederholung der Komposition in Braunschweig: Scherer a. a. O. Nr. 360 (229), Tafel 57, S. 113 hier als „Niederländisch, 2. Hälfte 17. Jahrhundert" bezeichnet. Eine ähnliche Komposition mit reicher Fassung in Berlin (Volbach a. a. O. 3116, S. 82, Taf. 80) wird dort mit Unrecht in den Kreis von Faidherbe versetzt. In München (Berliner a. a. O. 874, Bl. 315/316, S. 147) auf dem Deckel ein Knabe mit einem Pfeil auf einem Delphin. Stil und Marke der Fassung weisen auf den Augsburger Meister *Abraham Waremberger* (s. Nr. 16), nicht, wie Volbach meint, Andreas Wickert hin; was auch mit dem Datum 1689, wo das Stück an die Kunstkammer kam, vereinbar ist.

c) Deckelkrug. — Auf dem Körper sechs weibliche Gestalten: die fünf Sinne, mit den Attributen ihres Wesens, Fernrohr, Früchten, Blume, beißende Schlange, Laute, dazu eine sechste, die einen kleinen Ambos mit einem Hammer auf der Schulter trägt. — Auf dem Deckel kauert eine weibliche Gestalt, die einen Delphin im Schoße hält.

Die Fassung, silbervergoldet, mit Auflagen von bunt emaillierten Früchteranken, mit Farbsteinen besetzt, trägt die Augsburger Beschau und die Marke *Johann Heinrich Mannlichs*.

Die Komposition in der Art von *Leonhard Kern*.

TAFEL 18

ELFENBEINFIGUREN

a) Ein Jude, bärtiger Greis, in Leibrock, das weiße Taschentuch vorn durch den Gürtel gesteckt, schwarzer Schaube, weißem Kragen und Mütze, die Rechte mit der (nicht mehr vorhandenen) Brille erhoben, in der Linken den Hut, das linke Auge zugekniffen – farbig bemalt. Steht auf einer Platte von Amethyst, die von einem silbervergoldeten, durchbrochenen Sockel getragen wird: vier Judenköpfe an den Ecken, zwischen Blüten von Farbsteinen, Perlen, vorn eine Uhr, von einem Rubinenkranz umgeben, seitlich und hinten ovale Platten von Carneol-Achat; auch die Figur trägt Knöpfe von Diamantrauten.

II. 24. Inventar 1815 Eckkabinett, N. 81 (S. 65): Von Hofjuwelier *Köhler*. 1725. Pretiosenzimmer Bl. 21.

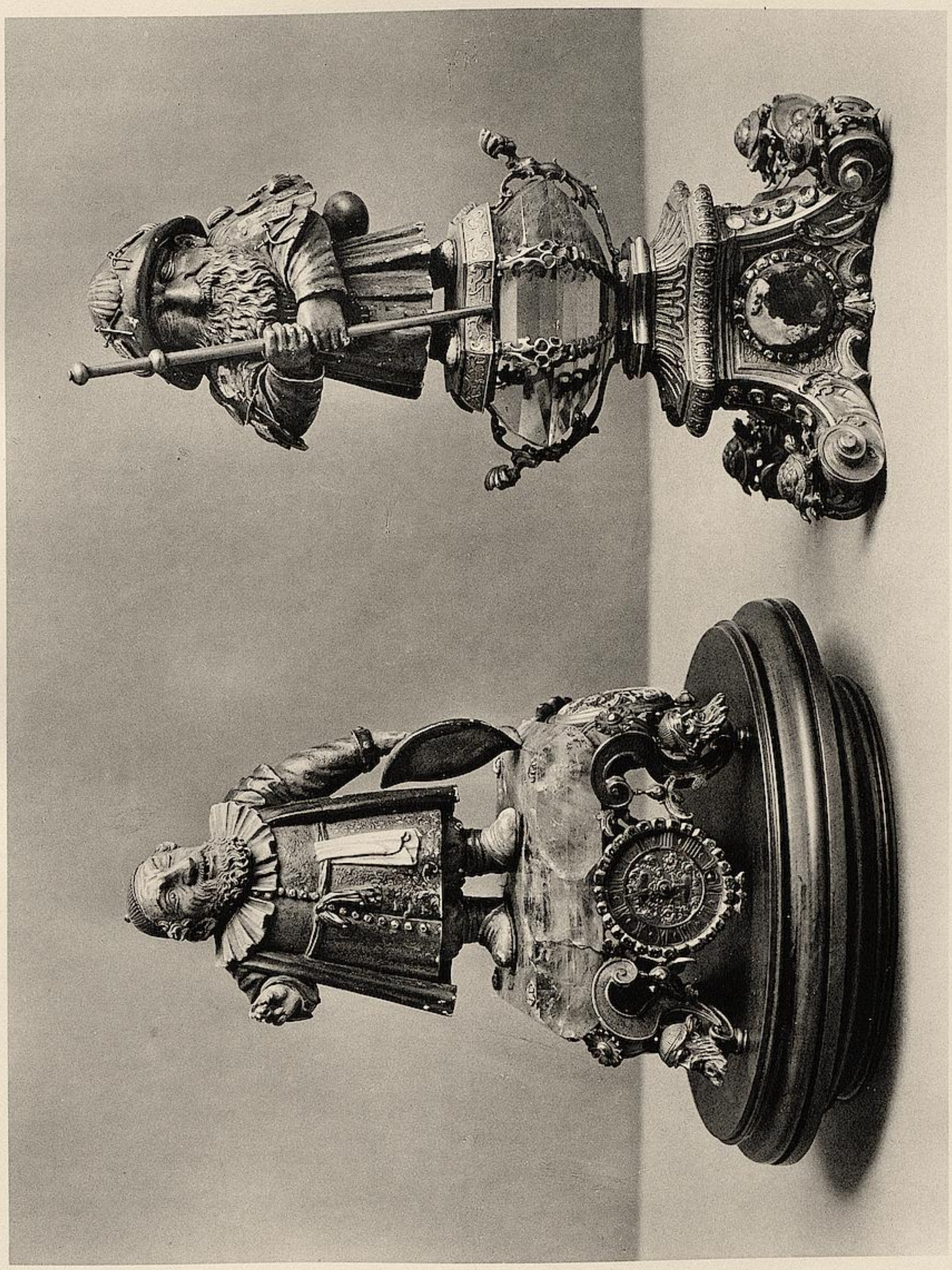
Auf der Leipziger Michaelismesse 1715 gekauft.

In Callots „Varie figure gobbi die *Jacobo Callot*, fatto in Firenze l'anno 1616 excudit Nancey", 1716 als „Il Callotto resuscitato oder Neueingerichtes Zwerchen-Cabinett" nach Zeichnungen von Elias Baeck, Augsburg, neu gestochen (herausg. von Wilhelm Fraenger, 1922), Bl. 48, das Vorbild mit der Unterschrift: Natan Hirschl der Pragerischen Judenschafft Primas, und daß höbraischen Gesatzes approbierter Püxenmaister, in seinem Schulkleydt usw.

b) Ein Pilger, den Stab in beiden Händen, die Augen zugedrückt; auf Kragen und Hut vielerlei Muscheln, Embleme (gekreuzte Stäbe), Medaillen, Zettel – mit Inschriften: 40 Jahr Ablas, 20 Jahr Ablas – in Perlmutter, Silber, Achat. – Die Figur steht auf einem achtkantigen, in vergoldetes Silber gefaßten Goldtopas; auf den Voluten des Sockels sitzen emaillierte Schildkröten, Farbsteine aller Art, besonders Amethyste zieren ihn.

VI. 31. Inventar Eckkabinett 1725, fol. 101.

Bei *Callot* (a. a. O.) Bl. 29: Bartholdus Gursalkawiz aus Groß-Pohlen gebürtig, ein würdiger Waldtbruder auß Gallicien kommendt.



TAFEL 19

ELFENBEIN- UND HOLZSCHNITZEREIEN

a) Ein Mann mittlerer Größe, kurze Stulpenstiefel, weite Kniehosen, kurze Jacke mit silbernen Knöpfen, die an der Brust das gefältelte Hemd mit dem Trägergurt freiläßt, trägt einen Eulenkopf; die Rechte leicht abgestreckt, auf der Linken eine kleine Eule, um den Hals eine lange silberne Kette mit einem Medaillon, das die Gravierung eines Esels zeigt. — Der braune Holzsockel neu.

VII. 8. Inventar des Elfenbein-Zimmers 1819, Nr. 111 (S. 67): *Figur des Taschenspielers Joseph Froelich .... mit einem Eulenkopfe, in der rechten Hand eine Möhre, in der linken eine Eule haltend.*

Froelich war einer der Hofnarren Augusts des Starken.

Über den Hofnarren Joseph Fröhlich s. Grässe in der „Zeitschrift f. Museologie und Antiquitätenkunde", 1. Jahrg. 1878, Nr. 1, 2, 3, Nachträge 1883, Nr. 9, 20, S. 67 u. 150; weiter Theodor Distel im Archiv f. Sächs. Geschichte, N. F. 5. Band, 1879, S. 87, Miscellen). Darnach stammte er aus Bayern, war Müllerssohn, gelernter Taschenspieler und dann unter August II. Hofnarr. Die Eule, die ihm von allen Tieren am meisten verhaßt war, führte er in dem von ihm selbst erfundenen, also unheraldischen Wappen. Ein Kupferstich von C. F. Boëtius, der die Figur des Grünen Gewölbes, mit dem Porträtkopf, darstellt, trägt die Jahreszahl 1729 und die Unterschrift „Joseph Frölig Hof-taschenspieler". Zwei, aus Holz, Elfenbein und Edelmetall mit Steinen gefertigte, witzig-symbolische Darstellungen Froelichs, die mit unserer Figur 1731, 13. VII. in die Sammlung des Grünen Gewölbes kamen, sind heute nicht mehr vorhanden. Eine lebensgroße Büste in Porzellan (s. Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von F. F. Kändler, 1900, S. 76) zeigt die gleiche, bäuerliche Tracht wie unsere Figur, die darnach etwa 1722—1730 entstanden sein muß (Abb. bei Grässe a. a. O. Nr., bei S. 4.) Hier ist schon die Rübe als komisches Schwert gedeutet und an der linken Hüfte befestigt. Fichtner (Darstellungen des Kursächsischen Hofnarren J. Fröhlich, Belvedere 1931, S. 53) zählt die plastischen Wiedergaben des lustigen Rates in Porzellan, Ansbacher Fayence und Ton auf, darunter auch die in Verbindung mit dem anderen Narren des Dresdner Hofes, Schmiedel. Darnach muß die Figur des Grünen Gewölbes um 1730 entstanden sein.

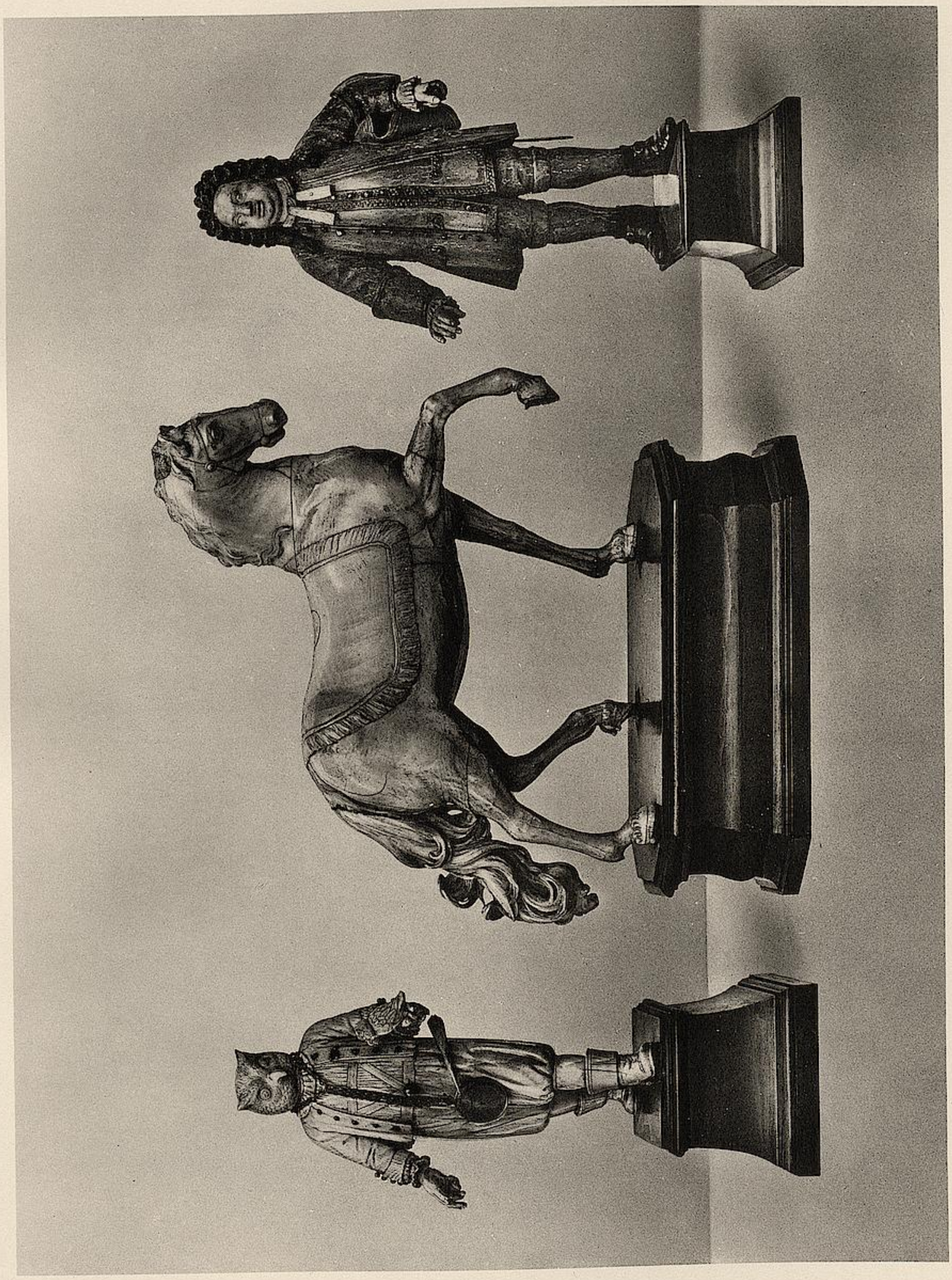
b) Elfenbeinschnitzerei. — Schreitendes Pferd, auf dem Rücken eine mit Fransen besetzte Schabracke, am Kopf ein leichtes Zaumzeug. — Vielfach zusammengesetzt, besonders am Kopf. — Braunhölzerner Sockel.

II. 338. Inventar des Elfenbein-Zimmers 1819. N. 332, S. 209: *Ein gehendes Pferd ... von Balthasar Permoser.*

Aus der Gräflich Brühlschen Sammlung.

c) Holzschnitzerei. — Die Gestalt eines stämmig gebauten Herrn, in der Zeittracht, farbig bemalt, Gesicht, Halstuch und Hände aus Elfenbein. Rock und Weste hellgrün mit goldnen Tressen und Rubinknöpfen, Stiefel, Hut und Perücke schwarz. — Breites, fleischiges Gesicht, die Pupillen nicht herausgearbeitet. — Sockel Messing, die Seiten mit Schildkrot belegt.

VII. 3. Inventar des Elfenbein-Zimmers 1819, N. 122, S. 75: „*Eine männliche Figur von Holz, der Accis-Rath Weidemann; Kopf und Hände sind von Elfenbein, das Kleid ist von grauer Farbe mit Goldbordiert ... In der linken Hand hält er einen Zettel, auf welchem geschrieben: Catalogus neuer Bücher von der Frankfurter und Leipziger Oster-Messe 1728.*" (Der Zettel fehlt jetzt.)



TAFEL 20

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Die griechische Caritas. Einem Greis, den Oberkörper nackt, um die Hüften einen faltigen Mantel, der auch den Baumstumpf umhüllt, auf dem er sitzt, die gefesselten Hände durch eine schwere Kette mit dem linken Knöchelring verbunden, reicht eine stehende Frau die linke Brust. Sie blickt spähend zur Seite, der weite Mantel läßt den Oberkörper frei; die Linke hält die Brust, mit der Rechten drückt sie den Kopf des Mannes an sich. Es ist Kimon und seine Tochter Pera, die ihn im Gefängnis nährt. Aus einem Stück geschnitzt.

II. 43. Dem Stil nach von *Melchior Barthel*, Dresden.

b) „Die Zeit hebt die gesunkene Kunst." — Die Kunst, eine nackte Frau, deren Schoß ein Tuch bedeckt, sitzt mit zurückgelehntem Haupt und gelösten Gliedern auf dem Erdball. Saturn, ein sehniger Greis mit Kahlkopf und langem Bart, empfängt sie auf seinem linken Schenkel: seine Linke umfaßt ihren Leib, seine Rechte stützt sie von hinten. Ein weinender Putto, künstlerisches Handwerkszeug, Bücher, Karten, Modelle liegen am Boden. Auf dem über den Rücken des geflügelten Gottes herabwallenden Mantel die Inschrift: I. C. L. Lücke.

Hölzerner Sockel grün marmoriert, geschweift, die vier Reliefs vergoldet: auf ihnen Embleme von Baukunst, Malerei, Musik und Astronomie.

Nach Scherer a. a. O. S. 81, 84ff. (Abb. S. 85) hat *Lücke* die Arbeit am 8. November 1736 dem Kurfürsten Friedrich August II. überreicht, der ihm dafür am 24. November 80 Dukaten zahlte. Lücke bewarb sich damit um die durch Permosers Tod freigewordene Stelle eines Hofbildhauers. Auch der Sockel, der den Stil des Rokoko zeigt, ist sicher von seiner Hand. Vgl. auch Scherer, Elfenbeinplastik, S. 89 (Abb. S. 88).

c) Neptun raubt die Amphitrite. Der nackte bärtige Gott, das rechte Knie auf einen Stock gestützt, hat den rechten Arm um den Leib der Frau geschlungen, die Linke hält ihren Schenkel, während sein Mund sich auf ihre Wange preßt. Sie wehrt mit verzweifeltem Blick und hocherhobenem Arm den Angriff ab; ein Delphin krümmt sich zwischen ihren Beinen.

II. 44. Von derselben Hand wie a, also auch von *Melchior Barthel*, Dresden.
An der Hand der Frau fehlt der kleine Finger.

TAFEL 21

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Eine weibliche Gestalt, der Sommer, hält in der Rechten ein z. T. abgebrochenes Bündel Ähren, während die Linke das Gewand rafft; die linke Brust ist unbedeckt, ein Ährenkranz schmückt das Haar. Zu ihren Füßen spielt ein Putto. – II. 46.

b) Gruppe von drei Figuren: in der Mitte steht Omphale, nackt, zieht mit der Rechten das Löwenfell über den Kopf, während die Linke einen Zipfel davon an die rechte Brust drückt. Sie blickt hinab zu dem rechts sitzenden Herkules. Diese zieht mit der Linken den Flachs von dem Rocken, blickt mit fast verzerrtem Antlitz zu der Königin empor; das rechte Bein ist über den linken Schenkel geschlagen. Zur Linken schwebt ein großer Putto, die Keule im linken Arm, heran und deutet mit der Rechten auf Omphale. – Vorn auf dem mit Pflanzen besetzten, aus mehreren Stücken zusammengesetzten Sockel die Inschrift: Balthasar Perm. In. V. F.

c) Eine junge Frau, der Frühling, einen Blumenkranz im Haar, hält mit der Linken eine Girlande, während die Rechte den Saum des Mantels hebt, hinter dem sich ein Putto halb verbirgt. – II. 45.

Eigenhändige Arbeiten *Balthasar Permosers*. S. Scherer, a. a. O. 1917, S. 84, Abb. 70, und 1897, S. 22ff. und 34ff. Scherer, Die Braunschweig. Elfenbeinsammlung, Nr. 78, 79, Tafel 14. Die Wiederholungen von Frühling und Sommer, d. i. Flora und Ceres, in Braunschweig, sind durch die Inschrift mit der Jahreszahl 1695 auf der ersteren Figur als Vorbilder der wohl ein Jahrhundert später entstandenen Dresdner Exemplare anzusprechen. Michalski, Balthasar Permoser, Tafel 15, 16, S. 10, weist u. a. auf die charakteristische Bildung der großen Zehen hin. – Eine zweite Wiederholung der Herkulesgruppe, hinten teilweise abgeflacht, im Schloßmuseum Berlin (Volbach a. a. O., Tafel 69, S. 62 (K. 8718)).

TAFEL 22

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Ein nackter Faun, der Herbst, hebt mit der Linken Kelch und Traube empor, während die Rechte ein großes Stierhorn hält. Ein schreiender Panisk lehnt sich, die Rechte gespreizt erhoben, an den Baumstamm. – II. 48.

b) Gruppe von drei Figuren: Herkules, Omphale und ein Putto. Omphale, mehr aufrecht stehend als auf Tafel 21, blickt lächelnd auf den Helden; dieser ist mehr frontal gesetzt, der Faden des Rockens fehlt. – II. 41.

c) Ein nackter Greis, Haupt und Körper nur notdürftig bedeckt, hüllt sich mit der Linken in ein Fell, die Rechte hält er, frierend, über ein großes Feuer, dessen Flammen bis zu seiner Hüfte aus den Scheiten emporlodern. – II. 49.

Die entsprechenden Wiederholungen von a und c in Braunschweig fehlen dort seit 1806. Sie waren, nach Scherer a. a. O. Text S. 53, wohl zur Ausschmückung eines Kunstschrankes bestimmt.

Die Sandsteinfiguren von *Permoser*, die vier Jahreszeiten darstellend, am Kronentor des Zwingers, über zwanzig Jahr später entstanden, gehen kaum auf die Motive der Elfenbeinfiguren zurück (Michalski a. a. O. S. 17, Tafel 62–65).

TAFEL 23

SCHNITZEREI AUS ELFENBEIN UND HOLZ

Der Raub der Proserpina. Auf dem hohen, mit Lambrequins, Ranken und Blumen ausgestatteten Kasten eines dreirädrigen Wagens steht Pluto, ein muskulöser Greis, die Krone auf dem bärtigen Haupte; in seinem linken Arm liegt Proserpina, die sich mit erhobenen Händen und zurückgebeugtem Haupte gegen die Entführung streubt. Dahinter der Cerberus und der an die Brüstung gelehnte Dreizack. Weiter vorn auf den Rändern sitzend zwei kleinere Drachen; eine junge Frau begleitet, mit ausgestreckten Armen die Szene, zu der sie emporblickt. Auf der Schnecke des Wagens, die in einem Drachenkopf mit Kette im Maul endet, ein geflügelter Putto, der in der Rechten eine Fackel schwingt. R. neben dem Wagen sitzt auf einem Stein ein andrer Putto, sein Korb ist umgestürzt, die Blumen sind auf den Boden verstreut. II. 247.

„*Dieses Stück ist an Kgl. Maj. vogn I. K. H. der Churprinzessin zum Namenstage am 5. Mai 1751 praesentiert worden*“,

Eine Wiederholung mit geringen Veränderungen im Bayr. Nationalmuseum, München, (Berliner a. a. O. N. 516, Tafel 242. u. 243. Text S. 108.) Von *Simon Troger*, München 1693–1769. Die Plutogruppe nach einer Marmorgruppe von Bernini, Rom, Casino Borghese.

TAFEL 24

SCHNITZEREIEN AUS ELFENBEIN UND ZUCKERTANNENHOLZ

Isaaks Opferung. – Abraham schwingt in der Rechten den aus Messing gefertigten Dolch, um den daneben auf einem Holzstoß sitzenden Isaak, dem er die Linke aufs Haupt legt, zu opfern; aber ein Engel (ein geflügelter Jüngling) schwebt in steilem Fluge herab, um den Arm festzuhalten. Links ein Widder.

Auf einem abgestuften Holzsockel. Die Augen der Figuren sind aus Glas.

II. 208. Die Gruppe wird schon 1733 erwähnt. Eine Variante im Bayr. Nationalmuseum, München (Berliner a. a. O. Tafel 510, Nr. 238, Text S. 107); dort schwingt Abraham ein Krummschwert, der Engel faßt seinen Arm, Isaak ist jugendlicher, vor dem Widder steht ein Flammenbecken.

Eine knieende Frau, anscheinend von einer Kreuzigungsgruppe, im Katalog 406 des Wiener Dorotheums, 27. November 1930, Nr. 274, zeigt den gleich Stil.

Von *Simon Troger*, München.

TAFEL 25

SCHNITZEREIEN AUS HOLZ UND ELFENBEIN: BETTLERFIGUREN

a) Bettlerin in zerlumptem Gewande, das die Brust, Unterarme und Unterschenkel freiläßt; beide Hände fassen das Gewand, der Kopf, mit faltiger Mütze, ist scharf nach rechts gewendet.

b) Alte Frau, auf einem Schemel sitzend, das Haupt aufwärts gedreht, auf dem Schoße ein nacktes, kleines Kind, zu dem ein Hündchen emporbellt.

c) Bettler, der in einem großen Buch liest, das er im linken Arm hält, während die Rechte einen Beutel schwingt.

II. 211. 217. 213. Inventar des Grünen Gewölbes 1733, der Kunstkammer 1741, S. 842 (am 6. July 1832 zum Grünen Gewölbe abgegeben). Im Bayr. Nationalmuseum ähnliche Arbeiten (Berliner a. a. O. 841–844, Tafel 287, 892, Text S. 115). Danach heißt der Schöpfer dieser, wie bei Simon Troger auf italienische Vorbilder, Krippenfiguren u. a. zurückgehenden Arbeiten nicht *Krabensberger*, sondern *Vitus* (Veit) *Graupensberg*, Bamberg (1698–1774). Die Dresdner Figuren sind weit lebendiger und freier in der Bewegung als die Münchner. Ähnliche Arbeiten in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Volbach, Die Bildwerke des Deutschen Museums; I. Die Elfenbeinbildwerke J 7793, 7788, 7789, Text und Abb. S. 68 u. 69), Nürnberg, Schwerin usw. – Scherer und Pelka (a. a. O.) nennen den Meister „Krabensberger" und „aus Nymphenburg".

TAFEL 26

ELFENBEINSCHNITZEREI: KRUZIFIX

Der sehr schlanke, abgemagerte Leib (aus drei Teilen) hängt an einem hölzernen, mit Farbe gestrichenen Kreuz; die Augen in dem Kopf, der auf die rechte Schulter gesunken ist, sind geschlossen, die schlichten Haare fallen tief in die Stirn herab, der schwache Vollbart endet in zwei kurzen Spitzen. Das Lendentuch ist glatt um die Hüften geschlungen. – Oben an dem Tragbalken des Kreuzes eine Elfenbeinplatte mit der Inschrift: Hic est Jesus Rex Judaeorum.

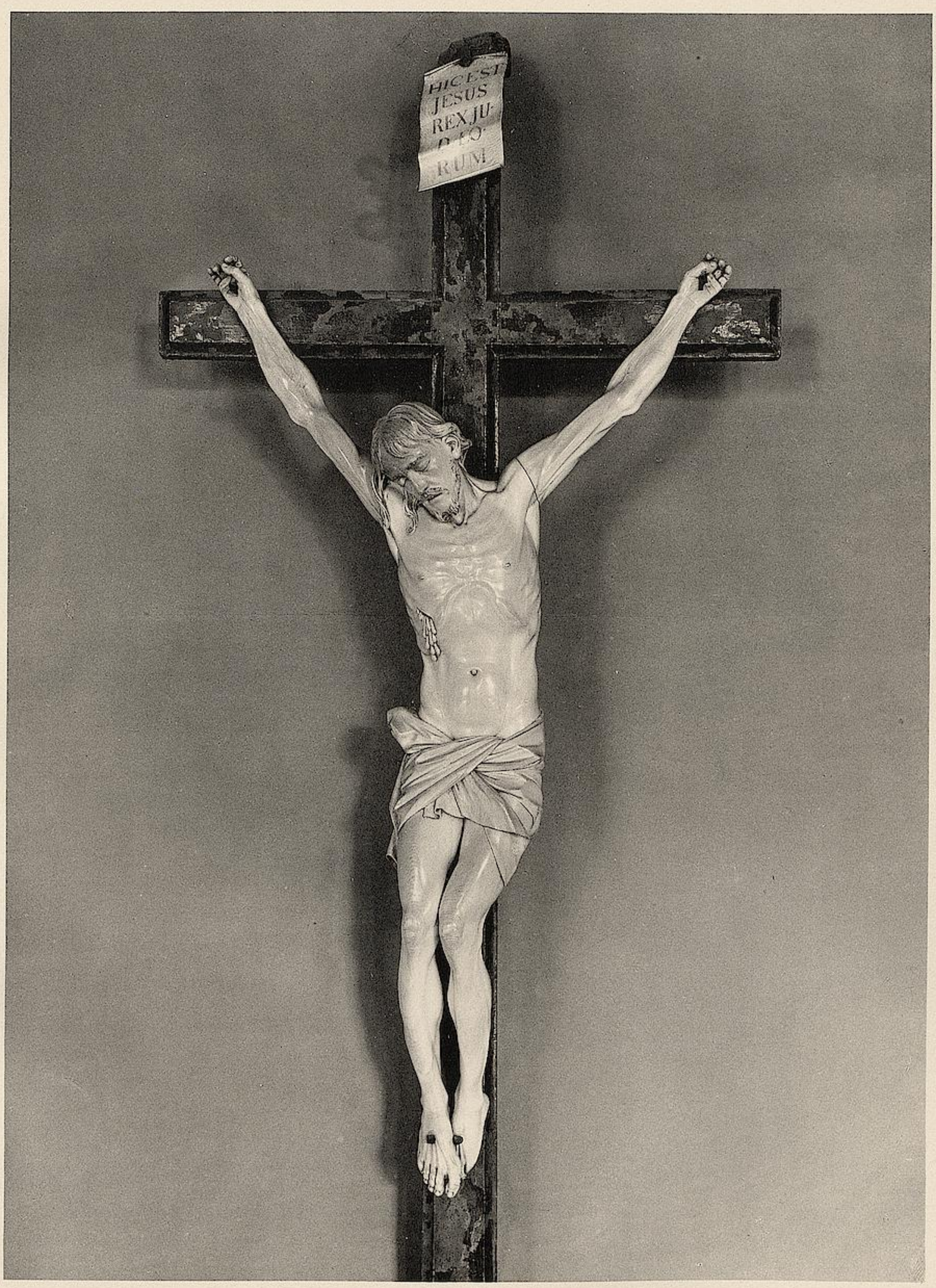
Das Kreuz steht auf einem, in den Formen des Spätbarock reich geschnitzten und durchbrochenen Sockel, unter dem sich ein Schädel und Gebeine von Elfenbein verbergen.

Am Lendentuch hinten, die Inschrift: Joh. Christoph Ludwig Lücke. Fecit. Dresden 1737.

II. 246. „Ist vom Stall-Bildhauer *Lücke* verfertiget und am 4. November 1737 von Sr. Königl. Majestät zum Grünen Gewölbe abgegeben worden".

Über Lücke s. Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, 1897, S. 74ff., dort auch S. 84 das Gedicht von J. G. Kittel (Mierander) in der Beschreibung des Grünen Gewölbes in Dresden 1739, S. 30.

Durch die ungewöhnliche Größe – die Figur ist 86 cm hoch – und die Güte der Ausführung eines der wichtigsten Stücke der Sammlung.



TAFEL 27

ELFENBEINSCHNITZEREI: SKELETT IM SARG

Der Knochenmann, von etwa zwei Drittel Lebensgröße, liegt auf einem Kissen von gemustertem Sammet; die rechte Hand ruht unter dem Haupte, die Linke hält einen Spiegel in Goldrahmen mit eingeschliffener Inschrift: In speculo hoc speculare necem. Auf dem Mittelfußknochen des rechten Fußes unten, bezeichnet: J. C. L. Lück Dresde 1743.

Der Sarg, Nußbaum, mit Messinghenkeln, zeigt auf dem gewölbten, ebenfalls mit zwei Henkeln versehenen Deckel in Zinn eingelegte Ornamente.

Das Skelett ist mit außerordentlicher anatomischer Genauigkeit dem eines erwachsenen Mannes, in etwa zwei Drittel Größe, nachgebildet.

Dies Werk von *Johann Christoph Ludwig Lücke* ist bei Scherer nirgends erwähnt; in den „Studien", a. a. O. S. 97, wird nur Hasches Beschreibung (Magazin der sächs. Geschichte I (1784), S. 166, zitiert: „Johann Ludewig Lücke, ein berühmter Bildhauer, von deßen Kunst uns noch eine kostbare 2 Ellen hohe Menschensquelette (in der Kunstkammer liegt in einem mit Sammet ausgeschlagenen Sarge) vorhanden ist."

Inventar der Kunstkammer 1741, S. 838 (Nachtrag): *Das Scelett eines 13jährigen Kindes, von Elfenbein in einem Sarge von Nußbaum auf ein dergl. Untersetzer mit einem Spiegel mit einer Inschrift auf einem roth samtnen Kissen mit Quasten. 1769 aus dem Brühlschen Nachlaß erworben.*

Die Arbeit gehört in die Gruppe jener Darstellungen aus dem Gebiete der Medizin und der Naturwissenschaften, Totenköpfe, Foetus in utero, Gehörgänge u. dgl., die durch Namen wie Christoph Harrich und Stephan Zick vertreten werden. (Im Grünen Gewölbe sieben Schädel und zwei kleine Gerippe, weiter ein situs; im Bayr. Nationalmuseum zahlreiche Schädel, z. T. mit den Würmern, Schlangen, Fröschen u. a. Symbolen der Verwesung und Vergänglichkeit; s. Berliner a. a. O. N. 142–150ff., Tafel 83 u. 82.)

TAFEL 28

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) b) Schwäbischer Bauer und Bäuerin. Der bärtige Bauer im Tanzschritt, mit der Linken den Hut auf den Kopf drückend, die Rechte auf dem Rücken, auf runder, mit Rubinen und Smaragden umgebener Platte. Viereckiges Postament von Jaspis, mit Kameen besetzt und zwei silbervergoldeten Reifen mit Rubinen, Smaragden und Diamantrosen. — Die ebenfalls ältliche Bäuerin in ähnlicher Bewegung, mit langen Zöpfen, auf dem Kopfe einen silbervergoldeten Korb mit Früchten aus Schmucksteinen. Sockel wie bei dem Gegenstück. — Außerordentlich feine, lebendige Arbeiten. — VI. 216, 211.

c) Savoyard. Er trägt um den Hals an silbervergoldetem Band einen Kasten mit Messern, Fächern u. dgl., in der Linken eine Pistole. Der goldene Sockel ist grün und weiß emailliert, mit Rubinen und Diamantrosen besetzt. In der Rechten hielt er ein Paket Puder. VI. 190.

d) e) Bauer und Bäuerin. Der Bauer, mit hohem Hut, kurzem Schoßrock und Stulpenstiefeln, hält in der Linken einen Deckelkorb an einer Schnur, in der Rechten ein Hörrohr. Der Sockel aus Elfenbein trägt silbervergoldete Beschläge. — Die Bäuerin trägt das Haar in dicken Zöpfen um den Kopf gewunden. Halskette und Stickereien des Kleides in Gold und Silber eingeschlagen, Knöpfe aus Diamantrosetten. Sockel wie bei dem Gegenstück. — VI. 199, 231. „Aus Wien."

f—i) Bettler. Die ersten beiden haben je einen rechten Stelzfuß und halten mit der Linken den Bettelsack auf, der dritte, den großen Knüppel in der Rechten, hält den offenen Hut hin, der letzte stützt sich auf Krücke und Stab. Auf silbervergoldeten, mit Smaragden und Rubinen besetzten Sockeln. — VI. 172b und r, 173a und o.

Graesse, Beschreibender Catalog des K. Grünen Gewölbes in Dresden, 1. Aufl. 1872, S. 88 (Eckkabinett): „Vier Bettler (von Krüger, der im 17. Jahrhundert von Danzig nach Dresden übersiedelte), nach Zeichnungen des Murillo, sonst auch unter dem Namen „der Bettler in Callots Manier, oder als Bettler der Gräfin Königsmark, der sie gehörten, bezeichnet." In den Inventaren wird Krügers Name nicht genannt; Scherer a. a. O. S. 97 und Pelka S. 273 nennen, wohl auf Grund der von Graesse geschaffenen Tradition, Krüger als Verfertiger. Des Ersteren Zuweisung einiger Handwerkerfiguren an Krüger, der seit 1711 an der Kunstkammer angestellt war, ist stilistisch unbegründet. Natürlich haben auch weder Murillo noch Callot etwas mit den Entwürfen für die Figuren zu tun. Woher die Beziehung zur Gräfin Königsmark, der Maitresse en titre Augusts des Starken 1694–1701 und späteren Abtissin von Quedlinburg stammt, ist nicht festzustellen.

TAFEL 29

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Pantalon (aus der italienischen Komödie). Er tritt, leicht vorgebeugt, mit dem linken Fuß vor, die Linke faßt in den Mantel, die Rechte mit höflicher Geste zurückgebogen; das Gesicht mit der bärtigen Maske bedeckt. – VI. 179.

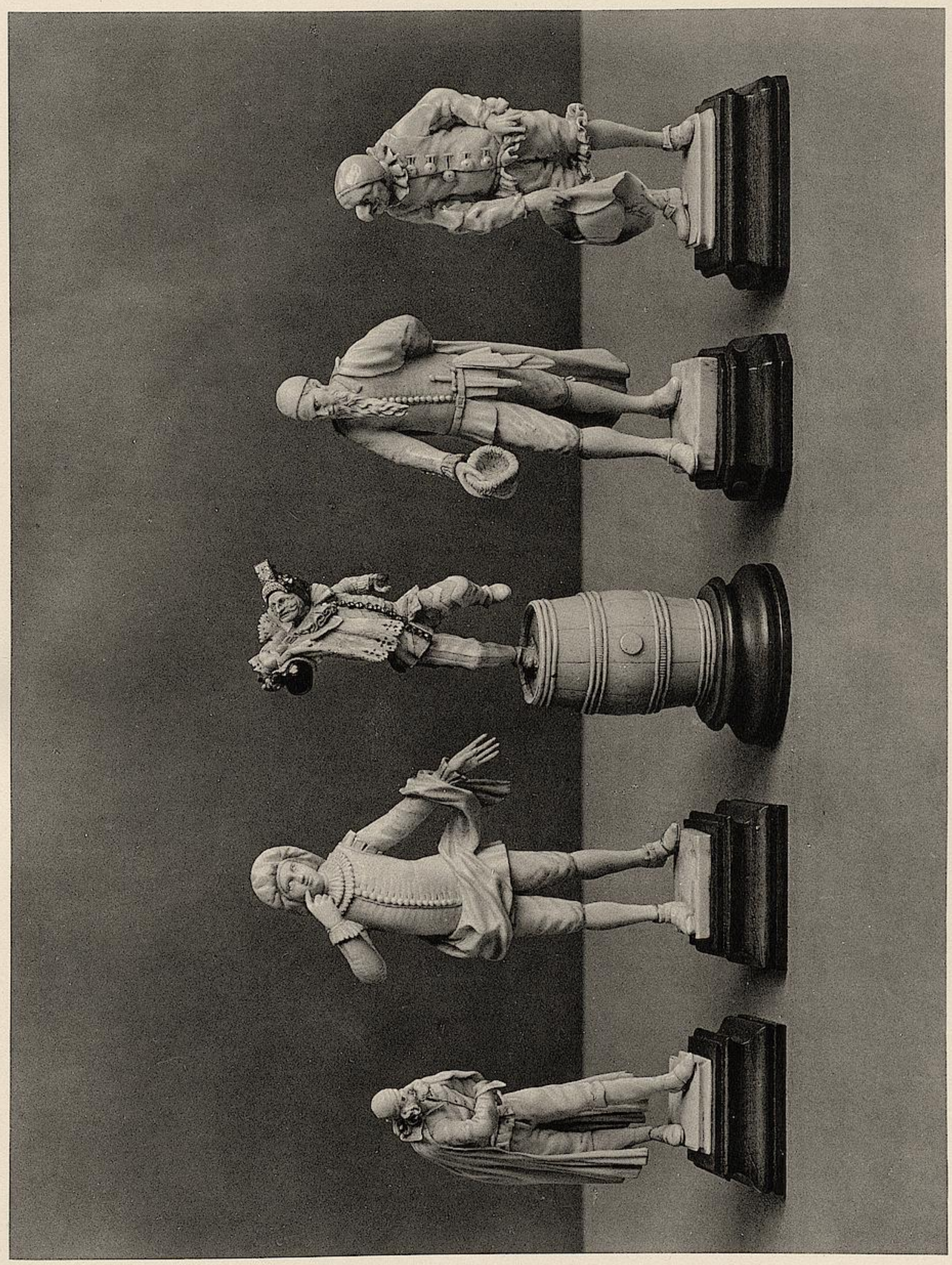
b) Figur aus der italienischen Komödie. Das Mäntelchen um den linken, ausgestreckten Arm geschlungen, die Rechte am Gesicht; die schlanke, jugendliche Figur lebhaft ausschreitend. – VI. 172.

c) Tanzender Scaramuccio. Auf einem Fasse, das linke Bein erhoben; in der erhobenen Rechten eine Weinflasche aus rotem Glase, auf dem Kopfe eine buntemaillierte Mütze, vorn mit einem Zifferblatt und der Unterschrift: „Je bois a toute heure". Die Rockknöpfe sind Diamantrosetten. – VI. 173f. 1741. Kunstkammer S. 842. Von ungewöhnlich lebendiger Bewegung.

d) Figur aus der italienischen Komödie. Der langbärtige Mann hält in der Rechten die pelzbesetzte Mütze, während die Linke unter dem langen Mantel auf dem Rücken liegt. – VI. 173t.

e) Scaramuccio. Den großen Hut in der Rechten, die Linke im Gürtel, bucklig, mit Mütze und krummnasiger Maske. – VI. 178.

Die Figuren b und d werden im Inventar von 1819 als „Emissair" bezeichnet.



TAFEL 30

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Sämann. Der bärtige Bauer mit breitkrempigem Hut greift mit der Rechten in den vollen Kornsack, während er, die Linke ausgestreckt, ausschreitet. VI. 172 k.

b) Fischer. Hochaufgerichtet, den rechten Arm erhoben, hält er im Linken einen delphinartigen Fisch (aus vergoldetem Silber), der bärtige Kopf mit der Mütze ist scharf nach links gedreht. VI. 198.

c) Winzer. Die Linke auf den Rand der (hölzernen) Butte gestützt, hält er mit der Rechten die Hacke. Auf dem Kopf ein großer Dreispitz; militärisch enger Rock. VI. 172 l.

d) Russischer Bauer. Der langbärtige Greis, vor Kälte zusammenschauernd, trotz des langen, schweren Pelzes, stützt sich auf einen (abgebrochnen) Stock. VI. 173 d.

e) Schreitender Mann. Lange Figur, in langem Schoßrock, in den Händen wohl einen Stab oder ein Werkzeug haltend, und gebogenem Rücken und krummen Knien eilig ausschreitend. VI. 173 c.

f) Koch. Der Dicke in der Schürze, das Tellertuch über der linken Schulter, die Linke vorn im Gürtel, in der Rechten wohl einen Löffel haltend, lacht laut, indem er den Kopf auf die rechte Schulter neigt. VI. 175.

g) Schalmeibläser. An einen abgebrochenen Baumstamm gelehnt, aus dem zwei blättrige Äste (silbervergoldet und emailliert) sprießen, hält er mit beiden Händen das Instrument, während der linke Fuß auf dem rechten ruht. An der linken Seite hängt ihm ein Hirschfänger, silberemailliert, im Griff kleine Diamantrosen. An dem Stamm ist ein Notenblatt, gleichfalls aus Email, angeheftet. VI. 182.

Nach dem Stich von A. Dürer.

h) Schreitender Mann. Schoßrock, Hut mit leicht aufgebogener Krempe, Pumphosen, in der Linken ein (abgebrochenes) Instrument, in der Rechten ein anderes. VI. 186. (Gartenmesser? Inv. 1819, N. 312).

i) Tanzender Bauer. Hose, Hemd und Lederkappe, lange Haare, kurzer Vollbart. VI. 172 m.

Die Figuren a, b, f, g gehören wahrscheinlich zu einer Gruppe, die sich an ältere Vorbilder anschließt, worauf schon die Kostüme hinweisen. e und h sind wohl Gegenstücke: die sehr ausdrucksvolle Bewegung läßt auf ein gemeinsames Handlungsmotiv schließen. Die ungemein sorgfältige Durchbildung der Einzelheiten, mehr noch die individuelle Charakterisierung der Berufstypen zeugen von hoher Meisterschaft. – An einzelnen Figuren weisen kleine Löcher auf die Verwendung von Diamanten als Knöpfe hin.

In der Art *Wilhelm Krügers* und *Joh. Christoph Köhlers*. Um 1720–1740. Dresden.

TAFEL 31

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Scaramuz. In Tanzbewegung auf dem rechten Bein stehend, die Linke am Kinn, in der Rechten eine silberne Kanne, eine Pritsche an der Seite. Zum Teil braun, Augenbrauen, Schnurrbart, Pupillen schwarz gefärbt, die Knöpfe aus Silber. Hölzerner Sockel. VI. 236. – 1733 Pretiosensaal Nr. 433 „*Mütze, Mantel und Strümpfe violet gefärbt. Von Bildhauer Lücken.*"

b) Alte Bettlerin. Die Linke auf dem Krückstock, in der Rechten einen (abgebrochenen) Stab, das warzenbesäte Gesicht weinerlich verzogen; Jacke, Rock und Stock von Holz. Sockel mit Schildkrot- und Perlmutterbelag. VI. 221.

c) Jäger. Die Linke in die Hüfte gestemmt, stößt er in das Waldhorn, das die Rechte hält; der Hund sitzt daneben. – Stiefel, Hut, Riemen, das Fell des Hundes leicht getönt. – II. 309.

Art des *Chr. L. Lücke;* der Tracht nach um 1720–30.

d) Alter Bettler. Die Krücke unter der linken Achsel, den Hut in der Rechten, das Knie des linken Beines, dem der Fuß fehlt, in einem Stelzfuß. Am Gürtel ein gefüllter Bettelsack. Die Kleidungsstücke von Holz, die Gürtelschnalle Perlmutter. – VI. 219.

e) Tanzende Bäuerin (Gegenstück). Schaut, den Kopf gesenkt, in den Spiegel, den sie in der erhobenen Rechten hält, während die Linke mit eingeklemmtem Daumen, die „fica" macht. Hut, Mieder und Schuhe getönt, der ovale Handspiegel (früher eine Flasche) aus Horn. – Unter den Kleidern nackt mit detaillierten Genitalibus.

VI. 239. 1733 Pretiosensaal Nr. 432 „*Von Bildhauer Lücken verfertiget.*" Am 23. April 1751 aus der Kunstkammer ans Grüne Gewölbe gegeben.

Die Arbeiten gehören in die Gruppe der realistisch-grotesken Typen, die durch die Reliefs auf Tafel 9 (Scaramuz und Poltrone) vertreten sind; Scherer (Elfenbeinplastik der Barockzeit, S. 91) weist sie, zufolge der Bezeichnung C. A. Lück auf dem Schweriner „Harlekin", dem Bruder Christoph Ludwigs zu. In der Tat sind die beiden Dresdner Figuren den bekannten und bezeichneten Dresdner Arbeiten des Meisters wenig ähnlich, womit die Inventarnotiz von 1733 ja nicht im Widerspruch steht.

TAFEL 32

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Tänzerin. In der erhobenen Rechten die Castagnetten (die wohl auch in der beschädigten Linken waren); die Maske als Contouche, hohe, mit Spitzen besetzte Mütze. VI. 172f.

c) Tänzer (Gegenstück). Beide Hände zierlich erhoben, auf dem Haupte eine, fast bis auf den Gürtel wallende Perücke und einen hohen, spanischen Hut. VI. 172e.

b) Der Streit um die Perücke. Mann und Frau in groteskem Kontrapost: der Mann hält in der Linken einen Büschel Haare, den er der Frau ausgerissen, schwingt in der Rechten ihre Haube; die Frau, mit wild zerrauftem Haar, hält die Perücke am Zopf, die Linke ist drohend erhoben. Der Hut des Mannes liegt am Boden, Hahn und Henne, der erstere in angreifender, die letztere in ängstlich abwartender Haltung. Die Knöpfe von Silber. VI. 172d.

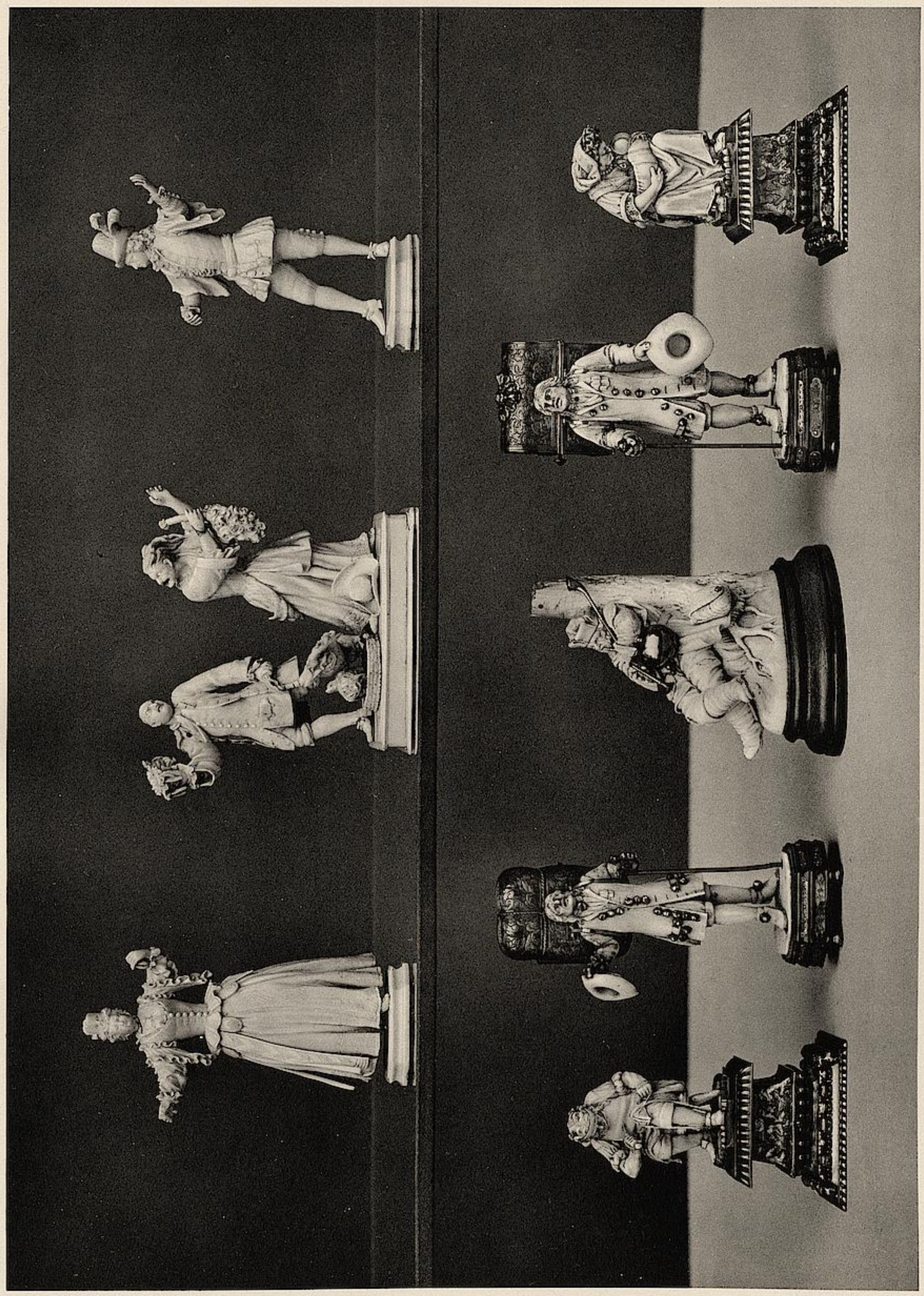
d) Schuster. Auf dem Dreibein hockend, zieht er mit der Linken den Faden in der Sohle fest, für den er mit dem Pfriemen, in der Rechten, das Loch gebohrt hat. Der Sockel silbervergoldet, unten mit einem Kranz von Diamanten und Rubinen besetzt, ist hohl; er öffnet sich auf den Druck einer vorn sichtbaren Feder. VI. 174.

h) Schustersfrau (Gegenstück). Auf dem Polsterstuhl sitzend, mit Contouche und Kopftuch, beugt sie sich auf das Wickelkind in ihrem Schoß, dem sie die Brust gibt. Anhänger, Schuhschnallen, Ring, Contouche, Stuhllehnen mit Diamantrosen besetzt. Der Sockel wie bei dem Schuster. VI. 185.

e) Straßenhändler. Die Linke am Stock, in der Rechten den Hut, auf dem Rücken den Warenballen; dieser, der sich auf Federdruck öffnet, wie der Stock aus vergoldetem Silber, die Rockknöpfe Diamantrosen. – Der hölzerne Sockel mit silbervergoldeten, gravierten Beschlägen. VI. 191.

g) Straßenhändler (Gegenstück zu e). Den Hut in der Linken, den Stock in der Rechten. Auf dem Rücken eine Truhe, deren gewölbter Deckel sich seitlich auf Federdruck öffnet; darin zwei Kristallfläschchen mit Deckeln und ein Trichter. Die Truhe ist mit aufgelegten silbernen Rosetten, mit Diamantrosen, besetzt. – Sockel wie bei e. – VI. 192.

f) Dudelsackpfeifer. Auf dem Wurzelstock eines Baumstumpfes sitzend, in zerlumptem Rock, den Schnappsack an der Seite, die Beine übereinander geschlagen, bläst er den goldnen Dudelsack. – VI. 183. Von derselben Hand wie der Schalmeibläser Tafel 30 g.



TAFEL 33

ELFENBEINSCHNITZEREIEN

a) Frühling. Die nackte Göttin, einen Blumenkranz im Haar, ein Tuch um die Hüften, trägt im linken Arm ein Füllhorn mit Blumen. – Sockel Ebenholz und Elfenbein. – II. 269aa.

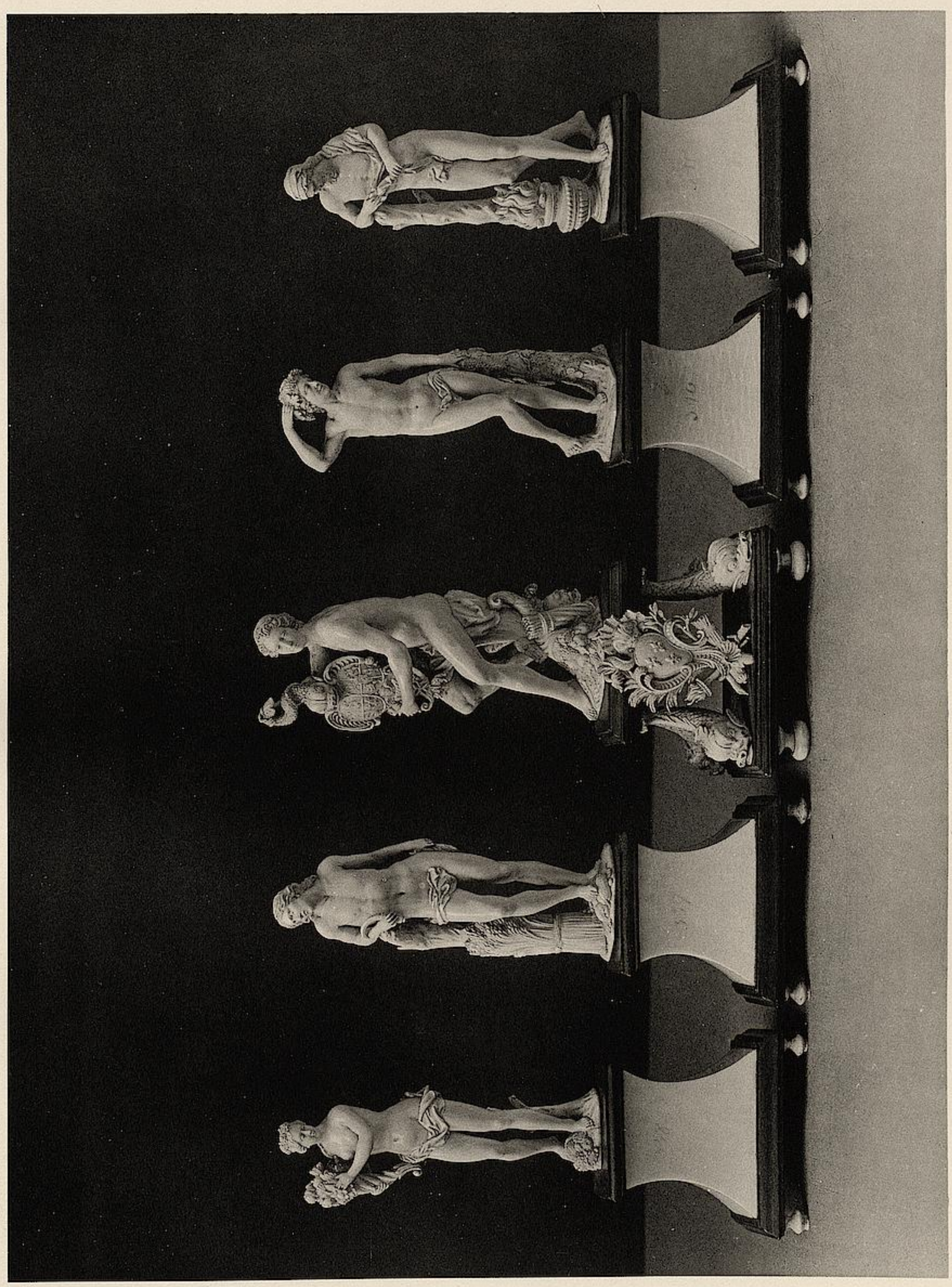
b) Sommer. Der Jüngling, die Sichel in der Hand, lehnt sich an einen Baumstamm; daneben eine volle Garbe, unter seinem rechten Fuß Früchte. – II. 269bb.

c) Allegorische Gestalt. Ein nackter Jüngling sitzt auf einem, von seinem Lendentuch bedeckten Baumstamm, an den sich ein mit Früchten gefülltes Füllhorn und Waffen verschiedener Art lehnen. Er hält mit beiden Händen ein Wappenschild – darauf die Wappen von Sachsen-Polen und dem Dauphin von Frankreich, darüber ein großer Delphin, unten die Insignien des Ordens vom Hl. Geist und des Goldnen Vließes. Der Sockel, Ebenholz und Elfenbein, ruht auf vier Delphinen, vorn das französische Wappen (Lilien) auf einem Schild, das wiederum einen Delphin und ein Bündel Pfeile sowie eine brennende Fackel zeigt. – Die Darstellung deutet auf die Vermählung der Prinzessin Maria Josefa von Sachsen, Tochter Friedrich Augusts II., mit dem Dauphin Louis von Frankreich, 10. Januar 1747. Die Figur ist von derselben Hand wie die der Jahreszeiten.

d) Herbst. Drückt mit der Rechten den Traubenkranz in die Locken; die Linke hält das Hüfttuch; daneben ein rebenumwundener Stamm. – II. 269cc.

e) Winter. Der bärtige Greis hält mit beiden Händen das vom Haupt herabfallende Tuch; neben dem kahlen Stamm ein Becken mit brennenden Scheiten. – II. 269dd.

Die Gruppe der vier Jahreszeiten, in der Überschlankheit der Proportionen, dürfte in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden sein.



TAFEL 34

SCHNITZEREIEN IN HOLZ UND ELFENBEIN

a) Bogenschießender Neger. Der Pfeil ist eben von der Sehne geschnellt, der rechte Arm ist noch gekrümmt. Der Köcher hängt auf dem Rücken, der breite Säbel an der Hüfte; Kopfputz und Lendenschurz sind bunt emailliert, der silbervergoldete Sockel zeigt einen Kranz von Diamanten und Rubinen. Die Figur Ebenholz, am Kopfputz und Bogen kleine Diamantrosen.

Auf einem Emailband am Boden die Inschrift: mon but cets (sic!) La Gloire. VI. 196.

c) Bogenschwingender Neger (Gegenstück zu a). In lebhafter Bewegung, mit grimmig verzerrtem Gesicht, erwartet er den Angriff. Auf dem Band am Boden: le soleil mon assistance. VI. 195.

b) Die reitende Zigeunerin. In einen weiten, mit Quasten versehenen Teppich gehüllt, gibt sie dem nackten Kind, das sie an sich preßt, die Brust. Allerhand Gerät, Löffel, Quirl, Flaschen, Tiegel u. a., ist teils in den Bausch des Mantels gesteckt, teils hängt es an Ketten um die Frau herab. Das langsam schreitende Pferd, gleichfalls von Elfenbein, steht auf dem Eirund eines Sockels von Achat, das wiederum von einer ovalen, auf vier Löwenfüßen ruhenden, silbervergoldeten Schüssel getragen wird. Den Rand bedecken Darstellungen aus vergoldetem Silber: eine Windmühle, zwei Drachen auf zackigen Felsen, eine Pyramide, ein Turm mit Anbau, Mauer, Treppe und Wehrgang, ein Ziehbrunnen. – Auf dem ehemals grün(?) lackierten Teppich kleine Diamanten, Smaragden und Rubinen. – In der Schale unten ein Uhrwerk, das wohl die Flügel der Windmühle drehte. VI. 220.

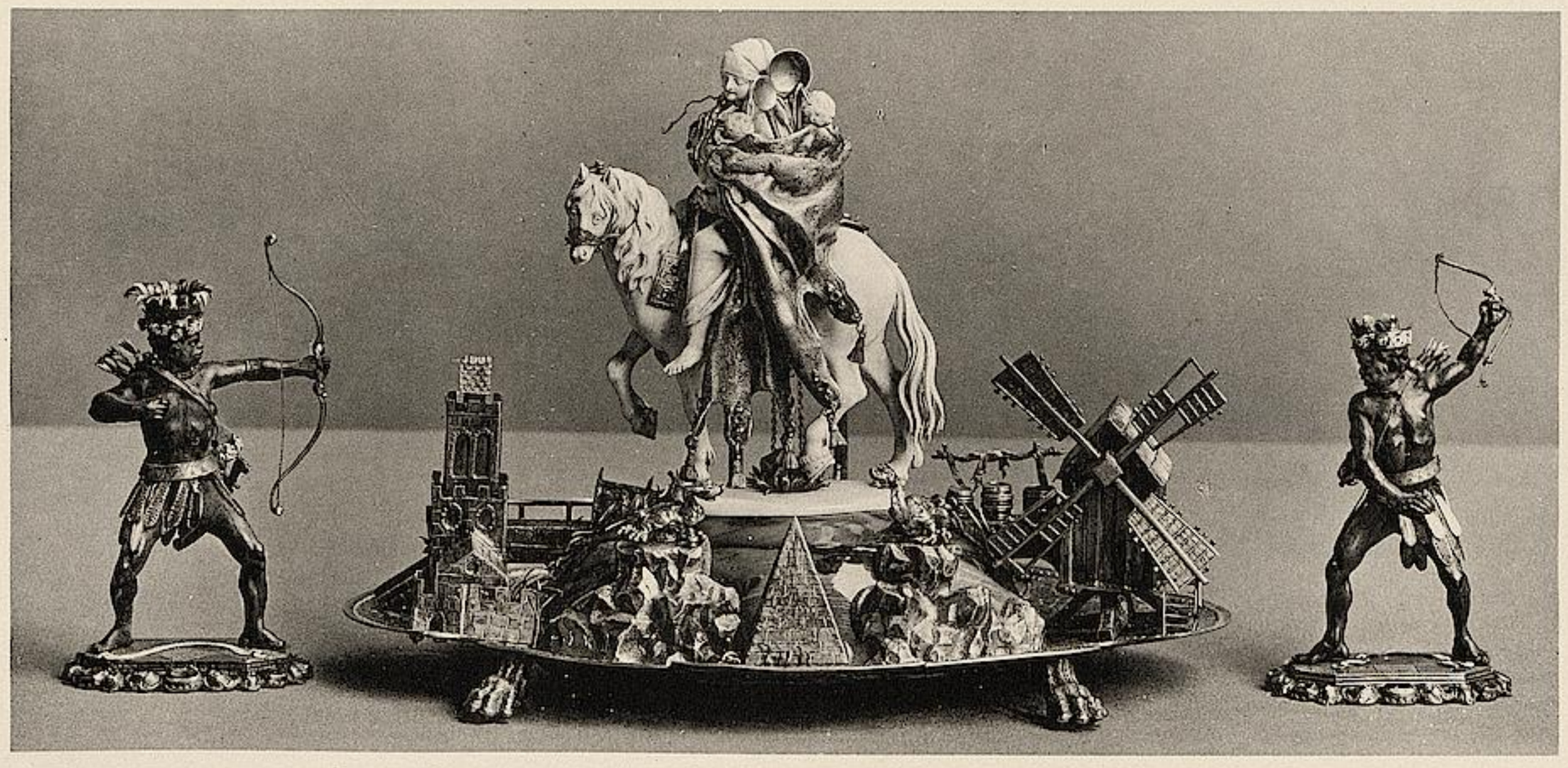
Von *Neßler*, Dresden, Anfang 18. Jahrhundert.

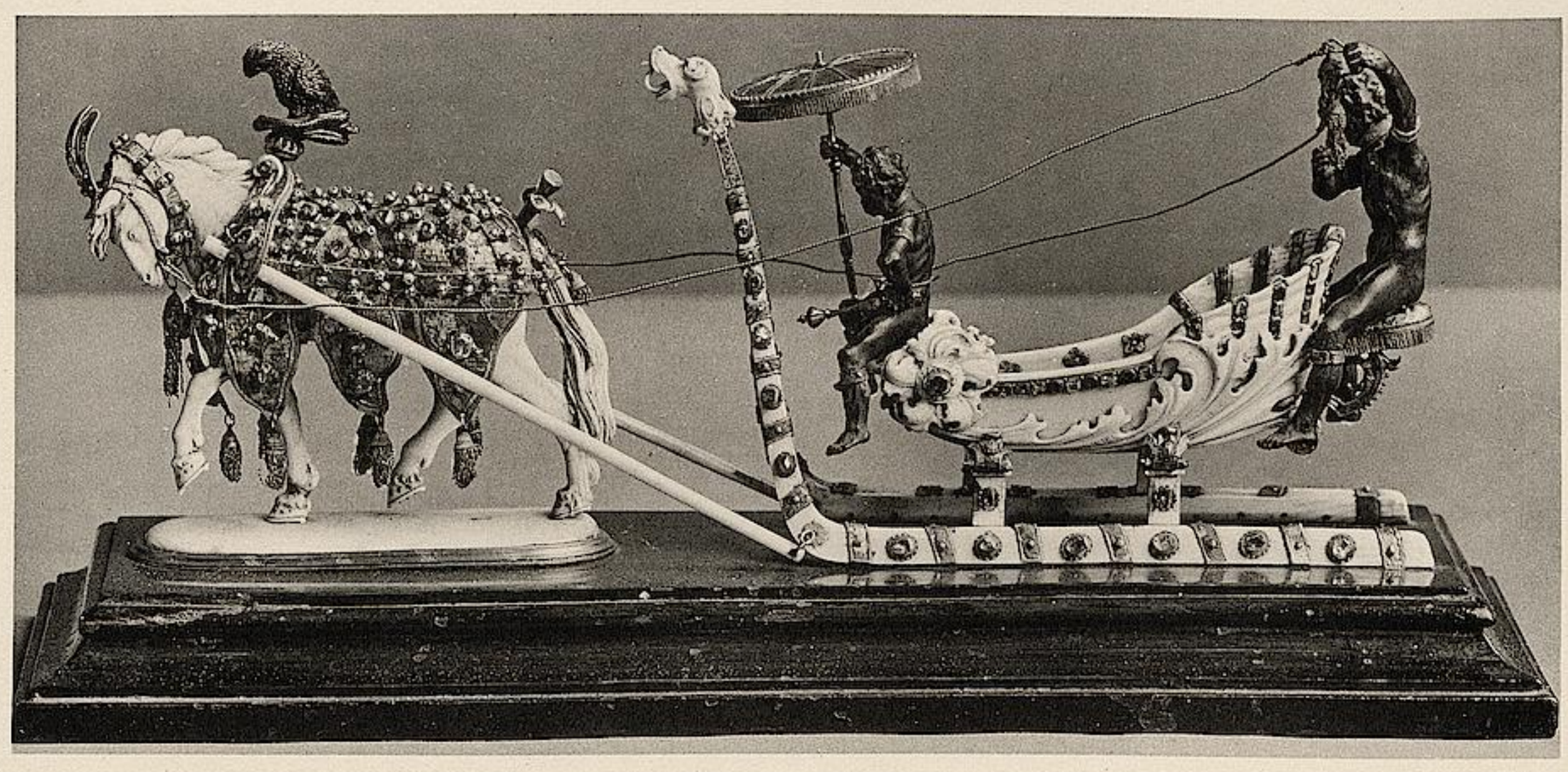
d) f) Neger, in den Händen eine Perlenmuschel. Schwarz lackiertes Holz, die Lippen rot, der Schmuck silbervergoldet, mit Edelsteinen besetzt. Ebenso die Sockel, die vorn und hinten je eine Camee tragen. Von ungewöhnlichem Realismus in der Wiedergabe des rassischen Körpers und seltener Grazie der Haltung. – VI. 196, 195.

e) Elefant von Ebenholz. Auf dem Hals reitet ein Negerknabe, auf dem Rücken eine lange Schabracke, und ein runder, dann quadratischer Turm. Die buntemaillierte Fahne auf der Spitze zeigt auf der einen Seite geflügelte Putten, die aus einer bombardierten Stadt ins Meer fliehen, mit der Inschrift: Sauue qui peult, auf der andern die Buchstaben S.P.Q.A. An der Balustrade des Turmes hängen vier Emailschilder mit Bildsymbolen und -Inschriften: ou la gloire ma pelle – Tousjour le mesme – Constant en esperance – Le Solide m'atache. Der flache Sockel ist, wie die Schabracke und der Turm, mit kleinen Edelsteinen besetzt. – VI. 204.

Die Komposition entspricht der in dem Kleinod des dänischen Elefantenordens.

g) Schlitten mit Pferd. Elfenbein, reich mit vergoldetem Silber und emailliertem Gold sowie mit Edelsteinen besetzt. Auf dem Kummet des reichgeschirrten Gaules sitzt ein aus Chalzedon geschnittener Papagei. Auf der Spitze des Schlittens ein nackter Neger, Sonnenschirm und Streitkolben auf das rechte Knie gestützt, auf der Pritsche ein andrer, größerer, der die Leitseile hält. – V. 194.





TAFEL 35

ELFENBEINRELIEFS

a) Medaillon. Brustbild des Herrn J. P. de Vimeney. Harnisch, Mantel und Perücke. Umschrift: J. P. de Vimeney Samoide Boheme Rex. Bez. C. = *Jean Cavalier*. In vergoldetem Messingrahmen. – Die Arbeit steht den bekannten und bezeichneten Arbeiten des Meisters, der von 1690–1699 tätig war, z. T. auch dem Relief hier Tafel 35 g, sehr nah. Arved Julius, Jean Cavalier och nögra andra elfenbenssnidare, 1926, S. 141, nennt das Stück, freilich mit Fragezeichen. – VI. 1720.

b) Medaillon. Brustbild des Grafen Otto Wilhelm Königsmarck. (Bruder des Kurt Christoph). Einen Lorbeerkranz im Haar, um die Brust ein Löwenfell. Otto Wilhelm Königsmarch. – II. 290.

In Berlin (Volbach a. a. O. I. 736, Tafel 76) das Bildnismedaillon des Grafen Karl Hans Königsmarck, in jugendlichem Alter, von derselben Hand; Gegenstück zu b und d.

c) Medaillon. Brustbild des Papstes Clemens XI, Albani (1700–1721). Im reichgestickten Ornat und Tiara; schwerer Messingrahmen mit Bekrönung. – In München (Berliner a. a. O. 285, Tafel 164, das Bildnismedaillon seines Vorgängers Innozenz XII (1691–1700), das stilistisch verwandt ist. – Italien, um 1710. – II. 250.

d) Medaillon. Brustbild des Grafen Kurt Christoph Königsmarck. Vater der Gräfin Aurora K. Mit Lorbeerkranz und Löwenfell. Umschrift: Kurt Kristof Königsmarck. – II. 219.

e) Medaillon. Brustbild des Kurfürsten Friedrich August II. Im Harnisch, auf dem umgeworfenen Mantel der Stern. Perücke mit Bandschleife. Bez.: *(Johann / Christoph / Ludwig) Lücke*. Rahmen von vergoldetem Messing. – II. 440. Scherer I, S. 87; Wiederholungen in Berlin (Volbach a. a. O. I 746, Tafel 76) und Braunschweig (Scherer a. a. O. 345, Tafel 49). Um 1755.

f) Medaillon. Brustbild des Herzogs Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen. Im Küraß mit dem Band und Orden des Goldnen Vlieses, Perücke mit Band und langem Schweif. – Umschrift:
IOS. FRID. D. SAX. HILP. &c. A.V.E.C.R.M.CONS. I. AG. M. AC. UN. L. P. TR. S. R. I. SUPR. TORM. P.

g) Medaillon. Brustbild des Melchior von Polignac. In geistlicher Tracht, kurze lockige Perücke. Umschrift: Melchior de Polignac. Bo. Port. Chr. R. A. D. R. Pol. Ly. 1693. – Bez. I. C. – Polignac war der bekannte französische Gesandte am Hofe König Johann Sobieskis von Polen, der dann bei der Wahl Friedrich Augusts von Sachsen 1694 eine große Rolle spielte. – Von *Jean Cavalier*. (Arved Julius a. a. O. S. 140.)

h) Der frierende Bettler. Zusammengekrümmt, steckt er die Rechte in die Brust, die Linke ruht in einer Schlinge. Brauner Holzrahmen. – Bez. H = *Peter Hencke*.

Eine Wiederholung, gleichfalls bez., in Braunschweig (Scherer a. a. O. 324, Tafel 51). Nach einer Radierung von Pieter Quast aus einer Folge von Bettlern, Lahmen, Trinkern. Peter Hencke, gest. 1777 in Mainz, hat viel für den Herzog August Wilhelm von Braunschweig gearbeitet.

Auf der Rückseite:

In amplificatione sacrae ad. S. Ægydium aedis Kroysenbrunn primum fundam. lapidem posuit ac mnemosinon. hoc propria tornavit manu quem in aversa vides Sereniss. Princeps abb. tunc. moellic. Rdmo D. Thoma Tauer O. S. B. paroch. autem P. greg. Goezfried. ib. p. a. s. MDCCLI. prid. non. jun. – Hoher gewellter Rand.

Danach hat der Fürst (geb. 1702, Landesregent 1780–87, gest. 1787) das Relief im Jahre 1751 zur Grundsteinlegung der St. Egidienkirche zu Kroysenbrunn (N. O.) durch den Pfarrer Thomas Pauer O. S. B. selbst hergestellt. Der Herzog war österreichischer Generalfeldmarschall (Joseph Maria Wilhelm, Sohn des Herzogs Ernst), gen. Hollandinus. – II. 218, angekauft 1876.

TAFEL 36

ELFENBEINSCHNITZEREI

Der Sturz des Luzifer. In der aus einem quergeteilten Zahnstück geschnitzten, reliefartig komponierten Szene von über hundert freischwebenden, jeweils stofflich verbundenen Figuren erkennt man als Hauptfigur St. Michael als Anführer der lobsingenden und musizierenden Engelschar, der mit dem erhobenen Schwert die Teufel in die Hölle jagt, wo der Drache den Schlund aufreißt, sie auszuspeien. In dem zuckenden Gewühl vielerlei Gruppen kämpfender Engel und erschreckter Teufel; ganz oben Gottvater und Christus mit der Weltkugel.

Die Schnitzerei steht auf einem geschweiften, mit Silberblech beschlagenen Sockel; darin eine mit vergoldetem Silber ausgeschlagene Nische mit der, in Koralle geschnittenen Gestalt einer liegenden Frau, die reich gekleidet, das Haupt auf den rechten Arm stützt, während sie die Linke über eine, aus Perlmutter gebildete Platte, wohl Wasser darstellend, ausstreckt. – Aus den Schnecken des Sockels erhebt sich ein Kranz von Blumen, Blüten und Blättern, in Silber getrieben, der die Gruppe umschließt.

Auf dem Sockel die Marken: NR – ein nach rechts gerichteter einköpfiger, gekrönter Adler mit den Buchstaben RVP. – SPC 42. – II. 131.

Eine ähnliche Arbeit mit etwas weniger Figuren im Nationalmuseum zu München (Berliner a. a. O. Nr. 440, Tafel 179). Diese trägt die Initialen des Wiener Bildschnitzers *Jakob Auer* aus Tirol, Gehilfen Matthias Rauchmillers, gestorben zu Bozen und die Jahreszahl 1696. Ein anderes in Berlin (Volbach a. a. O. I 7988, Abb. S. 79), das nahezu eine Wiederholung des Dresdner Exemplars ist, dazu ein Gegenstück, das Jüngste Gericht, hier als italienische Arbeiten, wohl aus Neapel, bezeichnet; weitere in den Vatikan. Sammlungen und, wesentlich kleiner, im Grünen Gewölbe selbst (II. 132, 29 Figuren).

II. 131. – Inv. der Kunstkammer 1741, S. 834 (Nachtrag): „*1743 den 10. April haben Ihro Maj. der König aus dem Grünen Gewölbe ein Kunststück von Helffenbein, so die Herabstürtzung des Lucifers mit seinem Anhang aus dem Himmel in die Hölle vorstellt . . . so mit einem Bogen von Silbernen Blumen als Rosen umgeben . . . in die Kunstkammer überreichen laßen, die Rosen sollen in Rom seyn gemacht worden. Das Kunststück selbst ist in Neapel gefertiget, und zum Present anhero gekommen von Dero Frau Tochter Königl. Majest. beyder Sicilien.*“

Maria Amalia, geb. 1724, gest. 1760, heiratete 1738 Karl III., König von Spanien und Neapel.

Die Schnitzerei, zweifellos eine Arbeit Auers, ist wohl in Italien (Neapel?) gefaßt worden. Die Marken scheinen italienisch.

TAFEL 37

ALABASTERRELIEF: VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN

Sechs Hirten und zwei Frauen blicken, in mannigfaltigen Stellungen, gebannt und erschüttert auf die Erscheinung der Engelsglorie, über die aus Wolken mit Engelsköpfen sich der Strahl des Hl. Geistes herabsenkt. In der Mitte hält ein Engel in beiden Händen ausgebreitet das Band mit der Inschrift: Gloria in excelsis deo. Auf Wolken ruhend drei andere Engel mit Musikinstrumenten, viele kleine ebenso und singend. – Auf einem Gefäß unten links die Inschrift: Luce II, auf einem Fäßchen, das einem Alten als Stütze dient: SWF 1640. – Schwarzer Holzrahmen.

I. 4. Arbeit des Dresdner Bildhauers *Sebastian Walther* (1574–1643), eines Mitgliedes der weitverbreiteten, ursprünglich schlesischen Bildhauerfamilie Walther. Geboren um 1576, wurde er 1620 nach Giov. Maria Nossenis, seines Meisters, Tode, kurfürstlicher Architektus und Statuarius; er hat u. a. Nossenis Grabmal ausgeführt, an dem Grabmal der Kurfürstin Sophie in Freiberg mitgearbeitet, in Wachs modelliert. 1645 ist er gestorben.

Inventar der Kunstkammer „nach 1732": *Die Geburth Christi von Alabaster künstlich geschnitten, von Sebastian Walthern in einem schwartz gebeitzten Ramen und Glaß-Schieber. Übergeben den 3. July 1668.* – Von Tobias Beutel in seinem „Kursächs. Cedernwald . . ." 1683 erwähnt.

TAFEL 38

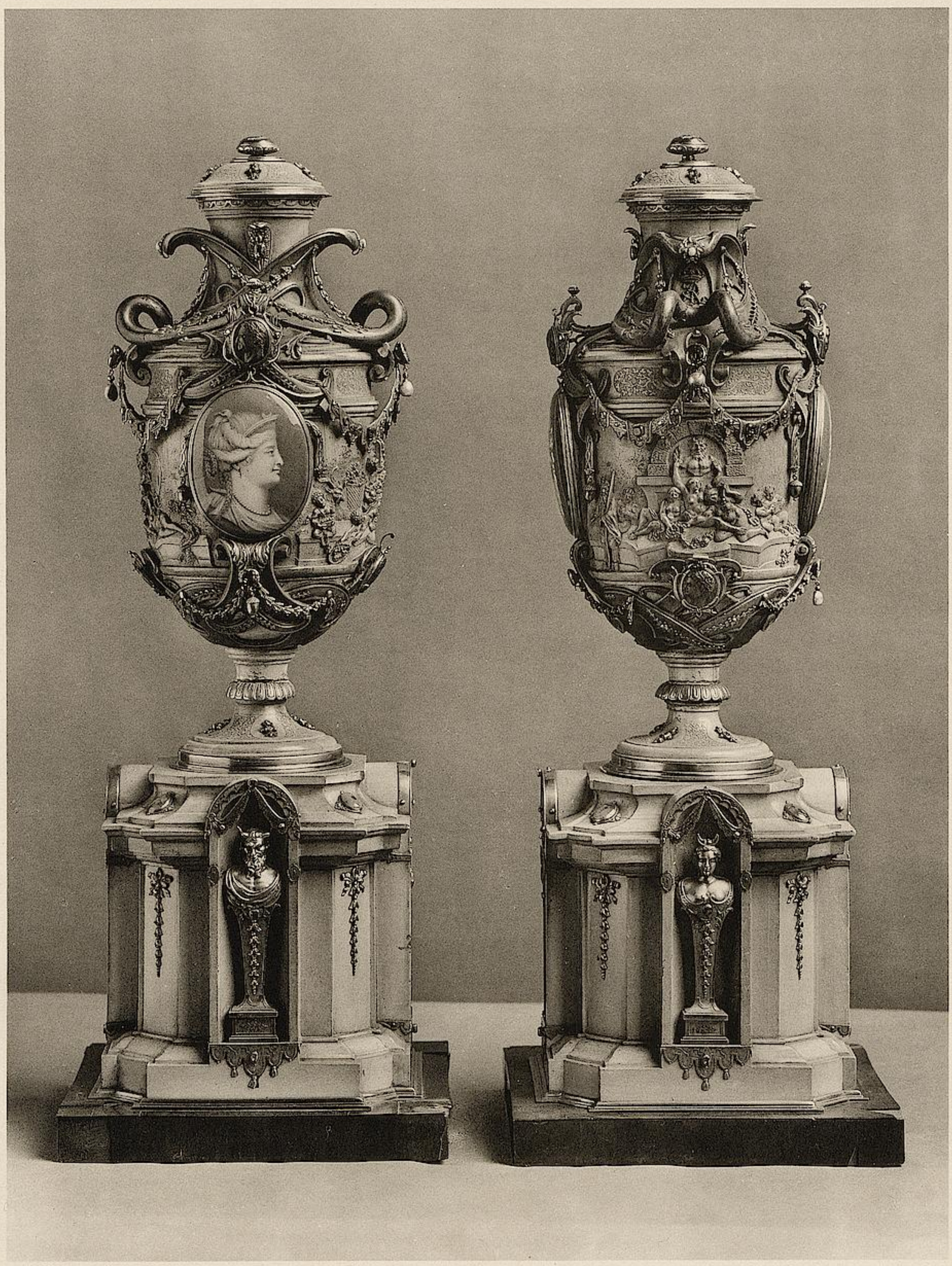
STEINSCHNITZEREI

Schmuckvasen, mit vergoldetem Silber, Edelsteinen, Kameen, Perlen und Email besetzt. – Die Vasen sind mit Flachreliefs bedeckt, die allerhand bukolische Szenen, Faunen, Panisken u. dgl. darstellen und jeweils mit zwei großen Medaillons, Köpfen in Grisailleemail, besetzt sind; unten und oben Festons, Kameen, Edelsteine. Am Hals, über den schlangenförmigen Henkeln, das Monogramm AR mit der Krone. – Im Sockel Nischen mit Hermen von Satirn und Diana. Hölzerner Untersatz. – Kelheimer Stein.

Arbeiten von *Johann Melchior Dinglinger* (1664–1731). Sponsel, I. M. D. und seine Werke, 1904, S. 20 u. 48.

V. 136 u. 141. Inventar 1733 Pretiosenzimmer, S. 171; Nr. 6 u. 7: *Zwey gleiche Vasen, auf ihren Piedestalen 22 Zoll hoch, von Lapide Pario auf der einen ist das Fest des Pans und des Fauni, en bas relief, geschnitten, desgleichen an den andern Seiten des Pans und Fauni Portrait en emaille. Die andere Vase stellet vor das Fest des Bachi und Dianae . . . Von denen emaillierten Portraits ist das von Pan schadhafft.* – Daneben spätere Bleistiftnotiz* von Dinglinger. * Notiz vom 25. Juli 1731 (Archiv des Grünen Gewölbes); *2 oval Vasen von Stroh-Stein, welche der seel. Hoff Jubelier Dinglinger mit Deckeln geliefert.*

Da die Vasen im Inventar von 1725 noch nicht genannt sind, dürften sie erst zwischen 1725 und 1731 in die Sammlung gekommen sein. Sie stammen danach, wie auch stilistisch deutlich, aus der letzten Periode des Meisters.



TAFEL 39

MOSAIKBILD

Brustbild Augusts des Starken. Im gestreiften Harnisch mit rotem Vorstoß, hermelingefütterten Purpurmantel mit dem Stern des polnischen Ordens vom Weißen Adler, um die Brust dessen blaues Band, am Hals am Band das Goldne Vlies; gepuderte Allongeperücke. – Römische Arbeit nach einem Gemälde von *Louis Silvester*, um 1725.

1818 Kaminzimmer, S. 23, N. 7: „*Mosaiken. Das Portrait Königs Augusti II. en Mosaik, auf einer kupfernen Platte ohne Rahmen.*"

Nach Keyßler, Neueste Reisen . . ., 1741, S. 1046 in der Bildergalerie im Königl. Schloß.

TAFEL 40

HOLZSCHNITZEREI

Die Auferstehung Christi. In der Mitte der Tafel steht der, nur mit einem Lendentuch bekleidete Heiland, nach rechts gewandt, die Rechte weisend erhoben, in der Linken den Kreuzesstab; der Mantel weht in weitem Schwung zurück. Auf der dreigeteilten Fahne die Worte: O HA. II EGO SURE SVRECCI ET VITA.

In der Wolkenglorie, die ihn umgibt, betende, zeigende Engel in ganzen und Halbfiguren, auch Puttenköpfe. Zu Füßen des Herrn, in den Wolken, liegt Satan und die Schlange.

Die Hand des Herrn weist auf eine Tafel links oben mit der Inschrift: Cristus expolians principatus et potestates traduxit, fide ter pala triumphans illos in se ipso colo Z.

In der Glorie ein Spruchband mit der Inschrift: attolite po . . . as principes vestras psal. 23.

Unter der Erscheinung am Boden sechs Kriegsknechte, teils schlafend, teils bestürzt zurückprallend und auf das Wunder zeigend. – Zur Linken ein, von einem Pfeiler und zwei Säulen getragener Ruinenbogen, durch den man auf die Höhle mit dem geöffneten Sarg, dessen Tuch ein Engel faßt, und vier anderen Kriegsknechten blickt. An dem Pfeiler das vierteilige (herzoglich) sächsische Wappen, darunter die Inschrift:

Dem D. H. Fuersten und H H Henrich H zu Sachsen L G In Doringen und M G Zu M Unseren GH 1529.

Zur Rechten die Hölle, ein brennender Doppelturm mit Nischen und Fenstern verschiedener Art, darinnen der Höllenfürst selbst, an einen Pfahl gekettet, Teufel mit Kriegswerkzeugen und arme Seelen. Aus beiden Toren wallt der Zug der Geretteten, nackte Männer und Frauen, langsam und gedrängt schreitend, auf den Erlöser zu. Unter den Vorderen des Zuges eine Tafel mit der Inschrift:

TV / DNE / IN / SANGUE / TESTAMENTVM (DVXISTI) VINCIT D-S DE LACV ZACHA 9

Auf einer kleinen Tafel unter dem Bogen: PD

Birnbaumholz, bemalt, mit Spuren verschiedner Farben und Vergoldung. Rahmen von dunklem Eichenholz.

I. 48 = VII. 29. – Inventar 1587, fol. 284.

2 *geschnittene täflein von Birnbaumen holtz auf den einen des hern Christi Creutzigung und uf den Andern die Auferstehunge.*

Von *Peter Dell*, Würzburg (um 1480–1552), Schüler von Tilman Riemenschneider und Hans Leinberger. – S. L. Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance, S. 41ff., mit Abb. Tafel 5, – derselbe: Die beiden Peter Dell und Thomas Kistner, drei Würzburger Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Archiv des Histor. Vereins zu Würzburg Bd. LV, 1913, S. 105ff. – E. F. Bange, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik. (Die Bildwerke des deutschen Museums, Nr. 2740 und 518, S. 42. – Derselbe, Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein, Tafel 89–94. – H. Buchheit, Beiträge zu Hans Schwarz und Peter Dell d. Ä., Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, N. F. I, S. 167. – G. Habich, Porträtstücke von Peter Dell. Jahrb. der Pr. K. Slgen 1918, S. 142. – Zu der Gruppe dieser protestantisch-theologischen Allegorien gehören drei Reliefs in Dresden, außer dem beschriebenen die Kreuzigung (bez. 1528) und die Heilslehre, eines das Vorbild für eines der Dresdner Reliefs, im Schloßmuseum zu Stuttgart, eines im German. Museum zu Nürnberg von 1534 und eines im Berliner Deutschen Museum; das letztere, bez. und datiert 1548, eine Allegorie der christlichen Heilsordnung, ist bezeichnet PD 1548 (Bange, Bildwerke, 518) und entspricht in den Maßen der Dresdner Auferstehung.

Ein viertes, das nach dem Inventar von 1587 die „ejectio draconis" darstellt, ist seit 1732 nicht mehr vorhanden. Alle diese Stücke sind wohl im Auftrag Herzog Heinrichs des Frommen, des ersten Gönners des Protestantismus in Sachsen, hergestellt worden.

Dells Arbeiten sind stilistisch sowohl von Leinberger, indirekt von Dürer und Holbein, wie von Mantegna beeinflußt.

TAFEL 41

HOLZSCHNITZEREIEN: SECHS MEDAILLONS MIT DER GESCHICHTE VON ADAM UND EVA

a) Erschaffung der Eva. Neben dem schlafenden Adam kniet der Herr, mit weitem Gewand und Mitra, und hebt die Halbfigur der Eva empor, die er mit der Linken segnet.

b) Das Gebot Gottes. Zur Linken des Paradiesesbaumes stehen Adam und Eva eng umschlungen, während der Herr, diesmal unbedeckten Hauptes, auf die Frucht im Gezweige des Baumes weist.

c) Der Sündenfall. Das Paar steht unter dem Baume, je mit einem Apfel in der Hand, die Schlange ringelt sich um einen Ast, ein Löwe blickt hinter dem Stamm hervor.

d) Der Ruf Gottes. Das Paar, mit den Händen den Leib deckend, hört auf das Wort des Herrn, der, ähnlich wie in b, rechts von dem Baume steht.

e) Vertreibung aus dem Paradiese. Das Paar entflieht nach links vor dem Engel, der, im reichen Gewand eines Diakonen, mit erhobenem Schwert droht.

f) Das erste Elternpaar. Adam zieht am Aste eines Baumes, Eva, gleichfalls im Fellgewand, sitzt hinter ihm, ein Knäblein an der Brust.

Buchsbaum, in Brettsteinen von Ebenholz, unter Glas.

VII. 32 nn – tt. – 1741 Inventar der Kunstkammer, Fol. 1038. „*6 runde in Ebenholz und Glas eingefaßte schöne Stücken, die Geschichte der ersten Menschen. Am 6 July 1832 zum Grünen Gewölbe abgegeben.*

Die Medaillons sind nach den Kupferstichen *Heinrich Aldegrevers* vom Jahre 1540 (Bartsch 1–6) geschnitten. Für Sponsels Annahme, daß sie von Peter Flötner gearbeitet seien und zwar als Vorbilder für Medaillon, findet sich kein Beweis. Vor allem stehen sie stilistisch den Arbeiten des Meisters aus dieser Spätzeit (gest. 1546) fern. Die einzige bezeichnete Holzschnitzerei Flötners, die Statuette Adams im Kunsthistor. Museum in Wien, ist eine Jugendarbeit von durchaus anderem Gepräge (Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des AH. Kaiserhaues, II, Tafel XIX, S. 9). Schnitzereien des Meisters als Vorbilder für Plaketten oder Medaillen sind nur in Stein bekannt; hier sind überall Komposition und Formensprache einheitlich und als solche von dem Stil der Medaillons zum Sündenfall verschieden. So dürfte wohl ein süddeutscher Meister um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Frage kommen.

TAFEL 42

HOLZSCHNITZEREI

Erzengel Michael im Kampf mit dem Satan. Der Engel hat den linken Fuß auf die Brust des Bösen gesetzt und stößt ihm die Lanze in den Hals; am Boden liegend, das rechte Bein im Schmerz angezogen, windet sich der Teufel mit gekrampften Armen unter dem Gegner. Das reiche Gewand des Engels, z. T. mit Fransen besetzt, ist unter der Brust mit einer Schleife zusammengehalten; der Satan, mit Hörnern, schuppigen Flügeln und langen Klauen, trägt nur einen Lendenschurz.

Helles Lindenholz. Der Sockel Ebenholz, die Profile versilbert.

I. 41. 1733 Inventar des Pretiosenzimmers, S. 774: . . . *ein Engel Michael, wie er den unter ihm liegenden Drachen überwindet, und unter die Füße tritt, sowohl der Engel als der Drache sind aus einerley, aber unbekannten Holze geschnitten . . . Dieses Stück ist zugleich mit dem Tempel Salomonis gekaufft worden.* Darnach ist das Stück also in Hamburg erworben worden.

Eine ähnliche Gruppe, Michael im Kampfe mit zwei Dämonen, im Deutschen Museum zu Berlin (Bange a. a. O. 848, S. 95, Vöge 380). Sie steht, wie unsere Gruppe, der Bronzegruppe von Hans Reichle an der Fassade des Zeughauses in Augsburg nahe, ebenso Arbeiten von Georg Petel (G. P. Feuchtmayr, Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst 1926, S. 122). Auch Hubert Gerhard, in dessen Michaelgruppe Brinkmann (Barockskulptur, Handbuch d. Kunstwissenschaft, S. 160) das Vorbild sieht, Jörg Zürn und Hans Krumper, München, kämen als Meister des Werkes in Frage, das in dem prachtvollen Schwung der Bewegung, in der Reife der Komposition wie in der Feinheit der Einzelheiten besonders in der Wiedergabe der Flügelfedern, der Muskeln, des physiognomischen Ausdrucks allen ähnlichen Werken der Kleinplastik zu Beginn des 17. Jahrhunderts, auch der Schutzengelgruppe in Berlin (Bange a. a. O. 8372, S. 96) überlegen ist.

TAFEL 43

HOLZSCHNITZEREI: INTARSIA

Relief: Pyramus und Thisbe. Der nackte Pyramus liegt tot am Boden, in der Brust die Wunde, die Augen gebrochen, den Mund offen, das linke Bein angezogen. Thisbe, ebenfalls nackt, nur ein dünnes Tuch um die Brust geschlungen, ist im Begriff, sich das kurze Schwert ins Herz zu stoßen, während ihre Linke ins Haar faßt. Dahinter der Brunnen: Säule mit Löwenmaul als Wasserspeier, rundes Becken, röhrenförmiger Ausfluß. Im Hintergrunde rechts der Löwe mit Pyramus' Gewand; die Landschaft zeigt einen See mit Insel und einem Schiff, eine Stadt vor Bergen mit einer Burg, geballte Wolken am Himmel.

Unten die Inschrift: Thisbe ob mortem Pyrami sui proci se ipsam gladio confodit. Auf einem Stein vorn rechts: Johann George Fiescher fecit.. – Meist helles, z. T. getöntes Holz. – Schwarzer Rahmen.

I. 44. 1733 Inventar des Pretiosenzimmers: *Ein von farbicht gesottenen Holtz, erhabene und eingelegte Historie, aus dem Ovidio; Wie Pyramus und Thisbe sich aus Liebe gegeneinander, erstechen. In schwarzen Rahmen. Übergeben den 3. August 1656.*

Johann Georg Fischer, Eger, gest. 1669, ist auch der Meister einer 1658 erworbenen Verkündigung an die Hirten, eines Kruzifixes und zweier Brettspiele, die künstlerisch und technisch den gleichen Stil zeigen.

TAFEL 44

HOLZSCHNITZEREI: WINZER UND WINZERIN

a) Der gut bürgerlich gekleidete Mann, mit gepflegtem Spitzbart, seitlich aufgeschlagnem Hut mit breiter Feder, hält mit beiden Händen den schweren, mehrfach querdurchbohrten Stock mit einem kauernden Eichhörnchen an der Spitze, um den sich eine blätterreiche Rebe mit vielen Trauben rankt. Am linken Arm ein Korb, darin ein Paar Würfel, am Gürtel langes Reitschwert und Dolch. Neben ihm, an langer Kette, ein Hündchen. Schuhe und Strümpfe, Kniebänder und Rosetten, Tressen und Gürtel, Stulpen und Achseldecken („Schwalbennester"), spanischer Kragen und Hut von Silber, z. T. vergoldet. Die hölzerne Bütte mit Reifen und Beschlägen von Silber, z. T. graviert, der Deckel, mit einem lautespielenden Affen an langer Kette, getrieben, mit Blumen und Früchten. Das Postament gleichfalls getriebenes Silber, mit Ranken und Masken, Standplatte mit vielerlei Getier („style rustique"), eine Staude mit drei Blüten wächst hinten auf. – Holz, z. T. bemalt. Am Beschlag der Butte und am Sockel unten die Frankfurter Beschau (Adler) und Marke N: (R^3 2028).

VI. 4. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 437, S. 671: „*Ein Winzer von schwarzen Ebenholz geschnitten, hält mit beyden Händen einen Staab, worauf ein silbern vergoldt Eichhörnigen sizet, dieses ist an einer Kette festgemacht, wie auch ein kleines zum Füßen stehendes Hündgen . . .*"

Eine ähnliche Figur im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau, eine Arbeit des Breslauer Goldschmieds Joachim Hiller, 1602, gest. 1613; andere im Victoria and Albert Museum London, aus der Sammlung Rothschild, und bei Baron Weichs in Troppau (E. Hintze und K. Masner, Goldschmiedearbeiten Schlesiens, Tafel 26, Text S. 19). – Die Dresdner Figur stammt, dem künstlerischen Stil und der Tracht nach, gleichfalls aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

b) Die Frau trägt am Arm einen offenen Korb, in dem Hahn und Henne sitzen, und an dessen Henkel eine Tasche an einer Kette hängt. Hut, der auf einem tief in die Stirn gezogenen Kopftuch sitzt und Stock mit Rebe, das Hündchen an der Kette und die Butte sind denen des Mannes gleich; der Affe auf dem Deckel der letzteren spielt die Geige. Die Butte ist innen mit vergoldetem Silber bekleidet.

VI. 6. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 438, S. 673: „*Eine dergl. Winzerin auch von Ebenholtz, dem Winzer in allen gleich, außer daß sie an den Lincken Arm einen Korb hat worinnen ein Hahn und eine Henne sizet. Auf dem Deckel ist auch ein Affe so aber auf der Violine spielt.*"

Das Grüne Gewölbe besitzt noch zwei Winzerpaare, beide aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, in Holz geschnitzte Figuren mit silbernen Geräten, von denen das eine die Marke des Straßburger Goldschmieds Paul Ölinger (R^3 6983) trägt.

TAFEL 45

HOLZSCHNITZEREI: WINZER UND WINZERIN

a) Der bärtige Mann, mit langem, unter dem vorn aufgeschlagenen Hute hervorquellenden Haar, steht, leicht gebückt, fest auf parallel gerichteten Füßen, die Rechte auf den Knotenstock gestützt, in der Linken eine Traube mit Weinblatt. Den Hut ziert eine Ranke mit drei blauen Trauben, die Knöpfe sind von Diamantrosen und Rubinen, an den Schuhen gelbemaillierte Bandschleifen. Die große, mit drei silbervergoldeten Doppelreifen gefaßte Butte, die er an silbervergoldeten Achselschnüren trägt, ist mit Ranken, Schnüren mit Farbsteinbündeln, die von bärtigen, geflügelten Masken gehalten werden, verziert; auf dem Deckel blaue, rote und grüne Trauben sowie ein nackter Knabe, in der erhobenen Rechten eine Flasche, in der Linken ein Becher. Die Figur steht auf einer silbervergoldeten Platte, die Steine, Gras und Schlangen darstellt. Der achteckige Sockel, aus weißem Marmor, enthält vier Nischen mit blauemaillierten Muscheln; in ihnen die Gestalten der Flora, Ceres, Bacchus und Herkules. An den Pfeilern Satirmasken und Gruppen von Schmucksteinen. Auf dem silbervergoldeten Beschlag des Postamentes Jagd- und Tierszenen. In der Aushöhlung des Postamentes eine Ölmalerei, bacchische Szene: der Gott umfaßt eine, auf einem Faß sitzende Bacchantin, ein Putto zapft Wein aus dem Faß. – Ebenholz, z. T. bemalt.

VI. 1. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 435, S. 671. „*Zwey Figuren als ein Wintzer und eine Winzerin, von Holze geschnitten und gemalet, beyderseits tragen Bütten mit Weintrauben auf dem Rücken, stehen auf weiß marmornen Postementen, mit Silber vergulten Figuren, und Festonen mit Steinen bekleidet, jedes Stück ist mit dem Postemente 17 Zoll hoch, von Rauchfußen.*"

b) Die Frau, mit silbernem Kopftuch, hält gleichfalls Traube und Stock; der Gürtel ist grün, das Mieder grün, blau und weiß emailliert, die Schleifen der Stiefel sind grün. Die Butte gleicht der des Mannes: die Masken sind die von Kindern, die Festons aus Schmucksteinen üppiger. Auf dem Deckel ein dicker Satir, der dem Kind in seinem Arm eine Traube zeigt; im Innern ein silbervergoldetes Relief: Chronos, der der schlafenden Gäa das Kind, Zeus, raubt. Auf der Standplatte Steine, Blätter, Häschen. In den Nischen des Sockels unter grünemaillierten Muscheln, je eine Gruppe: Satir bez. Bacchant und Bacchantin. Die Masken an den Pfeilern: Zeus, Hera, Ceres, Poseidon; die Gruppen von Edelsteinen darunter: Rubine, Saphire, Smaragde und Topase. Auf dem Band unten am Sockel Werkzeuge, Instrumente u. dgl. Das Bild in der Höhlung des Sockels: Satir und Bacchantin.

VI. 3. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 436, S. 671. Das Motiv des Buttenträger- oder Winzerpaares taucht schon Ende des 16. Jahrhunderts auf. – Der strenge, realistische Stil der Holzschnitzerei steht im Gegensatz zu der flüssigen, zierlichen Bewegung der Sockelfiguren. – Süddeutschland, Anfang des 18. Jahrhunderts. Der Bildschnitzer *Rauchfuß* ist sonst nicht bekannt.

TAFEL 46

HOLZSCHNITZEREIEN

a) Der Mohr mit der Smaragdstufe. Den Kopf zurückgeworfen, leicht ausschreitend, hält er mit beiden Armen die Schale, aus Schildkrot und silbernen Einlagen, mit der Stufe. Der Schurz, Federkrone, Halz- und Brustschmuck, Arm- und Beinringe von vergoldetem Silber, überreich mit Edelsteinen besetzt. Die felsige Standplatte und der Baumstamm sind mit Schildkrot belegt.

VIII. 303. – 1733 Juwelenzimmer S. 562: *Ein großer Mohr von Holz geschnitten braun laquiert . . . traget in einer mit Kröt überzogenen Muschel die kostbahre orientalische Smaragd-Stuffe . . .*

Die Figur wird *Balthasar Permoser*, Dresden (1650–1732) zugeschrieben (Michalski, B. P., S. 15, 27, Tafel 40); doch ist sie in sein Werk schwer einzugliedern. Da, wie Sponsel, J. M. Dinglinger S. 22 erwähnt, 1728 Steine zur Dekoration des Negers an Dinglinger gegeben wurden, mußte, wenn die auf der zweiten Figur (b) angebrachte Jahreszahl 1712, die auch Michalski für eine spätere Zutat hält, auch als Entstehungszeit dieser Figur gelten soll, zwischen dieser und der Zeit ihrer Dekoration mehr als ein halbes Menschenalter liegen. Dem aber widerspricht die Einheitlichkeit der Komposition und der Stil der Goldschmiedearbeit, der durchaus der Spätzeit Dinglingers (gest. 1732) entspricht.

Die Smaragdstufe ist ein Geschenk Kaiser Rudolfs II. an Kurfürst August nach dessen Besuch in Prag anläßlich seiner Erkrankung im Oktober 1581.

b) Der Mohr mit der Kristallstufe. Breitbeinig ausschreitend hält er die Schale mit angezogenen Armen, und blickt, mit leicht gesenktem Haupte, geradeaus. Sein Schmuck im allgemeinen dem von a ähnlich, nur viel ärmlicher, ist von Kupfer bronziert und bemalt, mit Schmucksteinen besetzt. Der Baumstamm mit dem Palmenaste farbig bemalt, wie auch der Sockel. Auf diesem die mit der Feder geschriebene Bezeichnung: Balthasar Permoser 1712. – Die Stufe, die in der vergoldeten Kupferschale liegt, ist aus Einzelkristallen, Carneolen, Amethysten u. a. künstlich zusammengesetzt.

V. 156. – 1733 Juwelenzimmer S. 586: *Ein großer Mohr braunschwärzlich laquiert . . . traget eine Stuffe von hiesigen Land, Erzt und couleurten Landsteinen, in gleichen auch von gediegenem Silber . . .*

Trotz der Inschrift, die zweifellos nicht von Permoser ist, gehört das Stück in die Zeit um 1730; sein Stil wie seine Ausstattung weisen auf einen Meister hin, der mit dem von a nicht identisch ist.

TAFEL 47

SCHNITZEREIEN IN HOLZ UND ELFENBEIN

a) und c) Hottentottenpaar. Der Mann, mit zurückgelegtem Kopf aufblickend, ein Fell um die Lenden, ein größeres um die rechte Schulter geschlagen, hält in der Rechten ein kurzes Schwert. Der Bogen hängt an dem, mit einem Reif geschmückten linken Arm, der Köcher mit Pfeilen an einem Band auf dem Rücken. Um den Hals ein Anhänger (Amulett), im linken Ohr, das wie bei einem Satir vergrößert ist, ein Gehänge aus Platten. Ebenholz, Waffen und Schmuck von vergoldetem Silber. – Die Figur steht auf einem Postament von vergoldeter Bronze; vier Voluten, an den Ecken je ein roter geschliffener Farbstein, ruhen auf einer hölzernen Platte.

Die Frau, ähnlich gekleidet mit einem Kopftuch, trägt im Bausch des Mantels auf dem Rücken ein Kind, in der Rechten einen Eimer, in der Linken eine lange Kette mit einem Krug. Am linken Arm und Bein gewickelte Bänder. Zwischen ihren Beinen kauert ein großer Affe. – Der Sockel wie bei a.

VI. 238 und 237. – 1769 aus dem Brühlschen Nachlaß zur Kunstkammer.

Die Figuren sind von ungewöhnlicher, grotesker Anmut; sie gehören zu den besten Werken der Kleinplastik aus dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts.

b) Janitschar. Der kurzbeinige Krieger, mit großem Kopf und sehr kleinen Füßen, hat die Linke in die Hüfte gestemmt und erhebt mit der Rechten einen Streitkolben (Pusikan) mit einer Uhr. Am Gürtel hängt der Säbel, an einer Schnur um den Hals die Pulverflasche. Einzelne Knöpfe von Diamantrosen und Koralle. – Die Figur steht auf einer Platte von poliertem, grauroten Achat; den Sockel bildet ein Kristall mit wolkigen Einsprengungen, der in vergoldetes Silber gefaßt ist. Edel- und Schmucksteine, wie zwei Halbkugeln von Achat mit Halbmonden neben der Figur, und Perlmutter sind als Besatzstücke und Anhänger verteilt.

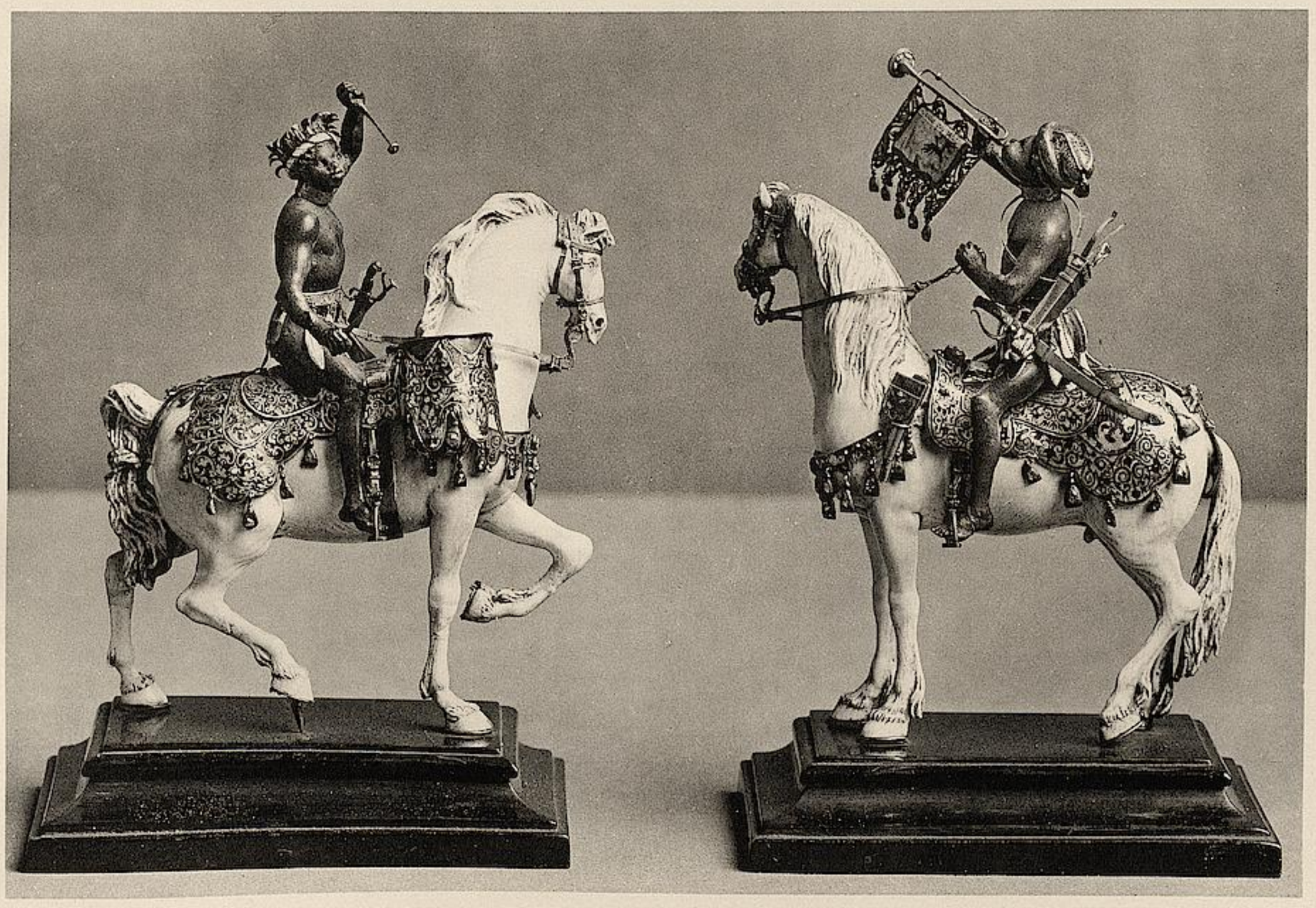
VI. 227. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers, Nr. 402, S. 640: *Ein Elfenbeinerner Janitzschare . . . Von Neßlern aus Dreßden.*

d) und e) Negermusikanten.

d) Der nackte Mohr, nur mit buntem Federschurz und Kopfschmuck, den Säbel an der Seite, schwingt die Paukenschläger, während der reichgeschirrte Schimmel weiterschreitet. Sattel und Schabracke, Kopfgestell und Zügel sind wie die Pauken von buntemailliertem Golde, reich mit Anhängern von Diamantrosen besetzt. Der Mohr aus Ebenholz, das Roß aus Elfenbein. – Sockel von schwarzem Holz. VI. 193.

e) Der berittene Mohr bläst die Trompete; Säbel, Pfeilköcher, Pistolen in den Halftern, bilden seine Bewaffnung, auf dem Haupte eine Zipfelmütze mit Quaste. Die Ausstattung des stehenden Pferdes ist nicht minder reich wie bei d. Auf dem, reich mit Schnüren und Anhängern besetzten Trompetentuch eine lodernde Bombe mit der Inschrift: Sauue quy peult; auf der andern Seite SPQA.

VI. 197. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 334 und 335, S. 600: *Ein Mohr als ein Paucker, mit einem Kleinen Köcher und Pfeile, sitzet auf einen weißen Elfenbeinernen Pferdte. Die Eschabraque und die Pauken mit kleinen Diamanthen garnirt. – Ein Mohr als ein Trompeter, welcher in allem dem vor specificirten Paucker gleichet.*



TAFEL 48

BERNSTEINSCHÜSSEL

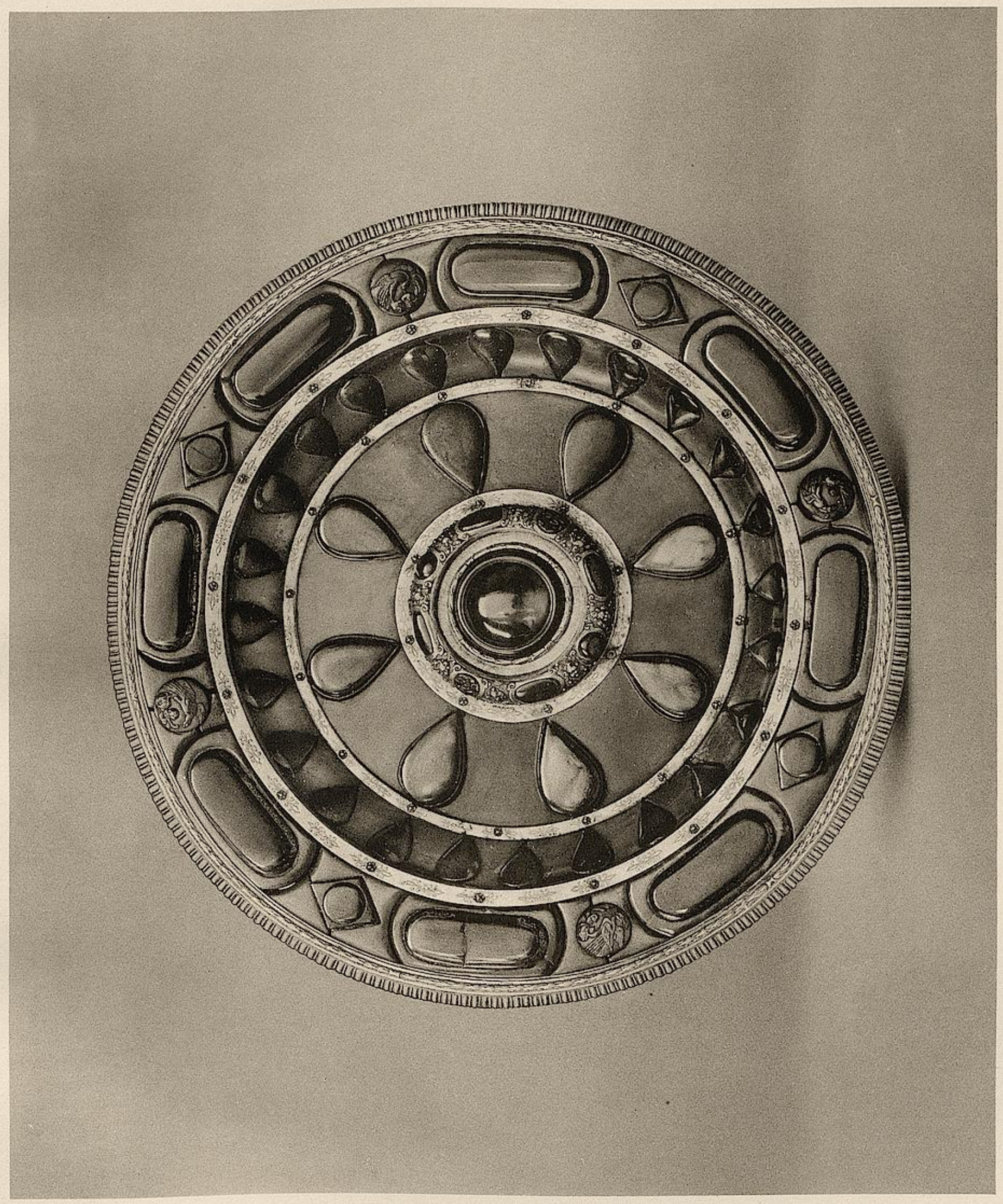
Die Dekoration des großen, runden Stückes teilt die Tiefe wie den Rand in acht Felder: um den halbkugelig erhobenen Nabel eine schwere, silbervergoldete Fassung mit vier runden und vier ovalen Platten, von den ersteren sind zwei ornamental geschnitten, die letzteren zeigen eine gravierte Folie mit Jagdszenen. Von den 24 tropfenförmigen Platten der Voute sind neun teils mit Reliefs, in Wachsmasse, unterlegt, teils mit farbiger Silberfolie. Von den länglichen Platten auf dem Rand zeigen vier Unterlagen in Relief, mit Darstellungen prächtig Berittener, z. T. von Drachen begleitet: die Gründer der vier Weltmonarchien, Ninus, Cyrus, Alexander, Cäsar; die anderen Szenen ländlichen Lebens. Die runden Platten: geschnitzte Vögel mit Früchten, das eine der durchsichtigen Medaillons zeigt, in der Folie, das Wappen von Brandenburg. – Auf dem silbervergoldeten Rand eine Lorbeerkante. Auf dem Boden zweimal die Marke AM: *Andreas Michel* aus Torgau, Nürnberg (R. 4165).

Zu der Schüssel gehört stilistisch die Kanne III. 77, die nach der Ähnlichkeit mit dem bezeichneten Nautilus T. 50b von *Jacob Heise* um 1659 hergestellt worden ist. Danach hat Heise auch die Schüssel selbst angefertigt.

Pelka, Bernstein S. 102, 119; A. Rohde, Das Kunstgewerbe in Ost- und Westpreußen (Deutsche Staatenbildung u. deutsche Kultur im Preußenlande, S. 628).

III. 76. Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Fol. 98: *Ein rund Gießbecken, in vergüldet Silber gefasset, mit einer dazu gehörigen Kanne, beydes aus Bernstein, mit vielen von dergl. Materia eingelegten Bilderen. Eingegeben den 6 July 1687. Aus der Chf. Fr. Witben Verlaßensch.*

Das Stück könnte aus dem Besitze der Kurfürstin Magdalene Sibylle, geb. Markgräfin von Brandenburg, Gemahlin Johann Georgs I. (gest. 1659), stammen.



TAFEL 49

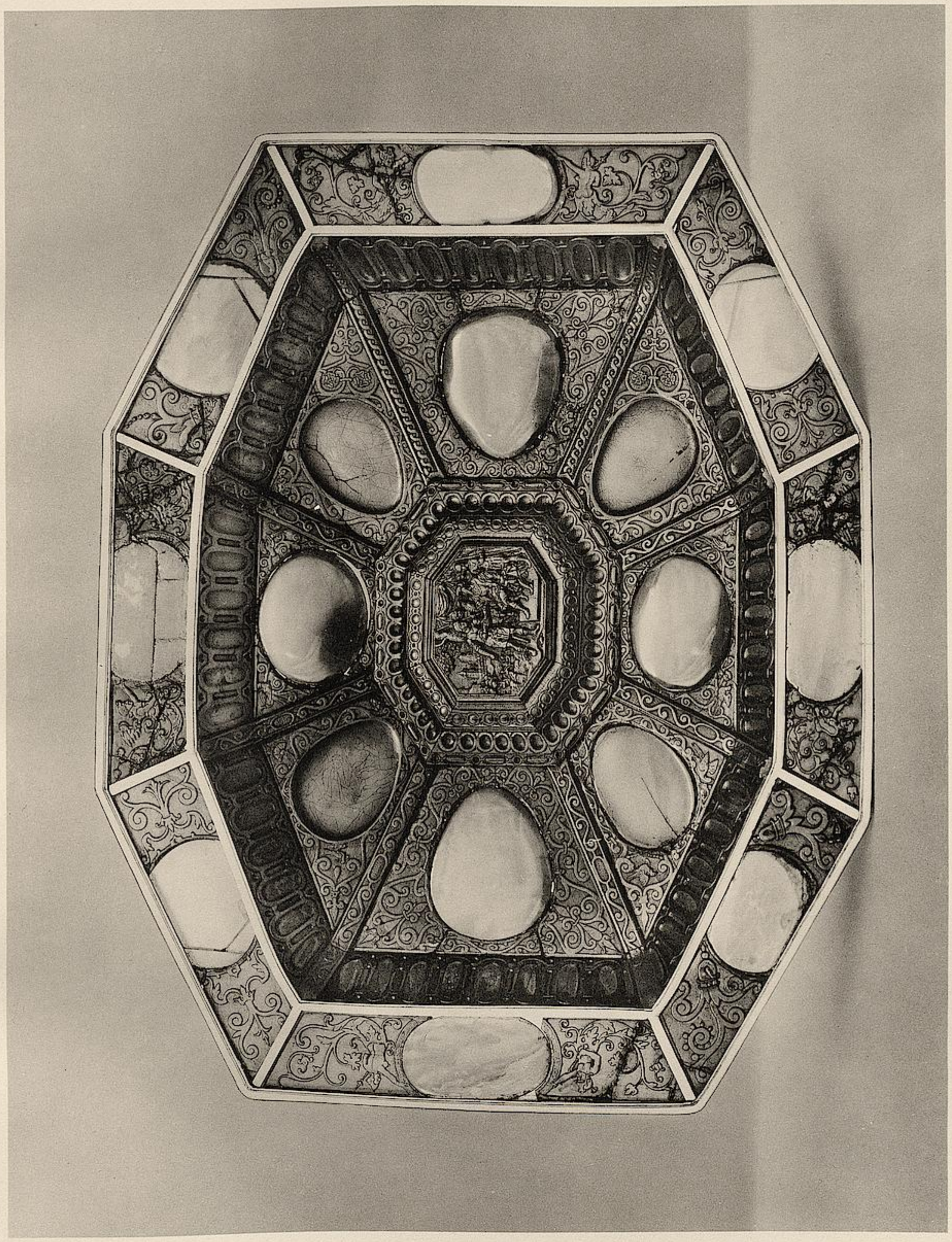
BERNSTEINSCHÜSSEL

Das in glatte silbervergoldete Leisten gefaßte Achteck besteht aus dunkeleren Feldern, Flachreliefs mit Blattranken, Vögeln und Halbfiguren und z. T. helleren Medaillons. Im Nabel der Schüssel ein Relief: ein türkischer Herrscher, unter einem Baldachin thronend, von Kriegern umgeben, empfängt einen bewaffneten Boten; im Hintergrund reiten Frauen und Krieger durch einen Fluß auf eine Stadt zu.

III. 86. Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Fol. 97: *Ein achteckicht Gießbecken mit Golde beschlagen, von Agt Stein, in welchen untten eine Römische Historia, und auf denen Seiten die 4 Monarchieen auf weißem Agt Stein, eingeschnitten. Darbey eine gießkanne als ein Schneck oder Schifflein formiret, auch von Agt Stein. . . . 1662 einkommen.*

Das Stück gehört danach zu der Kanne III. 82, die zweifellos von *Georg Scriba*, Königsberg, gearbeitet ist. (Pelka a. a. O., Abb. 78, S. 112, der Scribas Namen dabei nicht nennt; Rohde a. a. O., S. 628.)

Das Stück, das 1832 aus der Kunstkammer ins Grüne Gewölbe kam, ist erneuert worden; die Reliefs mit den Monarchien sind durch glatte Platten ersetzt.



TAFEL 50

BERNSTEINARBEITEN

a) Krug. Der aus acht gewölbten Platten zusammengesetzte runde Körper enthält Flachschnitzereien; in ovalen Feldern, von Ranken und Masken umgeben, die Darstellungen der freien Künste, Frauengestalten in reicher Zeittracht mit Attributen; in der achten Platte, unter dem Henkel, eine Vase. Auf der Wölbung des Deckels in sechs Feldern Seetiere mit Wassergottheiten; im Knopf, unter einer Platte, Relief in Wachsmasse: die israelitischen Kundschafter mit der Weintraube. Auf dem Wulst des Sockels wilde Tiere. – Fassung in vergoldetem Silber.

Zu der Schüssel III 76, Tafel 48 gehörig (S. dort).

S. Pelka a. a. O. S. 102, zwei fast gleiche Stücke im Victoria and Albert Museum, London, von denen eines 1659 datiert ist. Danach kann das Stück nicht von G. Scriba stammen, der zuletzt 1642 erwähnt wird. Es wird vielmehr als eine Arbeit von *Jacob Heise* anzusprechen sein, dessen bezeichnete Arbeit (b) 1659 datiert ist. Die Tiere und Wassergötter sind stilistisch hier die gleichen.

b) Nautilusähnliche Schale. Auf dem Körper Schnitzereien: Wassergottheiten und -Tiere, zwei größere Masken, dazwischen, wie am Knauf, Karyatiden mit Fischschwänzen. Auf dem Bogen Neptun, auf einem Seeungeheuer reitend, den Dreizack in der Hand. Auf dem Sockel wilde Tiere. Der Rand und die Auflagen aus weißem, undurchsichtigem Bernstein. – Fassung des Fußes von vergoldetem Silber. – Im Fuß eine, von durchsichtigem Bernstein bedeckte Silberfolie mit der Inschrift:

Jacob Heis fecit Königsberg anno 1659.

Zugang 1896, Nr. 68 (aus dem Histor. Museum).

1732 Inventar des Pretiosenzimmers Fol. 63: „*Eine agtsteinerne Schale mit Termes Bildern von weißem Agtstein besetzet, darauf ein Neptunus . . . Diese hat der damalige Chur-Fürst von Brandenburg (Friedrich Wilhelm I.) Churfürst Johann Georgen dem Andern praesentiret. Eingegeben den 25. Sept. 1662.*“

Pelka a. a. O. S. 116, Rohde a. a. O. S. 629. Ein ganz ähnliches Stück, bez. *Jacob Heise* 1654, im Museum zu Königsberg, ein anderes (Tafel 180) bez. 1663, im Kunstgewerbemuseum von Budapest, ein drittes, Pelka Abb. S. 117, im Schloßmuseum, Berlin.

c) Kleiner Krug. Der aus einem Stück geschnittene Unterteil des Körpers zeigt Ranken, Masken, Vögel zwischen oblongen Feldern; Deckel und Sockel mit Buckeln und Tropfen besetzt. Die Fassung Gold, emailliert; am Henkel eine weibliche Herme, Perlen als Anhänger.

III. 79. Pelka, a. a. O., S. 97, Abb. 65, datiert das Stück nach der Ähnlichkeit mit einem Krug in Moskau, der 1649 dem Zaren von einer litauischen Gesandtschaft überreicht wurde, um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Sponsel, Führer II., S. 45, schreibt es irrtümlich Georg Scriba zu.

d) Kanne. Aus flachen, geschnittenen Platten zusammengesetzt, die durch silbervergoldete Leisten gehalten werden; die Schnitzereien zeigen Ranken, Vasen, Blumen, Früchte und Wassergötter, in den großen Feldern an den Seiten Europa und Afrika, gekrönte Frauen auf Wagen, die von Pferden bez. Kamelen gezogen werden. Auf dem Deck ein liegender Puto mit einem Totenkopf. Der achteckige Fuß (später) mit einem Rand von Elfenbein versehen.

III. 86. Gehört zu der achteckigen Schüssel Tafel 49: „*eine Gießkanne als ein Schneck oder Schüfflein formiret . . . 1602 einkommen.*“

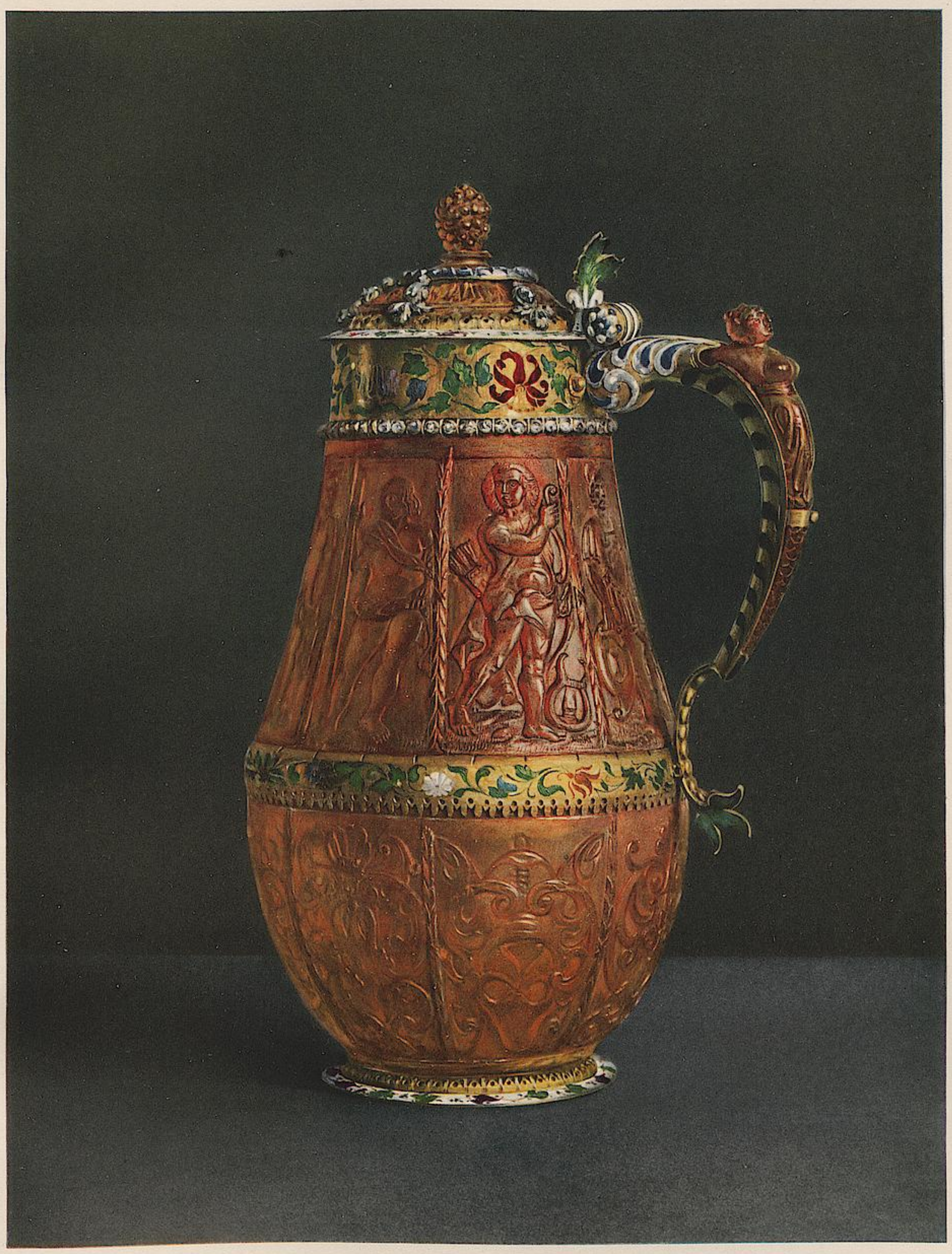
Von *Georg Scriba*, Königsberg, um 1620.

BERNSTEINSCHNITZEREI

Krug. Der zweiteilige Körper zeigt in seiner oberen Zone die Gestalten griechischer Gottheiten in acht Feldern, in der unteren groteske Masken und Bandornament. Auf dem Deckel eine Traube. – Die goldne Fassung mit Email, opak und transluzid: Blumen und Ranken, z. T. auf weißem Grunde. Auf dem Deckel Spangen mit Diamantrosen; am Henkel eine weibliche Herme.

III. 78. 1725 Inv. des Pretiosenzimmers Bl. 182, 6.

Nach der Ähnlichkeit mit dem Krug in Darmstadt von 1617 (Pelka a. a. O., Abb. 66, S. 99, Rohde a. a. O., S. 628) zweifellos von *Georg Scriba*, Königsberg. Um 1620. Es ist die einzige bekannte Arbeit des Meisters mit goldener Fassung, die wahrscheinlich selbst von einem Königsberger Meister geschaffen ist. Rosenberg nennt (R^3 2845) das Stück im Anschluß an die Arbeiten von Joachim Wessel, gest. 1619, der die Fassung der Darmstädter Kanne geschaffen hat, die aber von des Dresdner Kruges deutlich verschieden ist.



TAFEL 52

BERNSTEINSCHNITZEREI

Der Kasten baut sich in drei Hauptteilen auf: an dem von Kugelfüßen getragenen Sockel durchbrochene Elfenbeinreliefs, und zwar an den Langseiten die vier Erdteile, Frauengestalten mit und auf Tieren, an den Schmalseiten Vögel auf Fruchtgirlanden; die Ecken werden von Elfenbeinkisten mit Masken gehalten. Das Hauptgeschoß weist Elfenbeinleisten, Figuren in Zeittracht und Rankenfüllungen, auf; hier sind auf dem Deckel gedrehte Säulen an den Ecken. Der Deckel, z. T. graviert, wird von einer Gruppe, ruhendes Paar mit Putto in Zeittracht, gekrönt; in seinem Innern weitere durchbrochene Elfenbeinreliefs, Prokris, auf dem Boden Diana und Aktäon und die Jahreszeiten. In dem Deckel, dessen Dach umgeklappt werden kann: Pyramus und Thisbe. – III. 91.

Ähnliche Stücke in Weimar, Kassel, Gotha u. a., das erstere eine signierte Arbeit von *Georg Scriba*. Unser Stück schließt sich im Aufbau eng an einen Entwurf von *Michael Redlin* (Berlin, Preuß. Geh. Staatsarchiv) von 1688 an, während die Schnitzereien von derselben Hand sind wie die auf den Kästen in Gotha und dem in Kassel. Es handelt sich also hier um eine Königsberger Arbeit aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Pelka a. a. O., S. 89ff.)

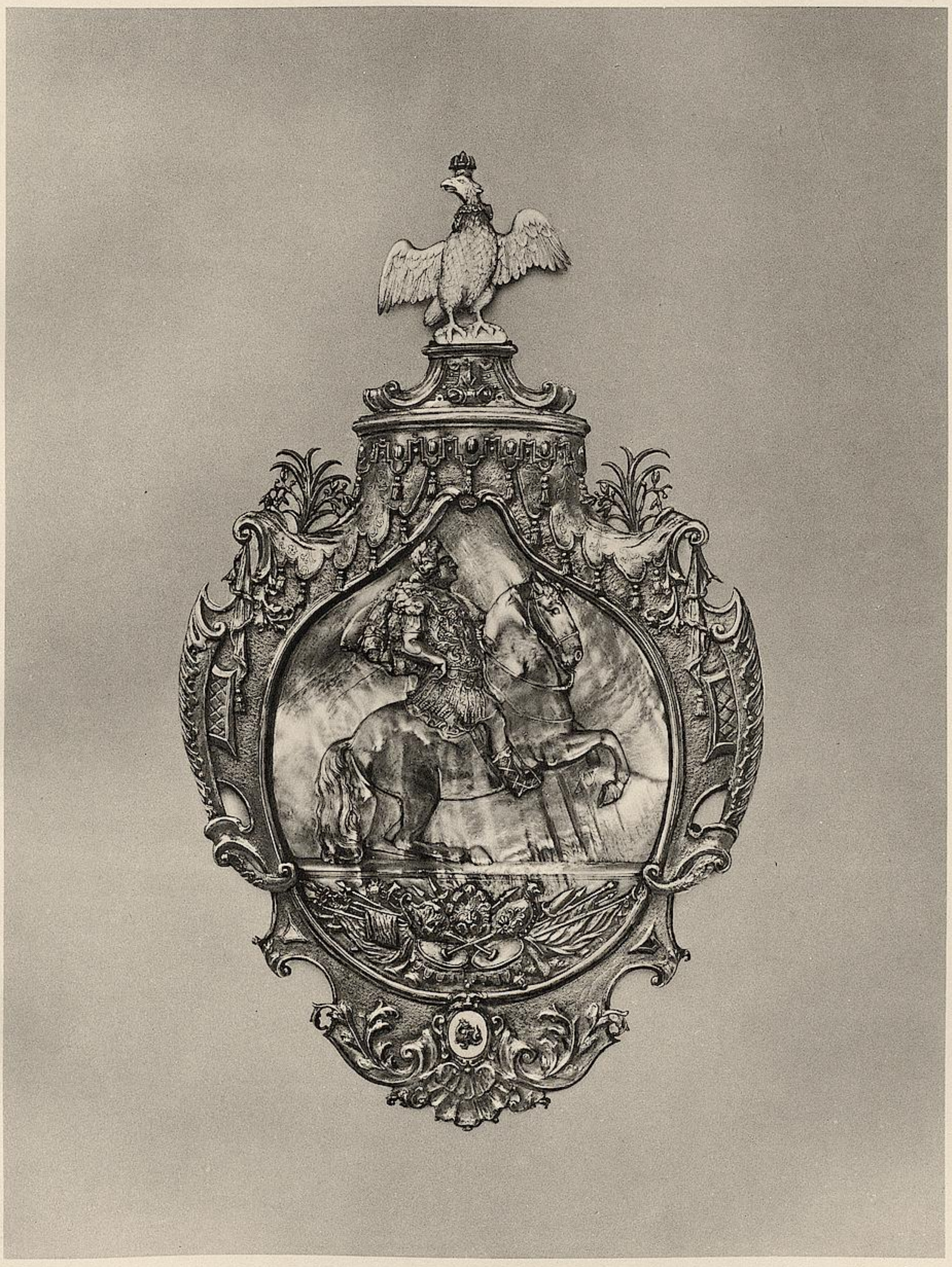
TAFEL 53

PERLMUTTERSCHNITZEREI

Die Platte zeigt, in Hochrelief, August den Starken in römischer Tracht auf kurbettierendem Pferde, ähnlich wie auf dem Reiterdenkmal in Dresden-N., die Rechte in die Hüfte gestützt, mit wehendem Hermelinmantel. Die Fassung, in vergoldetem Silber getrieben, weist einen Baldachin, eine Trophäengruppe, Ranken und Muschelwerk auf. Die Bekrönung: ein gekrönter Adler, um den Hals das Goldene Vlies; unten ein gekrönter Drache auf blauem Emailgrund. – Beschau Görlitz und Marke $\mathcal{AK}$ = IAK.

VI. 80. 1733 Pretiosenzimmer, S. 515, N. 197: *Ihro Maj. des Höchstseel. Königes Augusti Bildnus zu Pferde in Perl Mutter geschnitten und in verguldt Silber gefaßet . . . Unten ist ein Bleumourant Schildgen und auf solchen ein verguldter Wurm.*

Von den Perlmutterschnitzern des 18. Jahrhunderts käme als Meister des außerordentlich gelungenen Stückes etwa der Kasseler *J. W. Kirchner* (gest. 1793) in Betracht, von dem das Museum in Weimar ein Medaillonporträt Augusts des Starken, Brustbild im Harnisch, besitzt, das nach einem Wachsrelief im Landesgewerbemuseum zu Stuttgart bestimmt wird. (Pazaurek, Perlmutter, Pantheon 1929, S. 454, zu der Ausstellung in Stuttgart.) Auch der Braunschweiger *Hauschka* und der in Mitau tätige *Graefenstein* haben Reliefbildnisse geschaffen.



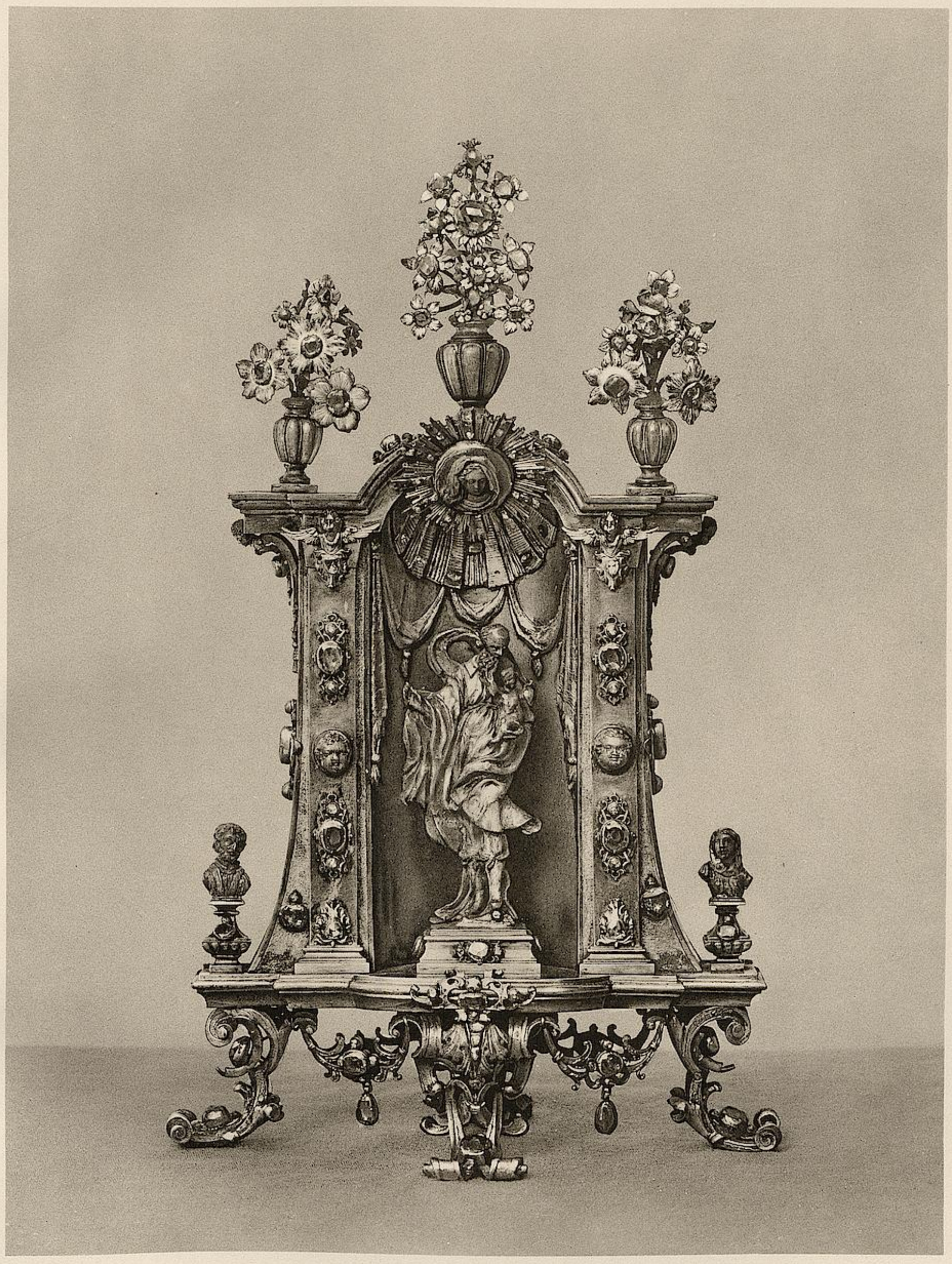
TAFEL 54

KORALLENSCHNITZEREI

Schmuckaltar mit der Figur des Hl. Christophorus. Der langbärtige Heilige, in wehendem Mantel, das Christuskind mit der Weltkugel auf dem linken Arm, steht in der Nische; über ihm ein, gleichfalls in Koralle geschnitztes Medaillon mit dem Kopfe der Madonna im Strahlenkranz; rechts und links auf Sockeln eine männliche und eine weibliche Büste. – Der auf vier durchbrochenen Schnecken ruhende Altar, der reich mit Rubinen und Diamantrosen, an den Pfeilern mit Puttenköpfen in Koralle besetzt ist, wird von drei Korallenvasen bekrönt, aus denen buntemaillierte Blumen mit Edelsteinen, auch Smaragden und Saphiren, hervorsprießen. – Auf der gewölbten Rückseite eine Gravierung: der Hl. Nepomuk in einer Nische, die im Aufbau der des Altars ähnelt. –

VI. 28. 1733. Inv. des Juwelenzimmers, S. 496. „*Ein Cabinetstück von Silber verguldet so Ihro Maj. der höchstselig verstorbene König vom Hoff-Jubelier Köhlern vor 1000 Thler gekaufft.*

Die unbezeichnete Arbeit ist deutsch oder italienisch; die Verwendung der Koralle in der Schmuckkunst und der dekorativen Kleinplastik geht auf italienische Anregungen zurück, die in Süddeutschland verarbeitet wurden. Der Stil ist der um die Mitte des 18. Jahrhunderts.



TAFEL 55

ELFENBEINSCHNITZEREI

Kanne (zur Schüssel, Tafel 55, gehörig).

Die aus dunkelm Hirschhorn zusammengesetzte, mit tropfenförmigen Wülsten verzierte Kanne zeigt um die eingeschnürte Mitte einen Fries in Beinschnitzerei: Bauern auf der Jagd nach Wölfen und Sauen. Der Henkel ist als Fruchtgirlande, mit einem pickendem Vogel, ausgebildet. Am Fuß eine silberne Fassung. – II. 55.

Ähnliche Arbeiten im Bayr. Nationalmuseum München (Berliner a. a. O., Tafel 134, N. 222; Text S. 63), im Deutschen Museum Berlin (Volbach a. a. O., Tafel 84, N. 3139) und im Museum in Braunschweig (Scherer a. a. O., Tafel 66, N. 407). Danach sind Kanne und Schüssel Arbeit von *Johann Michael Maucher* aus Schwäbisch-Gmünd (1645 bis etwa 1700) oder seinem Bruder *Christoph Maucher* (1642 bis etwa 1710). S. W. Klein, Joh. Michael und Christoph Maucher, S. 3.

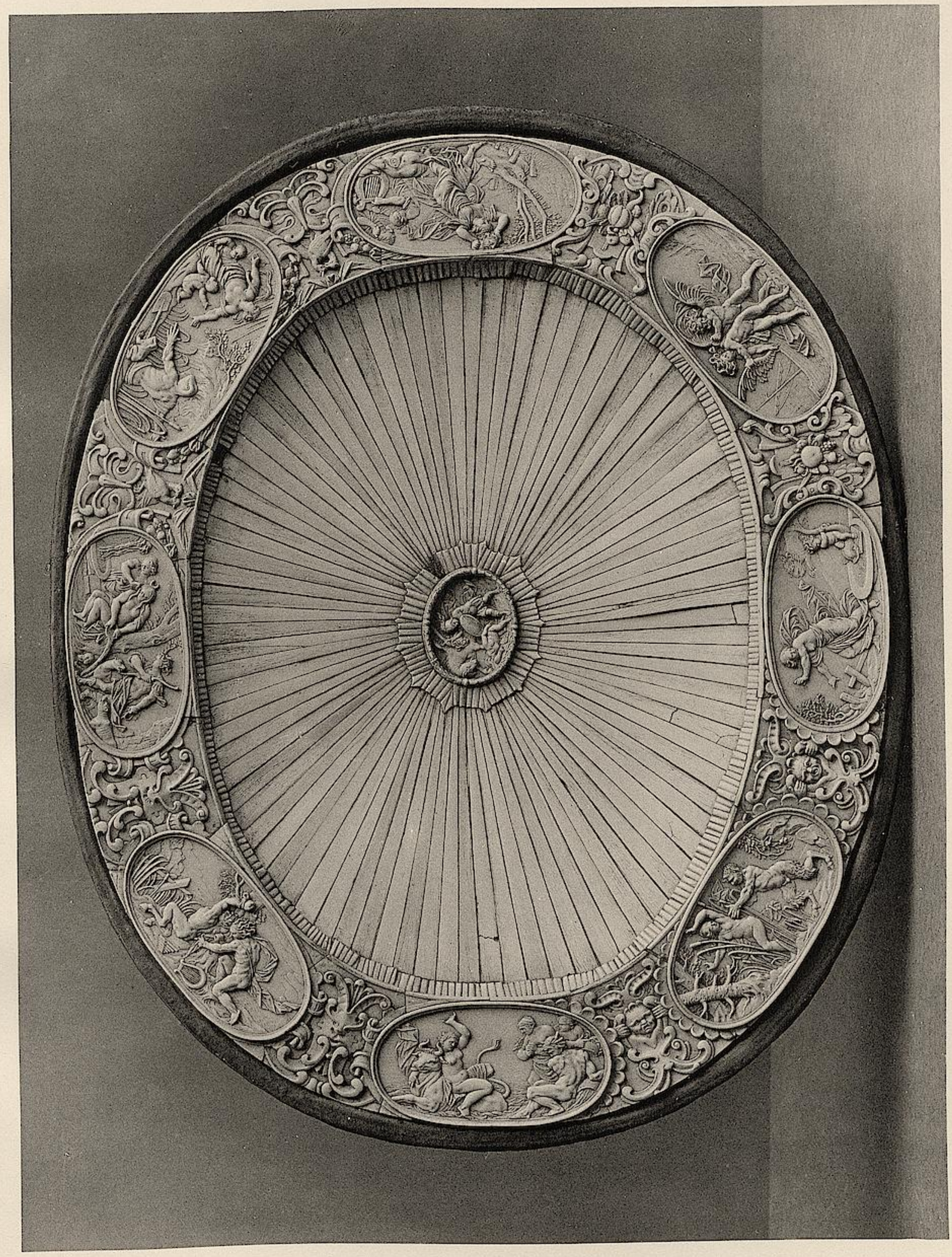
TAFEL 56

ELFENBEINSCHNITZEREI

Schüssel. Der ovale, aus radialen Streifen zusammengesetzte Kern zeigt in der Mitte ein Relief: Perseus enthauptet die Medusa. – Auf dem Rande acht Felder mit figürlichen Szenen, dazwischen Maskarons. Die Schnitzereien stellen dar: 1. Raub der Europa. 2. Pan und Syrinx. 3. Thisbe flieht vor dem Löwen. 4. Dädalus und Ikarus. 5. Tod des Orpheus. 6. Latona und die Bauern. 7. Diana und Aktäon. 8. Apollo und Midas. – Die Rückseite der Schüssel ist mit naturfarbenen Hirschhornplatten belegt.

II. 245. 1819 Elfenbeinzimmer S. 195, N. 316: *Ein Lavoir nebst Gieskanne; der Rand des Lavoirs von Elfenbein mit acht ovalen Medaillons, in welchen mythologische Vorstellungen . . . Ist nebst anderen, aus der Verlassenschaft des Herzogs Heinrich zu Sachsen-Merseburg am 23. September 1738 zum Grünen Gewölbe abgeliefert worden.*

Berliner (a. a. O. S. 63) rechnet die Dresdner Garnitur und die der gleichartigen Gruppe (Schloß Neuenstein, Wien, Bologna, wozu noch Berlin und Braunschweig käme) zu denen „von nicht ausgeprägtem Stilcharakter", für die nicht *Maucher*, sondern „ein in Rom tätiger oder tätig gewesener Deutscher" als Meister in Frage käme. Die Vorbilder der Reliefs bei unserm Exemplar sind wohl italienische Stiche nach Carracci, Pietro da Cortona und anderen Malern des Barock.



TAFEL 57

SCHNITZEREIEN AUS RHINOZEROSHORN

a) Deckelpokal. Die runde Fußplatte zeigt auf der Wölbung afrikanische Tiere, Elefant und Rhinozeros in Kampfstellung gegen Löwe, Krokodil und Drachen(?). Den Schaft bilden ein Paar Indianer, eng umschlungen, Mann und Frau mit Federschurz und Krone. Den hohen Kelch umgeben vier Frauengestalten in prächtiger Kleidung, die vier Erdteile. Auf dem Deckel spielende Kinder, als Knauf ein geflügelter Eros mit Pfeil und Köcher. – Fassung glatt, silbervergoldet.

Auf der Platte des Fußes unter die Augsburger Beschau sind die Marke HL, R³ 653.

VI. 247. – Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Fo. 37: *Ein Pokal . . . eine Elle, ein Zoll hoch, mit einem rundt vergüldet silbernen eingefaßten Fuße, worauf ein Thier-Kampff geschnitten, auf diesem Fuße stehet von eben dem Horne, ein Mohr und Chineser außgeschnitten, welche den Becher halten.*

Zuwachs und Abgänge des Histor. Museums 1832–1840 fol. 2: *ist 1668 zur Kunstkammer gekommen. Kostete 200 R.*

b) Deckelpokal. Auf dem steilen Fuß kämpfende Seetiere. Den Schaft bildet ein Paar: die auf einem Delphin stehende, nackte Frau wird von einem Manne im Federschurz umschlungen, dessen Hals sie umfaßt. Auf dem Kelch Wassergötter, Tritonen und Najaden, von Seetieren getragen. Auf dem Deckel wieder kämpfende Seeungeheuer; als Knauf eine sitzende Nymphe, die einen Delphin in den Armen hält. Innen zwei verschlungene Delphine. Die glatte, silbervergoldete Fassung ist mit bunten Schmucksteinen, Carneolen, Achaten, Türkisen, in derben Fassungen, besetzt.

Augsburger Beschau und Marke MM = Johann Heinrich Mannlich. R³ 778, Nr. 182.

VI. 245. – Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Fol. 37: *Ein hoher Becher mit einem Deckel . . . unterm Corpore zwei Mohrenbilder. Eingegeben den 27. Juny 1678.*

Zuwachs und Abgänge des Histor. Museums 1832–1840, Fol. 2 „*ist 1678 dem Churfürst Johann George II. von seiner Gemalin Magdalene Sybille zum Angebinde gegeben.*

c) Deckelpokal. Fuß, Schaft und Kelch mit Kartuschen, Akanthusranken, Festons u. a. Gehängen bedeckt; die Zierschilder und Ovale tragen Platten von Lapis und vergoldetem Silber. Über das Ganze sind gelbe Steine (Topase?) verstreut. Auf dem Deckel eine mit Blumen gefüllte, behenkelte Vase.

VI. 246. – Inventar des Pretiosenzimmers nach 1732, Fol. 37: *Ein hoher Becher mit einem Fuß und Deckel mit Lapide Lazuli und gelben Steinen versetzet. Eine Elle hoch. Eingegeben den 26. Juny 1677.*

Wohl auch Augsburger Arbeit, 2. Hälfte 17. Jahrhundert.

TAFEL 58

SCHNITZEREI AUS RHINOZEROSHORN

Prunkgefäß mit Deckel. Über dem runden, mit Wellen dekorierten Fuß als Schaft eine knieende Meergöttin mit Fischbeinen, dahinter ein Delphin. Das Horn zeigt Seepferde mit schwimmenden Najaden, als Mündung ein gezähntes Fischmaul. Auf dem Deckel Neptun, der die mit Pfeil und Bogen ausgerüstete Diana umfaßt; sie setzt ihren rechten Fuß auf sein Knie und faßt mit der Linken die Stirn. Ruder, Haken und Fangnetz liegen am Boden. Dahinter ein Mast mit Tauen, auf der Flagge das Monogramm ℛ FAR. Fassung von vergoldetem Silber, Gold und Email, übersät mit Diamantrosen, Rubinen und Edelsteinen. Einzelteile, wie der muschelartige Sockel der Schaftfigur, Voluten, Fischschwänze, Flügel, die Fassung an der Höhlung, am Deckelrand mit Silber, auf dem Gold, besetzt. Das Innere des Horns ganz mit vergoldetem Silber beschlagen.

VI. 132. 1733 Inventar des Pretiosenzimmers N. 445, S. 691: *Ein Trinck-Geschirr in Form eines Schiffes, Fuß, Deckel und Alles von Rhinoceros, auf dem Deckel befinden sich zwei Africaner alles in vergoldt Silber gefasst.*

1715 von *Melchior Dinglinger* für 2000 Thl. geliefert. Sponsel, Dinglinger, S. 14: danach war Georg Friedrich D. Mitarbeiter, wie auch bei allen anderen Werken der Zeit von 1709–1717.

TAFEL 59

SCHNITZEREIEN IN HOLZ UND RHINOZEROSHORN

a) und c) Neger und Negerin. Der nackte Neger, mit Halsband und Ohrringen, die Rechte mit einem Tuch auf dem Rücken, faßt mit der Linken ein Tuch, das unter dem Kompositkapitell auf seinem Kopfe liegt. Die dreieckige Fußplatte wird von silbervergoldeten, mit Smaragden und Rubinen besetzten Eidechsen getragen; das Kapitell ist mit perlmuttergeschnitzten Muscheln und einem Reif von Rubinen und Diamantrosen besetzt; die Oberfläche ist mit einem Bandornament graviert. – Die Figur ist aus Birnbaumholz geschnitzt und schwarz lackiert. VI. 153.

Die Negerin, als Gegenstück, hält die Linke mit dem Tuch an der Hüfte. Haltung und Ausstattung entspricht der des Mannes. VI. 165.

1819 Inventar des Eckkabinetts, Nr. 257 und 285: *Ein Mohr von Holz als Gueridon auf dem Kopfe ein silbervergoldetes Kapitäl mit drei Perlmutter-Muscheln . . . Eine Mohrin, dem vorhergehenden ganz gleich, das Armband an der linken Hand fehlt.*

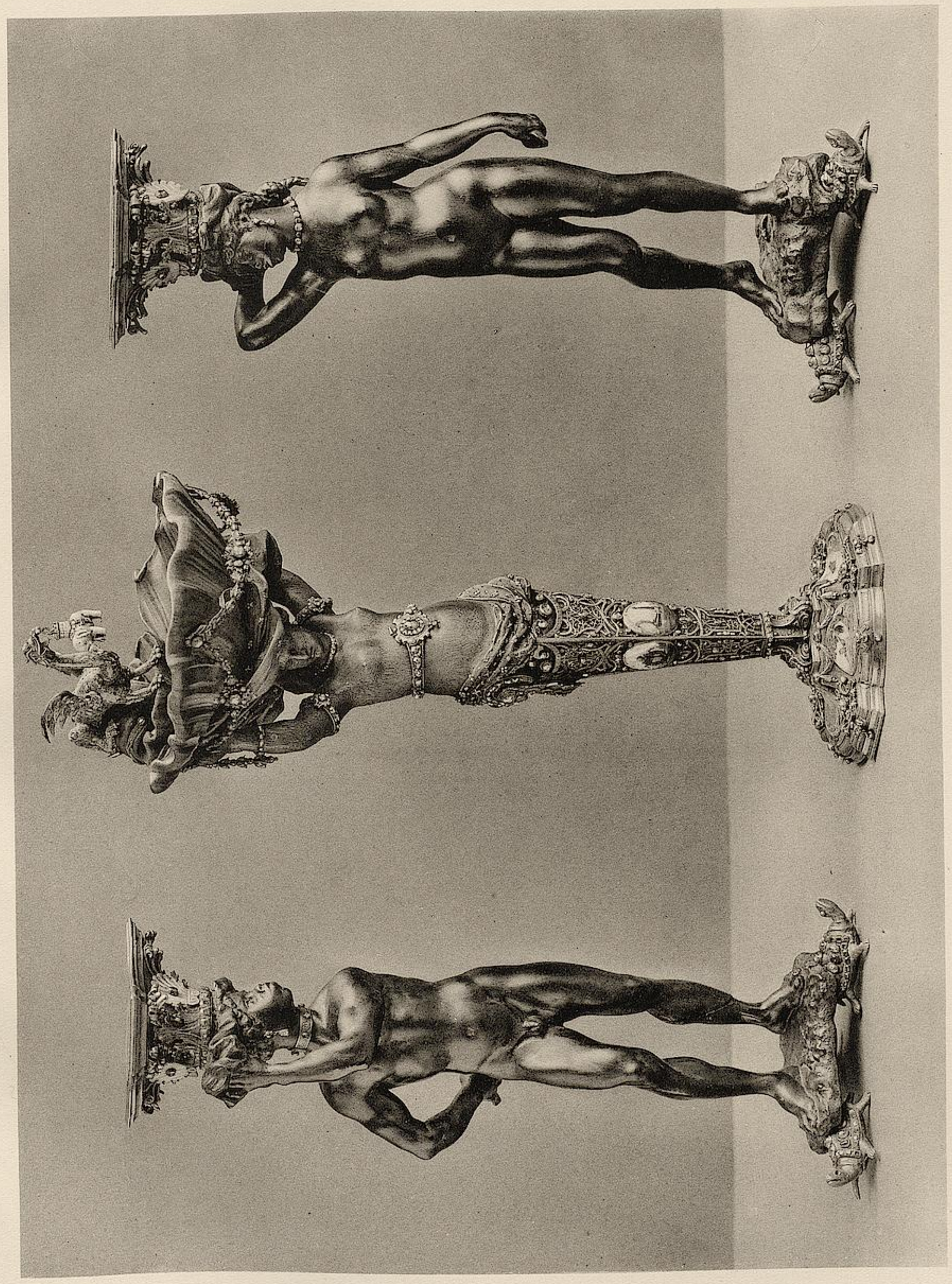
Sponsels Hinweis auf Dinglinger wird weder durch den plastischen Stil der ausgezeichnet durchgearbeiteten Figuren noch durch den der Fassung gestützt. Die letzte scheint eher Augsburger Arbeit zu sein. Die Figuren finden in Elfenbeinschnitzereien aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts Parallelen.

c) Karyatide. Die, aus Rhinozeroshorn geschnitzte Halbfigur faßt mit seitwärts geneigtem Haupte ein über den Scheitel fallendes Tuch, das als Unterlage einer großen Muschel dient. An ihrer Rückseite eine gehörnte Maske. Der reiche Schmuck der Figur, Gürtel, Hals- und Armbänder, über das Tuch gestreute Steine und Blüten, Gold und Silber, mit Dimantrosen besetzt. Ebenso auch die Fassung des Schaftes, die in rotemaillierten Lambrequins gipfelt; in der Mitte vier Emailmedaillons: 1. Ein Arm mit einem Szepter und der Inschrift: Providus et auxiliaris; 2. (r.) Eine gestürzte Pyramide: In honorem. 3. Ein Löwe, den Hals von einer Schlange umwunden: Fortis et prudens. 4. Ein an einem Pfosten aufgehängter Kranz: Victori. – Auf dem achtseitig geschweiften, mit diamantbesetztem, silbernen Zierwerk bedeckten silbervergoldeten Sockel vier weitere Emailmedaillons, mit Szenen aus der Argonautensage. 1. Das Schiff: Argonautorum expeditio. 2. Jason raubt das Vlies: Jason occupat vellus. 3. Phrixus überfliegt das Meer auf dem Widder, Helle ertrinkt: Phryxus et Helle. 4. Pelias entläßt Jason: Pelias mandat Jasoni.

Auf der Rückseite der Muschel eine Kartusche, wie die übrigen Schmuckteile dekoriert, mit einem Emailmedaillon: Jason und Medea als Halbfiguren. Auf der zu einer kleineren Schale geneigten Schnecke ein goldner, grünblau emaillierter und mit Diamanten besetzter Drache, im Schnabel das Kleinod des dänischen Elefantenordens, ein Elefant aus einer Barockperle, einen Turm auf dem Rücken.

VI. 119. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers Nr. 446, S. 691: *Ein Trinkgeschirr in Form einer Muschel von Rhinozeros, worauf ein goldner grüner emaillierter Drache sitzet, so im Schnabel den Elephanten-Orden hält, hinten an dieser Muschel ist ein golden Schild mit einer runden gemahlt emaillirten Platte, den Mars und die Venus vorstellend. Der Fuß von Rhinoceros als eine Terme geschnitten, in diesem Fuße befinden sich unten acht emaillierte Devisen und ist dieses Geschirr hin und wieder mit vielen kleinen Diamantgen carnisiret. Von Dinglingern.*

Nach Sponsel a. a. O., S. 14 am 28. September 1717 von *Dinglinger* an August den Starken „für das Pretiosenkabinett zu Dero eigenen hohen Händer" für 3500 Thlr geliefert.



TAFEL 60

EISENSCHNITTARBEIT

Reiterfigur König Karls II. von England im Kampfe mit dem Drachen. – Der Herrscher sitzt, barhaupt, in der Tracht eines römischen Kriegers, Schuppenpanzer, Stiefel, Strümpfe, kurzer Mantel, auf dem sich bäumenden Roß, schwingt mit der Rechten das Schwert, dessen Scheide an der linken Seite hängt, während die Linke den Zügel, eine Messingkette, hält. Der geflügelte Höllenhund hat sieben, sich ringelnde Hälse, mit den Köpfen von Hund, Eber, Tiger, Löwe, Wolf, Kamel und Widder; die rechte Vorderpranke umklammert den Lanzenschaft, dessen Spitze in der Brust steckt. Die Losung endet in einem Kopf, dem Oliver Cromwells. – Der hölzerne Sockel trägt vorn, als Kartusche, ein gekröntes, mit Lorbeer- und Eichenfestons geziertes Löwenfell, darauf das Band des Hosenbandordens mit der Devise: Honni soit qui mal y pense, in der Mitte die Inschrift:

CAROL. II. M. BRIT. REX VITIA SVB IMAG. D. GEORGI VINCENS

Auf der Rückseite, gleichfalls in Eisen geschnitten, das von Palmen und Lorbeer umrankte Reliefbrustbild König Karls I. mit dem Medaillon des Hosenbandordens.

IX. 2. – 1733 Inventar des Pretiosenzimmers S. 759: *Eine eiserne kleine Statue der König Carl der andere in Engeland zu Pferde mit einem hauenden bloßen Schwerdte, unter ihm ein vielköpffichter Drache auch von Eisen. Auf dem hölzernen Postemente und den daran befindlichen Schilde ist folgende Schrift zu sehen:*

Carolus II. Magnae Brittanniae Rex, vitia, sub imagine Divi Georgii, vincens.

Tobias Beutel, a. a. O., S. 15, 1683 nennt das Stück: eine kleine eiserne Statua mit des itztregierenden Königs in Engllande Bildnüß zu Roß.

Der Meister des Stückes, *Gottfried Christian Leygebe* 1630–1683, hat die Figur wohl in den Jahren 1660–1662 zu Nürnberg geschnitten, und zwar wie Landrart berichtet, aus einem 67 Pfund schweren Stück „mit Hammer und Stichel". Die, dem Dresdner Stück ähnlichen Werke, die Reiterfiguren Kaiser Leopolds I., in der Rosenborg zu Kopenhagen, und Kurfürst Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg, im Deutschen Museum zu Berlin, nennt Sandrart nicht. Der Letztere hat unser Stück für 600 Taler gekauft und 1667 als Geschenk für Johann Georg II. nach Dresden gesandt. Es steht künstlerisch weit höher als die Berliner Arbeit.

TAFEL 61

EISENSCHNITTARBEIT. KANNE AUF EINEM SOCKEL

Im breiteren Mittelbande des Körpers ein Relief: ein Stier vor dem Opferaltar, von einem Jüngling mit einem Beil geführt, Opfernde in jüdischer Tracht, Pyramiden, ein Knabe mit einem Bock, Faunsherme und Vase, ein Kind mit zwei jungen Löwen. – In dem Bande darunter zwei Messingplatten: vorn gekreuzte Füllhörner, hinten eine geflügelte Sphinx mit einem Rad; darüber vorn ein etwas größeres Messingmedaillon: Vase, Fackel, Lampe, Stern. Am Ausguß eine groteske Maske mit Widderhörnern; eine andere, mit geöffnetem Munde, zwischen dem schlangenförmig gewundenem Doppelhenkel. – Der hohle, seitlich geschweifte Sockel ist gepunzt: am Körper vier in vergoldetem Silber gegossene Reliefs, Faunshermen und groteske Masken; an der Fußplatte kleine Medaillons: Monogramm AR, Wappen von Litauen, Sachsen, Polen.

V. 433. 1733 Inventar des Pretiosenzimmers, S. 755: *Eine aus Stahl geschnittene Vase, auf einen, auch aus Stahl geschnittenen Postamente . . . vier kleine dergl. Plättchen.*

Sponsel, Dinglinger a. a. O., S. 20, 48, Abb. 15.

Eine Arbeit *Johann Melchior Dinglingers*, Anfang 18. Jahrhundert.

TAFEL 62

BRONZEGUSS: REITERDENKMAL AUGUSTS DES STARKEN

Ein hölzerner, mit Bronzeein- und -auflagen und Figuren ausgestatteter Unterbau trägt einen ebenso dekorierten Marmorsockel, auf dem die Reiterfigur ruht. — Barhaupt, mit wallender Lockenperücke und Lorbeerkranz, im römischen Harnisch und Mantel, sitzt der Fürst auf dem langsam schreitenden Pferde. — Der Sockel trägt auf je einer Langseite ein Bronzeschild mit Krone und Palmen, das buntemailliert das polnisch-litauische Wappen mit dem von Kursachsen als Herzschild enthält. An den Ecken Kartuschen mit bärtigen Masken. — Auf der Voute des Sockels, mit Gold gemalt, Inschriften:

1. Vorn: „Sac. Rom. Imp. Archimarcalcus · et · elector Dux Saxoniae &"
2. Links (von vorn gesehen): „Augustus · II · D · G · Rex Poloniae · Magnus Dux Lithuaniae Rusiae Prusiae Massoviae Samogitiae Kioviae Voliniae Podoliae Podlaciae Livoniae Smolenciae Severiae y Czernicoviae"
3. Hinten: „[L]and^{gr} Turinciae · Marc^{hi} Misniae [n]ec non Super^{io} et Inferi Lusatiae Burg^{ra} Magde^{c} Com Princ^{ep} Henneb com^{es} Mar^{ci} Rave^{nb} et Bar^{bi} Dom^{in} in Raven".
4. Rechts (von vorn gesehen): „August Wtory Zbozeylaski · Krol Polski Wielki Hiaze Litewski · Ruski · Pruski · Mazowieski Zumdski Kiowski · Wolynski · Podolski Podlaski · Lieflanski · Smolenski · Siewierski y · Czerniechowski."

Der Unterbau besteht aus einer rechteckigen Platte mit vorgeschobenen Quadraten an den Ecken; die Mitte wird durch ein nach der Mitte zugespitztes Achteck von Spiegeln eingenommen, das in einer lambrequinartigen Platte gipfelt. An den Langseiten liegen Turbane. Auf den Eckplatten erheben sich doppeltgeschweifte Voluten, gleichfalls mit Bandeinlagen und Beschlägen: Trophäen und Ranken, innen Akanthuspalmetten. Auf ihnen sitzen die Gestalten nackter Männer, drei Tataren, mit geschorenen Schädeln, dazu ein Arier, ein Jüngling mit idealem Gesichtsschnitt und lockigem Haar, die mit ausdrucksvollen Gebärden emporblicken. Die Deckplatte trägt auf den Ecken Trophäen: Helme, Schwerter, Bogen und Köcher. An den Langseiten lambrequinartig umrahmte Flachreliefs. Rechts der Empfang von Gesandten durch August den Starken im Palast zu Warschau; links die Schlacht bei Kalisch, darunter die Inschrift: La bataille de Kalisch.

Das Ganze ruht auf einer Platte von graugeädertem Marmor. IX, 87 und IX, 67. 1819 Inventar des Bronzezimmers Nr. 1. „Statue Königs August II. zu Pferde, vom Stückgießer Weinhold zu Dresden gefertigt, auf einer Platte von weißem Marmor ... Unten ist eine Erhöhung von Spiegelglas, auf welcher eine Erdkugel steht".

Bis 1929 war dem Postament irrtümlich die Reiterfigur Augusts des Starken auf kurbettierendem Pferde beigegeben, während die zugehörige Reiterfigur als die Ludwig XIV. von Frankreich galt (Sponsel, Führer, 2. Aufl., S. 332 und 338). Wie eine neuere Untersuchung ergab (G. Rudolph, Wiss. Beilage des Dresdner Anzeigers 8. X. 1929, Nr. 41), stellt die letztere gleichfalls August den Starken dar (1819 Inventar des Bronzezimmers Nr. 2: *Statue Königs Augusti II., zu Pferde, in Paris gefertigt – auf hohem Schwarz gepeitztem hölzernem Postamente*).

1716 hatte Raymond La Plat, der Architekt, ein Verzeichnis von Kunstgegenständen, die er in Paris für den König gekauft hatte, nach Dresden gesandt; darunter war: *La statue Eguestre du Roi de polognie Electeur de Saxe demy grandeur naturel de bronse sur un piedestal de 8 pied de haut composse de marbre marcetterie bronses .... pour mettre dans le millieux dun Sallon 15000 r. 10 pl ... R 5300.*" Das Denkmal wurde in der Bildergalerie aufgestellt, 1742 im Palais im Großen Garten, wo es noch 1765 im Inventar genannt wird.

Über den Zusammenhang des ganzen Modells mit den Denkmalentwürfen des Barock s. Sponsel, Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle. Neues Archiv für Sächsische Geschichte, 1901, S. 102. Es steht den Arbeiten des Pariser Bildhauers *François Girardon*, 1628—1715 am nächsten. Die Angabe des Inventars von 1819, der Dresdner Michael Weinhold habe das Denkmal geschaffen, ist ein Irrtum.

TAFEL 63

BRONZEGUSS

Reiterfigur vom Denkmal Augusts des Starken. Der Herrscher trägt das Gewand eines römischen Imperators der augusteischen Zeit: Getriebener Harnisch mit Ranken und Drachen, Schurz mit Fransen und überfallendem gelappten doppelten Lambrequins, kurze gestickte Hosen, Sandalen mit Fußriemen, die am Schienbein mit einer Löwenmaske geschlossen sind; an der Seite ein kurzes Schwert mit langem Griff, der Mantel wird auf der rechten Schulter von einer runden Agraffe gehalten. Die Rechte ist ausgestreckt, die Linke hält die Zügel, das Haupt, mit Perücke und Lorbeerkranz, ist in leichter Linksdrehung erhoben. – Das schwere Roß trägt nur eine, am Rand gestickte und mit Quasten geschmückte Decke. Der steinige Boden trägt wenige Blätter und Blumen.

1819 Inventar des Bronzezimmers, N. 2.

Die Ähnlichkeit der Arbeit mit dem ehemaligen Denkmal Ludwig XIV. in Versailles und dem von 1699 auf der Place Vendome in Paris, ist schon früher bemerkt worden. Als Meister kommt vielleicht ein Schüler *Girardons* in Frage.

(Lacroix, XVII Siècle, Institutions, usages et costumes, S. 429, Fig. 210, Stich Tardieus nach einer Zeichnung von Lesueur.)

TAFEL 64

ARBEIT IN PORZELLAN, SCHMUCKSTEIN UND BRONZE

Prunkkamin. Der fast quadratische Aufbau, Sockel, Pfeiler mit Gesims und Deckplatte, in der Mitte das betonte Rund der Feueröffnung, ein durch ein Rund unterbrochener plastischer Fries, trägt eine pyramidenförmig abgestufte Gruppe von fünf geschweiften Sockeln mit Porzellanvasen. Die Rahmen der Pfeiler und des Mittelstückes, die Füllung des oberen Kreises, die Sockel bestehen aus einem Mosaik sächsischer Schmucksteine, durch goldene Leisten verbunden. Die Bänder über und unter dem Porzellanfries sind mit einer Guirlande von Jaspis und perlenartig ausgehöhlten Kristallscheiben, die Sockel der Vasen mit Ranken von Amethysten und Rheinkieseln besetzt. In den Mosaikfeldern sind folgende Sächsische Schmucksteine verwendet:

Eckpfeiler vorn: Bandjaspis, Prasem, Ketten von Carneolen.
Eckpfeiler seitlich: Bandachat, Jaspis.
Mittelfeld: Amethyst, Bandjaspis.
Rundnische: Karneol und Achat, in Sternblumenmuster.
Auf dem Rahmen: Moosachat und Zabeltitzer Kiesel.
Über der Nische: Achat und Jaspis, an den Seiten Amethyste.
Sockel: Jaspis, Onyx, Amethyste und Topase; über dem Prozellanrelief auch Chalzedone und Dendrite (Mokkasteine). An den Schweifungen: Jaspis, grüngoldene Festons und Elsterperlen.

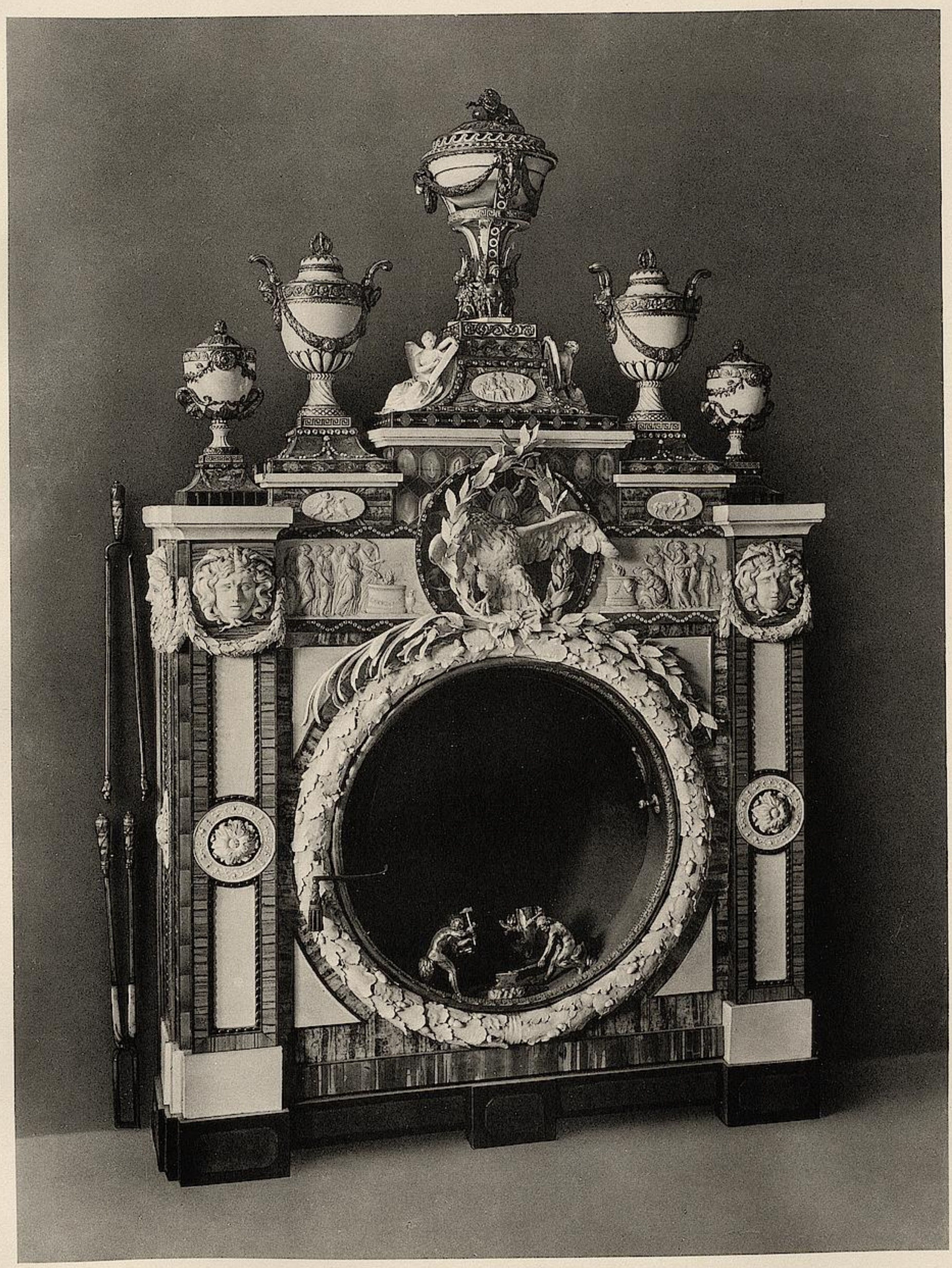
Die Porzellane sind weiß glasiert, die Vasen mit Guirlanden, Masken, Kronen und Sphinxen z. T. vergoldet; der Fries, mit einer Darstellung antiker Opferszenen durch Frauen, Biskuit. An dem Sockel der mittleren Vase die Figuren zweier sitzender Genien, Göttinnen des Ruhmes, und ein ovales Relief, antikische Szene von Frauen und Amoretten; an den seitlichen Sockeln Medaillons, Putten mit Hirsch und Widder alle wie die geflügelten Masken in Biskuit.

In der Feueröffnung eine Gruppe von vergoldeter Bronze: nackte Zyklopen, die auf einem Amboß einen Blitz schmieden; der Rahmen der Öffnung und die Knäufe und Beschläge innen ebenso. Bez. auf der Leiste links unten: *Jean Christian Neuber* à Dresde 1782.

Dazu vier Feuergeräte, Zangen und Schüreisen, deren Griffe aus Schmuckstein und Bronze gebildet sind. Der Kamin ist nach einem Entwurf des Dresdner Akademieprofessors *Johann Eleazar Schenau* 1782 in gemeinsamer Arbeit der Porzellanmanufaktur durch die Modelleure *Michel Victor Acier*, *Schönheit* und *Chr. Jüchtzer* angefertigt worden.

I. 51. – 1818 Inventar des Caminzimmers Nr. 1: *Ein Camin, von Meißner Porcelain und Sächsischen Landsteinen zusammengesetzt. An den unten am Camin auf beiden Seiten befindlichen Säulen sind an jeder vier viereckigte Tafeln, deren jede mit 47 Carneolen besetzt ist, zusammen also mit 376 Stück Carneolen . . .*" Weiter werden hier gezählt: *60 Amethyste, 45 Topase, 72 sächsische Perlen, 10 grüne Baum-Achate, 27 gelbe Schnecken-Topase und 27 weiße Baum-Achate, an der Muschel 30 gelbe Baum-Achate und 60 weiße Zobeltitzen Kiesel. „Dieser Camin ist im Jahre 1782 vom Hofjuwelier Neuber gefertigt werden."*

Sponsel (Berichte aus dem Knopfmuseum Waldes IV. 1919, Abb. S. 12, S. 22); Holzhausen (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1928, S. 252). Darnach ist der Auftrag zu dieser ungewöhnlich kostbaren und vielseitigen Arbeit 1780 durch den Grafen Marcolini, den damaligen Direktor der Meißner Porzellanmanufaktur, gegeben worden.



VERZEICHNIS DER IM TEXT ERWÄHNTEN PERSONEN

Acier, Michel Victor, Bildhauer. Paris, Meißen, Dresden (1736–95) 168
Adam, Elias, Goldschmied. Augsburg (gest. 1745) 68
Agnesius, Jacobus, Elfenbeinschnitzer. Württemberg (1. H. 17. Jhdts.) 17
Aldegrever, Heinrich, Kupferstecher. Soest (1502–vor 61) 120
Angermair, Christoph, Bildhauer. Weilheim, München (gest. 1632) 17, 18, 58
Auer, Jakob, Bildhauer. Wien (gest. 1710) 112
August, Kurfürst von Sachsen (geb. 1526, r. 1553–86) 6, 7, 30, 31, 45, 132
August der Starke, König von Polen, Kurfürst von Sachsen (Friedrich August I.) (geb. 1670, r. 1694–1733) 6, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 35, 110, 118, 146, 158, 164, 166
August Wilhelm, Herzog von Braunschweig (geb. 1662, r. 1714–31) 110
Baeck, Elias, Maler u. Stecher. Augsburg (1679–1747) 76
Baier, Melchior. Dresden (16. Jhdt.) 45
Barthel, Melchior, Bildhauer. Venedig und Dresden (1625–72) 10, 13, 15, 19, 20, 21, 22, 60, 62, 64, 80
Bendel, Ehregott Bernhard, Bildhauer. Augsburg (1668–1736) 15
Benedict xiii., Papst (1724–30) 36
Benisch, Emanuel, Organist u. Abgußhändler. Dresden (um 1650–1725) 20
Bernini, Giovanni Lorenzo, Bildhauer. Rom (1598–1680) 20 23, 86
Beutel, Tobias d. Ä., Kunstkämmerer. Dresden (berufen 1658, gest. 1690) 45, 114, 160
Birnbaum, Apotheker (18. Jhdt.) 28
Boetius, Christian Friedrich, Kupferstecher. Leipzig, Dresden (1706–82) 78
Bologna, Giovanni da, Bildhauer. Florenz (1524–1608) 19, 60
Brühl, Heinrich Graf von, Premierminister Augusts III. von Polen (1700–63) 19, 58, 78, 94, 134
Buchner, Paul, Baumeister. Dresden (1531–1607) 7
Callot, Jacques, Radierer. Florenz, Nancy (1592–1635) 76, 96
Cavalier, Jean, Elfenbeinschnitzer. An verschiedenen Höfen tätig 1680–um 1707 110
Chalybäus, Carl Theodor, Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (19. Jhdt.) 11
Christian i., Kurfürst von Sachsen (geb. 1560, r. 1586–91) 6, 8, 31, 40, 45
Christian ii., Kurfürst von Sachsen (geb. 1583, r. 1591–1611) 8, 9, 56
Clemens xi., Papst (1700–21) 36, 110
Correggio, Maler. Parma (1494–1534) 62
Cromwell, Oliver (1599–1658) 33, 160
Danner, Leonhard, Schreiner und Mechaniker. Nürnberg (1507–85) 7
Dell, Peter d. Ä., Bildhauer. Würzburg (um 1480–1552) 37, 38, 120
Desjardins (Martin van den Bogaert), Bildhauer. Antwerpen, Paris (1640–94) 31
Dinglinger, Georg Friedrich, Goldschmied und Emailleur. Dresden (1666–1720) 156
Dinglinger, Johann Melchior, Goldschmied. Dresden (1664 bis 1731) 25, 31, 35, 116, 132, 156, 158, 162
Dobbermann, Jacob, Bernstein- und Elfenbeinschnitzer. Cassel (1682–1745) 29
Döhring, Christian Benjamin und Christoph, Bernsteinschneider. Königsberg (Ende 18. Jhdts.) 29
Döring, Gottfried, Goldschmied. Dresden (Meister 1686) 35
Duckewitz, Dr. Gottfried Heinrich, Hofrat und Inspektor der Kunstkammer (1741 bis zu seinem Tode 1775) 10
Dürer, Albrecht, Maler und Stecher. Nürnberg (1471–1528) 37, 56, 100, 120
Duquesnoy, François, Bildhauer. Rom (1594–1643) 15, 16, 20, 62
Eck, Adam, Bildschnitzer und Kunsttischler. Eger (gest. 1664) 40
Elhafen, Ignaz, Elfenbeinschnitzer. Wien, Düsseldorf (gest. vor 1725) 68, 74
Endersch, J. F. (18. Jhdt.) 42
Erbach, Franz Graf von, Kunstsammler (1754–1823) 26
Erbstein, Julius u. Albert, Direktoren des Grünen Gewölbes. Dresden (Ende 19. Jhdts.) 11
Ernst, Herzog von Sachsen-Hildburghausen (geb. 1655, r. 1680 bis 1715) 110
Faidherbe, Luc, Bildhauer. Mecheln, Antwerpen (1617–97) 13, 14, 70, 74
Feistenberger, Andreas, Bildhauer. München (1647–1736) 21
Fiamingo s. Duquesnoy
Fischer, Johann George, Bildschnitzer u. Kunsttischler. Eger (gest. 1669) 39, 126
Flötner, Peter, Bildschnitzer u. Plakettenkünstler. Nürnberg (1485–1546) 120
Friedel, Georg, Elfenbeinschnitzer. Dresden (Anf. 17. Jhdts.) 9, 48, 50
Friedrich August ii., Kurfürst von Sachsen, König von Polen (August III.) (geb. 1696, r. 1733–63) 25, 80, 110
Friedrich August iii., Kurfürst von Sachsen (geb. 1750, 1763–1827) 22
Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen (geb. 1722, r. 1763) 42
Friedrich der Große, König von Preußen (geb. 1712, r. 1740–86) 27
Friedrich Wilhelm i. (der Große Kurfürst), K. von Brandenburg (geb. 1620, r. 1640–88) 28, 34, 140, 160
Friedrich Wilhelm i., König von Preußen (geb. 1688, r. 1713–40) 27, 35
Friesen, Freiherr von, Oberkammerherr. Dresden (19. Jhdt.) 11
Fröhlich, Joseph, Hofnarr Augusts des Starken. Dresden (18. Jhdt.) 78
Fürstenberg, Fürst Egon von (?), Statthalter von Sachsen (1656–1716) 28
Georg (der Bärtige), Herzog von Sachsen (geb. 1471, r. 1500 bis 1539) 37
Gerhart, Hubert, Bildhauer. Augsburg, München (um 1550 bis 1620) 38, 39, 124
Girardon, François, Bildhauer. Paris (1628–1715) 164, 166
Glessker, Justus, Bildhauer. Frankfurt a. M. (um 1620–81) 15

Grabowski, Bischof von Wermland (18. Jhdt.) 42
Graefenstein, G. Z., Medailleur. Mitau (tätig um 1760) 146
Grässe, J. G. Th., Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (19. Jhdt.) 11
Graupensberg, Veit, Bildhauer. Bamberg (1698–1774) 23, 90
Grof, Guillaume de, Bildhauer. Paris, München (gest. 1742) 32
Hampe, F., Kupferstecher (18. Jhdt.) 42
Harnischter d. Ä., Daniel, Goldschmied. Straßburg (Meister 1651) 14, 70
Harrich, Christoph, Bildhauer u. Elfenbeinschnitzer. Nürnberg (gest. nach 1630) 15
Hauschka, Johann Sebastian, Büchsenmacher. Braunschweig (1696–1776) 146
Hedwig von Dänemark, Gemahlin Christians II. von Sachsen (1581–1641) 56
Hegewald, Zacharias, Bildhauer. Dresden (gest. 1639) 37
Heinrich der Fromme, Herzog von Sachsen (geb. 1473, r. 1539–41) 37, 120
Heinrich, Herzog von Sachsen-Merseburg (geb. 1661, r. 1731 bis 1738) 152
Heise, Jacob, Bernsteinschneider. Königsberg (17. Jhdt.) 29, 140
Hencke, Peter, Bildhauer. Mainz (gest. 1777) 110
Henriette von Oranien, Gemahlin des Großen Kurfürsten (1627–1667) 15
Hering, Loy, Bildhauer. Augsburg, Eichstätt (um 1485– um 1554) 37
Heschler, David, Bildhauer. Ulm (17. Jhdt.) 15
Heucher, Dr. Joh. Heinrich von, Arzt, Naturforscher u. Sammlungsinspektor. Dresden (1677–1747) 27, 28
Hiller, Joachim, Goldschmied. Breslau (gest. 1613) 128
Holbein, Hans d. J., Maler. Basel, London (1497–1543) 37, 120
Hübner, Edelsteinschneider. Dresden (18. Jhdt.) 35
Hurter, Hans Ulrich, Elfenbeinschnitzer. Ulm (17. Jhdt.) 15
Iccander (Johann Christ. Crell), Notar u. Publizist. Dresden (1689–1762) 9
Innozenz xii., Papst (1691–1700) 110
Johann Georg i., Kurfürst von Sachsen (geb. 1585, r. 1611–56) 9, 54, 58
Johann Georg ii., Kurfürst von Sachsen (geb. 1613, r. 1656 bis 1680) 28, 38, 44, 136, 140, 154, 160
Johann Georg iii., Kurfürst von Sachsen (geb. 1647, r. 1680 bis 1691) 70
Johann Georg iv., Kurfürst von Sachsen (geb. 1668, r. 1691 bis 1694) 21
Johann Philipp, Herzog von Sachsen-Altenburg (geb. 1597, r. 1618–39) 17, 58
Johann Sobieski, König von Polen (geb. 1629, r. 1674–96) 110
Joseph i., Deutscher Kaiser (geb. 1678, r. 1705–1711) 32
Joseph Friedrich, Herzog von Sachsen-Hildburghausen (geb. 1702, 1780–87) 110
Jüchtzer, Christian Gottfried, Bildhauer. Meißen (1752–1812) 168
Karl vi., Deutscher Kaiser (geb. 1685, r. 1711–40) 32
Karl i., König von England (geb. 1600, r. 1625–49) 160
Karl ii., König von England (geb. 1630, r. 1649–85) 33, 34, 160
Karl iii., König von Spanien u. Neapel (geb. 1716, r. 1759–88) 112
Kern, Leonhard, Bildhauer. Schwäbisch Hall (1585 oder 88 bis 1662) 13, 14, 21, 35, 66, 70, 74
Keyssler, Johann Georg, Reiseschriftsteller (1693–1743) 118
Kirchner, Johann Wilhelm, Elfenbein- u. Steinschnitzer. Kassel (gest. 1793/4) 146
Kittel, J. G. (Micrander). Dresden (18. Jhdt.) 92
Klein, Jacob Theod. K., Sekretär u. Naturforscher. Danzig (1685–1759) 28
Knoll, Wilhelm, Elfenbeinschnitzer. Geislingen (um 1712–64) 26
Köhler, Johann Heinrich, Goldschmied. Dresden (gest. 1736) 10, 24, 74, 76, 100, 148
Königsmarck, Gräfin Aurora (um 1670–1728) 96, 110
Königsmarck, Graf Otto Wilhelm (1639–88) 110
Königsmarck, Graf Karl Hans (1659–86) 110
Königsmarck, Graf Kurt Christoph (1634–73) 110
Krüger, Wilhelm, Elfenbein- u. Bernsteinschneider. Dresden (1680–1756) 25, 28, 96, 100
Krumper, Hans, Bildhauer. München (um 1570–1634) 124
Kühne, Friedrich Anton, Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (19. Jhdt.) 11
Krause, Jakob, Buchbinder. Dresden (1526–85) 7
Landsberg, A. B. von, Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (gest. 1868) 11, 19, 22, 60
Lanfranco, Giovanni, Maler. Rom, Neapel (1582–1647) 36
Lehmann, Kaspar, Edelstein- u. Glasschneider. Prag (gest. 1622) 9
Leinberger, Hans, Bildhauer. Landshut (1.V. 16. Jdhts.) 37, 120
Leoni, Antonio, Elfenbeinschnitzer. Venedig u. Düsseldorf (nachweisbar 1704–16) 66
Leopold i., Deutscher Kaiser (geb. 1640, r. 1658–1705) 32, 160
Le Plat, Raymond, Architekt u. Kunstintendant. Dresden (1664–1742) 32, 164
Leygebe, Gottfried, Bildhauer. Nürnberg, Berlin (1630–83) 33, 34, 160
Lobenigk, Egidius, Elfenbeinschnitzer. Dresden (gest. vor 1595) 7, 10, 56
Longhena, Baldassare, Architekt. Venedig (1604–82) 20
Longuelune, Zacharias, Architekt. Dresden (1669–1748) 32
Loss, Christoph von, d. Ä., Kaiserl. Rat u. Reichspfennigmeister (1545–1609), oder d. J., Reichspfennigmeister u. Kursächs. Hofmarschall (gest. 1620) 45
Louis, Dauphin von Frankreich (1729–65) 106
Lücke, Carl August, d. J., Elfenbeinschnitzer. Hamburg, Schwerin, Danzig (um 1710– nach 1777) 102
Lücke, Johann Christoph Ludwig, Bildhauer. Dresden, Hamburg, Wien (um 1703–80) 23, 58, 80, 92, 94, 102, 110
Ludwig xiv., König von Frankreich (geb. 1638, r. 1661–1715) 14, 31, 164, 166
Luise, Prinzessin von Sachsen (1802–57) 62
Luther, Martin (1483–1546) 37
Magdalena Sibylle von Brandenburg, Gemahlin Johann Georgs I. von Sachsen (1587–1659) 54
Magdalena Sibylle von Brandenburg, Gemahlin Johann Georgs II. von Sachsen (1612–87) 136, 154
Mannlich, Johann Heinrich, Goldschmied. Augsburg (1660 bis 1718) 19, 68, 74, 154
Mantegna, Andrea, Maler u. Stecher. Padua, Mantua (1431 bis 1506) 37, 120

Marc Anton, Kupferstecher. Rom (1488– vor 1534) 37
Marcolini, Camillo Graf von, Kabinettsminister Friedrich Augusts III. von Sachsen (1739–1814) 168
Maria Amalia, Prinzessin von Sachsen, Gemahlin König Karls III. von Spanien (1724–60) 112
Maria Antonia von Bayern, Gemahlin Friedrich Christians, Kurfürsten von Sachsen (1724–80) 42
Maria Josepha, Prinzessin von Sachsen, Gemahlin Louis', Dauphin von Frankreich (1731–67) 106
Maucher, Christoph, Elfenbeinschnitzer. Schwäbisch Gmünd, Danzig (1642– nach 1705) 150
Maucher, Johann Michael, Elfenbeinschnitzer, Schwäbisch Gmünd (1645– um 1700) 150
Maximilian I., Kurfürst von Bayern (geb. 1573, 1597–1651) 58
Max Emanuel, Kurfürst von Bayern (geb. 1662, 1679–1726) 32
Maximilian III., Kurfürst von Bayern (geb. 1727, 1745–77) 23
Michel, Andreas, Goldschmied. Nürnberg (gest. 1648) 136
Michelangelo, Bildhauer u. Maler. Florenz, Rom (1475–1564) 20
Miseroni, Mailänder Steinschneiderfamilie. Einzelne Mitglieder tätig in Prag am Ende des 16. und im 17. Jhdt. 9
Murillo, Bartolomé Esteban, Maler. Sevilla (1618–82) 96
Nessler, Johann Christoph, Goldschmied, Dresden (nachweisbar bis 1718) 10, 108, 134
Neuber, Johann Christian, Edelsteinarbeiter u. Goldschmied. Dresden (1735–1808) 168
Nosseni, Giovanni Maria, Architekt. Dresden (1544–1620) 37, 114
Ölinger, Paul, Goldschmied. Straßburg (Meister 1612) 128
Orlandi, Laurens, Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (19. Jhdt.) 11
Paschke, Dr. D. H., Arzt u. Naturforscher. Königsberg (18. Jhdt.) 27
Pauer, Thomas, Pfarrer. Kroysenbrunn (18. Jhdt.) 110
Paul III., Papst (1534–49) 26
Penz, Georg, Maler u. Stecher. Nürnberg (um 1500–1550) 45
Permoser, Balthasar, Bildhauer. Italien, Dresden, Berlin (1651–1732) 10, 13, 14, 16, 21, 22, 24, 62, 66, 78, 80, 82, 84, 132
Petel, Georg, Bildhauer. Augsburg (gest. 1634) 14, 70, 124
Pöppelmann, Daniel, Architekt. Dresden (1662–1736) 31
Polignac, Melchior von, Geistlicher u. Diplomat (1661–1741) 110
Quast, Pieter, Maler u. Radierer. Amsterdam (1606– vor 1647) 110
Radziwil (fürstl. Sammlung) 28
Rauchfuss, Bildschnitzer (18. Jhdt.) 130
Rauchmüller, Mathias, Bildhauer. Wien (1645–86) 13, 112
Redlin, Michael, Bernsteinschneider. Danzig (2. H. 17. Jhdts.) 29, 144
Reichle, Hans, Bildhauer. Florenz, Augsburg, Brixen (um 1570–1642) 38, 39, 124
Resch, Abraham Elias, Elfenbeinschnitzer. Geislingen (1560 bis 1609) 26
Riemenschneider, Tilman, Bildhauer. Würzburg (1460–1531) 37, 120
Roger von Helmershausen, Gelehrter Mönch u. Goldschmied. Helmershausen (um 1100) 29
Rolas du Rosey, Freiherr Carl, Kunstsammler. Dresden (19. Jhdt.) 58
Rosa, Salvator, Maler. Rom (1615–73) 23
Rubens, Peter Paul, Maler. Italien, Antwerpen (1577–1640) 13, 14, 70
Rudolf II., Deutscher Kaiser (geb. 1552, r. 1576–1612) 9, 10, 132
Sadeler, Egidius, Kupferstecher. Prag (um 1570–1629) 9
Sandrart, Joachim, Maler u. Künstlerbiograph (1606–88) 14, 15, 16, 20, 160
Schacht, Ernst, Bernsteinschneider. Danzig (frühes 18. Jhdt.) 29
Schenau, Johann Elcazar, Maler u. Akademiedirektor in Dresden (1734–1806) 168
Schönheit, Carl, Bildhauer. Meißen (1745–94) 168
Schultze, Moritz, Inspektor des Grünen Gewölbes. Dresden (19. Jhdt.) 11
Schwanhardt, Georg, Glasschneider. Nürnberg (1601–67) 15
Scriba (Schreiber), Georg, Bernsteinschneider. Königsberg (1. H. 17. Jhdts.) 28, 138, 140, 142, 144
Sendel, Nathanael, Arzt u. Naturforscher. Elbing (18. Jhdt.) 27, 28
Silvestre, Louis, Maler. Dresden, Paris (1695–1760) 35, 118
Sophie von Brandenburg, Gemahlin Christians I. von Sachsen (1568–1622) 8, 114
Sponsel, Jean Louis, Direktor des Grünen Gewölbes. Dresden (1858–1930) 11
Spranger, Bartholomäus, Maler. Prag (1546–1611) 9
Steinle, Matthias, Elfenbeinschnitzer. Wien (gest. 1727) 32
Stetten, Paul v., Historiker. Augsburg (1705–86) 14
Stiebel, Joh. Daniel, Händler. Straßburg (18. Jhdt.) 26
Stockamer, Balthasar, Bildhauer. Florenz, Nürnberg (gest. 1700) 15
Strauss, Bernhard, Bildhauer (1662–81 in Augsburg nachweisbar) 15
Tacca, Pietro, Bildhauer. Florenz (1577–1640) 31
Troger, Simon, Bildhauer. Haidhausen b. München (1693 bis 1769) 12, 22, 23, 86, 88, 90
Turow, Gottfried, Bernsteinschneider. Danzig (frühes 18. Jhdt.) 29
Ufflen, Lukas von, Kunstsammler. Amsterdam (gest. 1637) 15
Vianen, Paulus von, Goldschmied. München u. Prag (um 1555–1614) 9
Vimeney, J. P. de 110
Vittoria, Alessandro, Bildhauer. Venedig (1525–1608) 20
Vries, Adrian de, Bildhauer. Florenz, Augsburg, Prag (um 1560–1627) 9, 20
Walther, Sebastian, Bildhauer. Dresden (1576–1645) 8, 37, 114
Waremberger, Abraham, Goldschmied. Augsburg (gest 1703) 74
Weck, Anton, Dresdener Chronist (17. Jhdt.) 45
Weckhardt, Georg, Elfenbeinschnitzer. Dresden (tätig 1581 bis 1589) 8, 10, 48, 50
Weckher, Hans, Elfenbeindrechsler. Prag (Anf. 17. Jhdts.) 9
Weidemann, Moritz Georg, Buchhändler u. Accisrat. Leipzig (1. H. 18. Jhdts.) 78
Weinet, Johann Baptist, Goldschmied. Augsburg (gest. 1648) 70
Weinhold, Michael, Stückgießer. Dresden (18. Jhdt.) 164
Wessel, Joachim, Goldschmied. Königsberg (gest. vor 1619) 142
Wickert, Andreas, Goldschmied. Augsburg (1600–61 bzw. gest. 1675) 19, 72
Wiedemann, Ludwig, Kupferschmied. Dresden (1694–1754) 31
Zeller, Jakob, Elfenbeinschnitzer. Dresden (Anf. 17. Jhdts.) 9, 10, 26, 48, 50, 52, 54, 56
Zürn, Jörg, Bildhauer. Überlingen (gest. um 1635) 124

ENTSTEHUNGSORTE DER ARBEITEN

Altenburg oder Annaberg 70
Augsburg 14, 19, 68, 70, 72, 74, 154, 158
Bamberg 90
Danzig 27
Dresden 8, 13, 19, 21, 23, 24, 45, 50, 54, 60, 70, 74, 80, 82, 92, 94, 100, 108, 114, 116, 132, 134, 148, 156, 158, 162, 168
Eger 39, 126
Frankfurt a. Main 128
Görlitz 146
Kassel 146
Köln 7
Königsberg 28, 29, 138, 140, 142, 144
München 8, 18, 86, 88
Nürnberg 7, 136, 160
Paris 32, 164
Prag 9
Rom 36, 118
Straßburg 14, 70, 128
Wien 32, 96
Würzburg 37, 120

SAMMLUNGEN VON KUNSTWERKEN

Albi, Museum 17
Amsterdam, Sammlung van Ufflen 15
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 15, 46, 62, 90, 110, 112
– Deutsches Museum 34, 44, 46, 120, 124, 150, 160
– Schloßmuseum 40, 82, 140
– Preuß. Geh. Staatsarchiv 144
– Brandenburgische Kunstkammer 15, 34, 40
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum 52, 82, 84, 110, 150
Breslau, Schles. Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer 128
Budapest, Kunstgewerbemuseum 140
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 142
Dresden, Staatl. Gemäldegalerie 36
– Naturwissenschaftl. Sammlungen 27
– Kupferstichkabinett 27, 31
– Münzkabinett 27
– Öffentl. Bibliothek 27
– Kunstkammer 6, 7, 8, 10, 18, 22, 27, 31, 36, 45, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 64, 90, 94, 96, 102, 112, 114, 122, 134, 138, 154
Florenz, Nationalmuseum 46
– Sammlung Carrand 46
– Sammlung Riccardi 42
Gotha, Herzogl. Museum 144
Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe 23, 58
Kassel, Hess. Landesmuseum 144
Königsberg, Museum 28, 140
– Bernsteinkabinett 27
Kopenhagen, Schloß Rosenberg 160
London, Britisches Museum 46
– Viktoria and Albert Museum 42, 128, 140
Moskau, Schatzkammer 140
München, Bayr. Nationalmuseum 17, 32, 42, 52, 66, 72, 74, 86, 88, 90, 94, 110, 112, 150
Nürnberg, German. Museum 120
Paris, Louvre 44, 62
– Musée Cluny 46
– Sammlung Spitzer 45
Rom, Vatikanische Sammlungen 112
Schwerin, Museum 58, 102
Stuttgart, Landesgewerbemuseum 146
– Schloßmuseum 120
Troppau, Sammlung Baron Weichs 128
Venedig, Museum des Dogenpalastes 42
Weimar, Schloßmuseum 144, 146
Wien, Antikenkabinett 42
– Kunsthist. Sammlungen 17, 122
– Österreich. Museum f. Kunst u. Industrie 39

VERZEICHNIS DER TAFELN

Taf. 1. Elfenbeinplatte mit den Relieffiguren der Apostel Johannes und Paulus. Byzantinisch. 11. Jahrhundert.
Taf. 2. Elfenbeinplatte mit dem segnenden und dem auferstehenden Christus. Byzantinisch. 10. Jahrhundert
Taf. 3. Schnitzereien in Elfenbein, Buchsbaum, Perlmutter, Kirschkern. 9.–16. Jahrhundert
Taf. 4. Elfenbeinpokale
Taf. 5. Säulen, „Kunststücke" und Pokale aus Elfenbein
Taf. 6. Elfenbeinpokale
Taf. 7. Tafelaufsatz aus Elfenbein: Fregatte
Taf. 8. Elfenbeinschnitzereien: Männergruppe, Marcus Curtius, Contrafektkugel
Taf. 9. Elfenbeinschnitzereien: Scaramuccio und Poltrone, Diana und Aktäon
Taf. 10. Elfenbeingruppen: Diana und Nymphe, Raub der Sabinerin
Taf. 11. Elfenbeinschnitzereien: Zwei Venus-Statuetten, Amor
Taf. 12. Elfenbeinschnitzereien: Apollo, Diana, Venus, Paris
Taf. 13. Elfenbeinschnitzereien: Venus und Amor, Diana, Christus, Caritas, Kleopatra
Taf. 14. Elfenbeinpokale, in vergoldetem Silber gefaßt
Taf. 15. Elfenbeinbüchsen und -Humpen, in vergoldetem Silber gefaßt
Taf. 16. Henkelkrug aus Elfenbein
Taf. 17. Pokal und Krüge aus Elfenbein
Taf. 18. Elfenbeinfiguren: Jude, Pilger
Taf. 19. Elfenbein- und Holzschnitzereien: Hofnarr Fröhlich, Pferd, männliche Figur

Taf. 20. Elfenbeinschnitzereien: Caritas, Saturn und Kunst, Neptun und Amphitrite
Taf. 21. Elfenbeinschnitzereien: Figur des Sommers, Gruppe von drei Figuren, Figur des Frühlings
Taf. 22. Elfenbeinschnitzereien: Faun, Gruppe von drei Figuren, Greis
Taf. 23. Schnitzerei aus Elfenbein und Holz: Raub der Proserpina
Taf. 24. Schnitzereien aus Elfenbein und Zuckertannenholz: Isaaks Opferung
Taf. 25. Schnitzereien aus Holz und Elfenbein: Bettlerfiguren
Taf. 26. Elfenbeinschnitzerei: Kruzifix
Taf. 27. Elfenbeinschnitzerei: Skelett im Sarg
Taf. 28. Elfenbeinschnitzereien: Schwäbischer Bauer und Bäuerin, Savoyard, Bauer und Bäuerin, vier Bettler
Taf. 29. Elfenbeinschnitzereien: Pantalon, zwei Komödienfiguren, zwei Scaramuccios
Taf. 30. Elfenbeinschnitzereien: Sämann, Fischer, Winzer, Russischer Bauer, Schreitender Mann, Koch, Schalmeibläser, Schreitender Mann, Tanzender Bauer
Taf. 31. Elfenbeinschnitzereien: Scaramuz, Bettlerin, Jäger, Bettler, Tanzende Bäuerin
Taf. 32. Elfenbeinschnitzereien: Tänzerin, Streit um die Perücke, Tänzer, Schuster, zwei Straßenhändler, dazwischen ein Dudelsackpfeifer, Schustersfrau
Taf. 33. Elfenbeinschnitzereien: Jahreszeiten. Figur eines Jünglings
Taf. 34. Schnitzereien in Holz und Elfenbein: Vier Negerfiguren, Reitende Zigeunerin, Elefant, Schlitten mit Pferd
Taf. 35. Elfenbeinreliefs: Sieben Porträtmedaillons. Frierender Bettler
Taf. 36. Elfenbeinschnitzerei: Sturz des Luzifer
Taf. 37. Alabasterrelief: Verkündigung an die Hirten
Taf. 38. Steinschnitzerei: Zwei Schmuckvasen
Taf. 39. Mosaikbild Augusts des Starken
Taf. 40. Holzschnitzerei: Auferstehung Christi
Taf. 41. Holzschnitzereien: Sechs Medaillons mit der Geschichte von Adam und Eva
Taf. 42. Holzschnitzerei: Erzengel Michael im Kampf mit dem Satan
Taf. 43. Holzschnitzerei: Relief in Intarsia. Pyramus und Thisbe
Taf. 44. Holzschnitzerei: Winzer und Winzerin (Buttenpaar)
Taf. 45. Holzschnitzerei: Winzer und Winzerin (Buttenpaar)
Taf. 46. Holzschnitzereien: Der Mohr mit der Smaragd- und der Kristallstufe
Taf. 47. Schnitzereien in Holz und Elfenbein: Hottentottenpaar, Janitschar, zwei berittene Negermusikanten
Taf. 48. Bernsteinschüssel
Taf. 49. Bernsteinschüssel
Taf. 50. Bernsteinarbeiten: Krüge, Schale, Kanne
Taf. 51. Bernsteinschnitzerei: Krug
Taf. 52. Bernsteinschnitzerei: Kasten
Taf. 53. Perlmutterschnitzerei: Platte mit Reliefbildnis Augusts des Starken
Taf. 54. Korallenschnitzerei: Schmuckaltar
Taf. 55. Elfenbeinschnitzerei: Kanne
Taf. 56. Elfenbeinschnitzerei: Schüssel
Taf. 57. Schnitzereien aus Rhinozeroshorn: Drei Deckelpokale
Taf. 58. Schnitzerei aus Rhinozeroshorn: Prunkgefäß mit Deckel
Taf. 59. Schnitzereien in Holz und Rhinozeroshorn: Neger und Negerin, Karyatide
Taf. 60. Eisenschnittarbeit: Reiterfigur Karls II. von England
Taf. 61. Eisenschnittarbeit: Kanne auf einem Sockel
Taf. 62. Bronzeguß: Reiterdenkmal Augusts des Starken
Taf. 63. Bronzeguß: Reiterfigur Augusts des Starken
Taf. 64. Arbeit in Porzellan, Schmuckstein und Bronze: Prunkkamin

Druck des Textes von der Firma Poeschel & Trepte in Leipzig,
der einfarbigen Tafeln von der Kunstanstalt Stengel & Co., G. m. b. H.,
der farbigen Tafeln von der Kunstanstalt Arthur Kolbe G. m. b. H., beide
in Dresden. Einband nach Entwurf von Erich Gruner ausgeführt von
Krause und Möschler in Leipzig.