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 II

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG 1928

GEFÄSSE FIGUREN UND UHREN

AUS GOLD UND SILBER VERZIERT IN REINER METALL-
TECHNIK / ODER BESETZT MIT JUWELEN
KAMEEN UND EMAIL

MIT 70 LICHTDRUCKTAFELN / DAVON 7 FARBIG

AUSGEWÄHLT UND ERLÄUTERT VON

JEAN LOUIS SPONSEL

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG 1928

Printed in Germany

DER INHALT DES GRÜNEN GEWÖLBES

ÜBERSICHT ÜBER DEN 2. BAND DES TAFELWERKES

I. TRINKGEFÄSSE

In dem ersten Band waren aus dem Inhalt der Sammlung des Grünen Gewölbes Werke vereinigt, bei denen stets das verarbeitete Edelmetall noch mit anderen Naturstoffen oder auch mit den aus diesen geschaffenen künstlichen Stoffen verbunden war, um daraus einen Gebrauchsgegenstand oder ein Zierstück zu gewinnen. Zumeist wurde der gewollte Zweck eines Gerätes oder Gefäßes durch einen jener Stoffe erfüllt und das edle Metall diente entweder dazu, jenem Werk seinen Aufbau, seine Standfestigkeit, und auch seine Verzierung zu geben. Neben dieser bis in das Altertum zurückzuverfolgenden Gewohnheit der Kunsthandwerker, die durch ihre besonderen Eigenschaften dazu reizenden Stoffe als Geräte oder Gefäße zu gebrauchen oder zu verarbeiten und sie mit Gold und Silber zu verbinden, stand seit den frühesten Zeiten in gleicher Gunst die alleinige Verwendung von Gold und Silber, um mittels der durch Hämmern erzielbaren Dehnbarkeit dieser edlen Metalle oder ihrer Schmelzbarkeit und der darauffolgenden Erstarrung ihnen jede beliebige Gebrauchs- oder Zierform zu geben. Die Unzerbrechlichkeit dieser Metalle und ihre Undurchlässigkeit mußte ihnen sogar in vielen Fällen den Vorzug vor jenen Natur- oder Kunststoffen verschaffen. Und wer zu dem Glanz des Metalls noch weitere Verzierungen hinzufügen wollte, der konnte dies durch Treiben und Punzen oder durch Gravieren mit dem Stichel erzielen oder auch durch gegossene Ansatzstücke, die durch Nieten oder Löten mit dem Körper sich fest verbanden. Während das Gold durch den Sauerstoff der Luft nicht angegriffen wird und stets seinen Metallglanz behält, verbindet sich das Silber an seiner Oberfläche mit dem Sauerstoff, es oxydiert und wird dadurch im Aussehen schwarz. Um es in seinem weißgrauen Silberglanz zu erhalten, muß es öfter geputzt werden. Wollte man dies vermeiden und zugleich es in seinem Aussehen veredeln, so konnte man ihm dauernd die Farbe des Goldes verleihen, es vergolden. Dies geschah, indem man eine Verbindung von Gold mit Quecksilber, das Goldamalgam, eine breiige Masse, auf das zu vergoldende Metall, außer Silber auch Kupfer, Bronze, Messing, aufstrich und bis zum Sieden des Quecksilbers im Feuer erhitzte; darauf verdampfte das Quecksilber und das Gold ging eine feste Verbindung ein mit dem darunter befindlichen Metall. Schon das Mittelalter hat von diesem

Verfahren der »Feuervergoldung« ausgedehnten Gebrauch gemacht, erst das 19. Jahrhundert hat es durch andere, billigere und nicht gesundheitschädliche Verfahren ersetzt. Während das Gebrauchssilber, das regelmäßig gereinigt wird, auch heute noch unvergoldet hergestellt wird, sind kunstvollere Arbeiten aus Silber, die zugleich auch als Schmuckstücke dienen sollen, zumeist ganz oder teilweise vergoldet worden. Eine häufigere Ausnahme hiervon machen nur in Silber getriebene oder gegossene Figuren. Wollte man nun goldenen Stücken oder den vergoldeten Silberwerken noch besonderen farbigen Schmuck verleihen, dann geschah dies, indem entweder Edelsteine in ihren Fassungen oder farbig emaillierte Teilstücke aufgesetzt wurden, dann wieder indem eingegrabene Verzierungen mit verschiedenfarbigem Glasschmelz ausgefüllt wurden. Weniger häufig wurde auch Hinterglasmalerei als farbiger Schmuck des vergoldeten Silberwerks verwendet. Silbervergoldete Geräte und Gefäße, die über den bloßen Gebrauchszweck hinaus auch zumeist als Schaustücke hergestellt wurden, erhielten ihre Verzierung in der Regel nur durch Treibarbeit und Punzierung, durch Ätzung und Gravierung. Daneben ist auch seit dem 16. Jahrhundert eine Anzahl solcher Werke durch Vereinigung mit Münzen und Medaillen ausgeschmückt worden.

Das früheste Beispiel dieser alleinigen Verwendung edlen Metalls bietet im Grünen Gewölbe die goldene 802 Gramm schwere Trinkschale des Humanisten Augustin Kesenbrot von Olmütz von 1508. Tafel 1. Diese der Form der antiken Patera nachgebildete Schale mit kurzem Fuß hat nicht nur in der Mitte des Innern eine große goldene Medaille mit einem geflügelten Genius, dessen Kult die Schale laut Umschrift gewidmet ist, sondern auch in zwei Reihen ringsherum 22 eingesetzte Goldmünzen, deren Vorderseiten im Innern der Schale die Köpfe römischer Kaiser zeigen, während ihre Rückseiten der Außenseite der Schale zugewendet sind. Diese Verwendung der antiken Goldmünzen ist ein Zeugnis der Verehrung der deutschen Humanisten für das römische Altertum, dessen klassische Literatur von ihnen eifrigst gepflegt wurde. Sie bedienten sich ja auch in ihren Briefen und Unterhaltungen der lateinischen Sprache, ebenso in ihren gelehrten Schriften und Dichtungen, in der Überzeugung, daß man ins Heiligtum der Wissenschaft nur durch die Pforte der lateinischen Sprache gelangen könne. Der Enthusiasmus der deutschen Humanisten für die durch die klassische Literatur zu erwerbende höhere Bildung, dem der Jubelruf Ulrichs von Hutten: »O Jahrhundert, die Geister erwachen,

die Künste und Wissenschaften blühen, es ist eine Lust zu leben«, begeisterten Ausdruck gab, veranlaßte die Humanisten, an soviel Orten, als sie nur konnten, Anhänger ihrer Bestrebungen zu werben. So waren sie viel auf Reisen und standen untereinander in regstem brieflichen Verkehr. Wo ein Humanistenkreis sich gebildet hatte, schloß er sich zu Gesellschaften mit regelmäßigen Vereinigungen zusammen, worin die politischen und sozialen Fragen der Gegenwart in ernsten Gesprächen behandelt und die eigenen Erzeugnisse der Literatur und Dichtkunst vorgetragen und oft bei frohen Gelagen die griechischen Symposien zu neuem, von attischem Geist erfüllten Leben erweckt wurden. Die berühmtesten und von den geistvollsten Männern ihrer Zeit gebildeten humanistischen Gesellschaften bestanden in Wien, in Wittenberg, Leipzig und Gotha, in Heidelberg und Mainz, in Nürnberg, in Kopenhagen, in Krakau und in Ofen. Daß in ihnen auch dem Bacchus geopfert wurde, davon berichten uns nicht nur die erhaltenen Schriften der Humanisten selbst, sondern gerade auch unsere goldene Trinkschale. Auf deren Außenrand hat ihr Stifter in lateinischer Sprache den Satz eingravieren lassen, der auf Deutsch etwa lautet: »Die heilige Schar der Dichter und ihr geweihter Verband möge mit dieser Schale des Bacchus reichliche Spenden darbringen. Doch Ungeweihte sollen ihr fernbleiben.« Auf der Rückseite der Medaille hat der Besitzer der Schale anscheinend einige Jahre nach ihrer Herstellung seinen Namen Aug(ustinus) Olom(ucensis), das Jahr der Stiftung, 1508, und die Bestimmung der Schale: für ihn selbst und die geschätzte Nachfolge, eingravieren lassen. Nun wissen wir wohl, daß Augustinus Kesenbrot auch Propst zu Olmütz gewesen ist; Olmütz in Mähren war auch sein Heimatsort. Wir wissen aber auch, daß Augustin Olmützer zum Kanzler des Königs Wladislaus II. von Ungarn, † 1516, ernannt worden war, dessen Vorgänger Matthias I. Corvinus, † 1490, im Frieden zu Olmütz 1479 mit Schlesien und der Lausitz auch Mähren unter seine Herrschaft gebracht hatte. So hatte also Augustinus seitdem sicher seinen ständigen Wohnsitz nach Ofen verlegt, von hier aus aber öfter mit seinem Herrn in Staatsgeschäften Reisen gemacht, wobei er unverhofft 1510 gerade in Olmütz, seiner Vaterstadt, gestorben ist.

Auf diesen Reisen begleitete ihn auch seine kostbare goldene Patera, um sie beim Besuch der Humanistengesellschaften zu verwenden. Hierbei mag sie sich auch gelegentlich von ihrem Herrn getrennt haben, doch wurde sie ihm zurückgeschickt. In einer kleinen lateinischen Schrift über die goldene Trinkschale und

ihren Stifter von Joh. Gottlob Boehm, de Augustino Olomucensi et patera eius... Dresden und Leipzig 1758, werden Briefstellen seines Freundes Boguslaw von Hassensteyn angeführt, die alle sich auf des Augustinus Trinkschale beziehen, die hier zwar Cyphus anstatt Patera genannt wird, was aber unwesentlich erscheint. Wenn dieses Trinkgerät nicht ein sehr wertvolles gewesen wäre, dann würde der Briefschreiber nicht soviel Wesens davon machen. So schreibt dieser am 2. April 1505: »Dein Becher ist in Prag. Er fürchtet die Gefahren der Reisewege, darum wollte er nicht nach Ungarn reisen. Teile dem Franz mit, was aus ihm werden soll.« Dann wieder schreibt er am 4. August: »Dein Becher wird wohl, ehe mein Brief Dich erreicht, in Brünn bei Franz Freisinger sein. Du mußt dich dann selbst darum kümmern, wie er nach Ofen kommen soll.« Am 11. November d. J. fragt er dann bei Augustin an, ob der an ihn geschickte Becher ihm übergeben worden sei. Das sind allerdings Briefstellen vom Jahr 1505, während unsere Trinkschale von Augustinus 1508 ihre Widmung erhielt. Doch kann sie ja schon einige Jahre zuvor für ihn allein entstanden sein, erst 1508 wird sich der Besitzer dazu entschlossen haben, die Schale der Sodalitas Hungaria zu Ofen zu vermachen. Haben wir aber an zwei verschiedene Trinkgeräte zu denken, dann wurde jede als wertvolles Stück erachtet und dies erhärtet die Bedeutung, die der damit verbundenen Sitte beigemessen wurde. Auch bestätigen die Briefstellen, daß die Humanisten die Schale in Gebrauch hatten und daß Augustinus seinen ständigen Wohnsitz in Ofen hatte, wo er sie bei Lebzeiten verwahrte. Da Augustinus auf der Reise zufällig in seiner Vaterstadt Olmütz gestorben ist, so läßt sich aus den Briefstellen annehmen, daß er die Schale auch bei sich hatte. Ob sie nach dessen Tod dort blieb, ist ungewiß. Aus einer als Anhang jener Schrift von J. G. Boehm beigefügten lateinischen Beschreibung der Schale von Wilhelm Ernst Frentzel, dem Sächsischen Numismatiker, von 1703 erfahren wir, die Schale sei von Tartaren geraubt, dann sei sie bei der Belagerung von Asow von den Russen erbeutet worden, darauf in die Hände von Juden gelangt, um dann von dem Grafen Wolf Dietrich von Beichlingen, 1699—1706 oberstem Kanzler Augusts des Starken, für diesen erworben zu werden, also vor 1703 und nach 1697, bzw. 1699.

Die Olmützer Schale, wie sie kurzweg genannt wird, ist als kulturgeschichtliches Dokument wertvoller denn als Kunstwerk. An manchen aufblühenden Sitzen deutscher Wissenschaft mag sie ihr Stifter, dessen Name seine deutsche Abstammung bekundet, im Kreise froher Zecher bei geistreicher Unterhaltung

haben kreisen lassen, nicht wenig gelehrte Erinnerungen mögen bei dem Betrachten der römischen Kaiserbildnisse lebendig geworden sein und der Bewunderung des klassischen Altertums dichterischen Ausdruck verliehen haben. Auch mag der Genius loci Ofens und der Humanistensitze zu Prag und Brünn nicht weniger feucht gewesen sein, als der zu Heidelberg. Als Werk des Kunsthandwerks betrachtet ist an der Schale zunächst bemerkenswert, daß sicher nach dem Willen ihres Stifters ihr die Form einer antiken Patera gegeben worden ist. Ebenso auch ihr Schmuck der Mitte, der mit seinem Genius auf dem festonsgeschmückten Sockel schon ein reines von Italien übernommenes Renaissancemotiv nicht ungeschickt aufnimmt und wiedergibt. Die Ornamentik, die im Inneren die römischen Kaisermünzen umzieht, umrahmende Lorbeerkränze durch verschlungene Bandrollen verbunden, ist aber noch nicht renaissancemäßig. Die Bandverschlingung ist ein uraltes germanisches Motiv, das in der Spätgotik noch vielfach verwendet wurde. Während die Innenseite diese nur graviert enthält, hat die Außenseite die Ornamente reliefmäßig ausgestochen. Der flache Fuß ist nur durch eine schmale gerillte Hohlkehle über dem breiteren Standring gegliedert.

Die Schale hatte durch Druck ihre Form nicht rein bewahrt, die Mitte war nach oben gedrückt und ist erst kürzlich wiederhergestellt worden. Auch sind die eingepaßten Aurei, die allerdings schon durch diese Verwendung, soweit sie nicht nachgegossen sind, an numismatischem Wert verloren haben, auf den Rückseiten dadurch entstellt, daß sie wohl nicht schon von dem Urheber der Schale, sondern erst in Judenhänden durch rohe Feilstriche abgeplättet wurden. Da nun ihr Stifter zwar wohl erst als ungarischer Kanzler die Schale hat herstellen lassen, so ist doch nicht ausgeschlossen, daß ein Goldschmied seiner Vaterstadt Olmütz, in die ihn sein Kirchenamt als Propst noch öfter mag zurückgeführt haben, die Arbeit ausgeführt hat. Zu jener Zeit war ein Kupferstecher Wenzel von Olmütz als Kopist nach Schongauer und Dürer dort tätig. Gerade die Kupferstecher sind aber damals zugleich auch vielfach als Goldschmiede beschäftigt gewesen. Es ist also nicht gerade ausgeschlossen, daß wir an ihn als den Hersteller der Olmützer Trinkschale zu denken haben.

Um dieselbe Zeit, in der August dem Starken ein so kostbarer Besitz seiner Schatzkammer zufiel, erhielt er auch ein anderes noch schwereres goldenes Trinkgefäß, das gleichfalls ein wichtiges geschichtliches Dokument ist, wenn auch ganz anderer Art. Es ist ein Geschenk Peters des Großen an August

den Starken und erinnert an des Sächsischen Kurfürsten verhängnisvollen Erwerb der Krone Polens und infolge hiervon an seine unglückliche Verbindung mit dem Zaren Peter und König Friedrich IV. von Dänemark, um seinen Vetter Karl XII. von Schweden aus seinem Besitz Livlands zu vertreiben. Das abenteuerliche Unternehmen führte aber die Schweden nach Sachsen und brachte August dem Starken die ärgsten Demütigungen und vorübergehend den Verlust der Krone Polens. Tafel 2.

Es ist wohl sicher, daß Peter der Große schon bei einem ersten Zusammentreffen mit August dem Starken jene 1050 Gramm schwere ovale goldene Schale diesem als Geschenk überreichte, sei es im Sommer 1698, als er zuerst ihn gegen die Schweden um Hilfe ersuchte, oder 1701, als er am 26. Februar auf Schloß Virsen unweit Dünaburg das Bündnis erneuerte und durch Gelage feierte. Es sollte wohl auch ein siegverheißendes Geschenk sein, sonst ist es schwer verständlich, daß er sich gerade von einem Stück aus seinem Kronschatz trennte, das als geschichtliches Dokument der kriegerischen Erfolge eines seiner Vorgänger aus dem Hause Rurik doch einen Affektionswert für ihn besitzen mußte.

Die Stadt Pólozk an der Düna hatte Zar Iwan der Schreckliche (1530—1584, reg. seit 1533, gekr. 1547) als sein väterliches Erbe 1563 erobert, sie wurde ihm aber 1579 von Stephan Báthory wieder entrissen und kam erst 1772 dauernd an Rußland. Eine Inschrift unter dem Boden der Schale besagt: diese Schale wurde auf Befehl des Herrschers aus dem kaukasischen Gold von Pólozk gemacht, nachdem er seine Erbschaft — die Stadt Pólozk — eingenommen hat. Die Inschrift am Rand der Schale lautet: Den 15. Februar 1563. Mit Hilfe der Gottesmutter und auf Befehl des großen Herrschers und Großfürsten Iwan Wassiljewitsch, des Herrschers Allrußlands (es folgen alle seine Titel). So ist also diese Schale ein greifbares Zeugnis für nicht unwesentliche geschichtliche Ereignisse Rußlands.

Als Kunstwerk ist das Gefäß nicht gering zu schätzen. Sind schon Schalen dieser nationalrussischen Form des Koffsch, einer Art Schenkkelle, aus dem 15. und 16. Jahrhundert außerordentlich selten, so ist aus der Zeit Iwans des Schrecklichen in russischen Museen überhaupt keine solche goldene Schale vorhanden. Die eigenartige Form der Schale, die einem Schiffsrumpf ähnelt, scheint als ein volkstümliches Erzeugnis meist nur in Holz vorzukommen. Unser Gefäß ist aus einer dicken Goldplatte gehämmert. Seinen Schmuck

bildet im Innern eine auf den Boden aufgelegte, runde, gewölbte Goldscheibe mit dem ausgestochenen und mit Niello ausgefüllten russischen Doppeladler. Die Verwendung dieser Schwefelsilberlegierung, im Mittelalter allgemein verbreitet, ist seit der Renaissance besonders in Rußland in Übung geblieben. In der gleichen Technik sind die beiden Zierplatten ausgeführt, deren eine innen auf den erhöhten, zu einem flachen, wagrechten Griff umgebogenen schmalen Rückenteil und ebenso die andere auf den vorn zu einer Spitze emporgeführten äußeren Teil der Schale aufgeheftet ist. Da, wo diese Platten den Rand verlassen, sind sie gleichmäßig in Bogen und Schweifungen bewegt. Eine gleichfalls bewegte Form haben die aufgesetzten Kastenfassungen der in ihrer natürlichen Form nur wenig durch Schliff veränderten hellblauen Saphire. Ganz ausgezeichnetes Gefühl für die Reinheit und den Rhythmus der Linien und die Form der Blätter und Blüten bekundet auf dem blauschwarzen Niellogrund die goldene maureskenartige Flächenverzierung dieser beiden Platten. Das System dieser Mauresken wird überschnitten durch je ein zweites System von großzügigen Mauresken, die in den Goldgrund eingraviert und durch Strichelung mit lebhafterem Goldglanz versehen sind. Je nach der wechselnden Belichtung hebt sich dieses wie ein Netz darübergelegte Liniensystem von dem niellierten glatten, matteren Untergrund lebhafter ab, oder verbindet sich mit diesem. Eine auf gereifte künstlerische Überlegung gegründete, überaus reizvolle Wirkung, die als eine edelste Frucht des Renaissancegefühls zu gelten hat, und die unsere russische Schale den besten Erzeugnissen dieser Art der Flächenbelebung ebenbürtig zur Seite stellt. Man könnte nun daran denken, diese Ornamentation, die ihren Ursprung im Orient hatte, sei über den Kaukasus bis in das Innere Rußlands vorgedrungen und so sei die Schale zugleich auch ein Dokument des nationalrussischen künstlerischen Vermögens jener Zeit. Es fehlen uns aber hierfür ähnliche gleich hochstehende Arbeiten. Dagegen wissen wir, daß diese Ornamentation in Deutschland mit besonderem Eifer aufgenommen und in vielen und verschiedenartigsten Erzeugnissen weiter entwickelt wurde. Peter Flötner und Virgil Solis sind hierfür die bekanntesten Vorgänger gewesen und wir finden auch jene entwickeltere Form der Maureske, solche mit doppelten Züglin, ausdrücklich bei Virgil Solis von den einfachen Mauresken als sogenannte türkische bewußt unterschieden und angewandt. Wir wissen weiter, daß Zar Iwan gerade deutsche Gelehrte, Künstler und Handwerker nach Rußland zu ziehen vermocht hat. Es ist also sehr wohl möglich und durchaus nicht

unwahrscheinlich, daß dieses Werk edelster Goldschmiedekunst in Rußland von einem deutschen Kunsthandwerker ausgeführt worden ist. Der Rand der Zierplatte, die in den Angriff übergeht, ist abwechselnd mit Goldkörnern und Perlen besetzt, die auch sonst vorkommen.

Eine ganz ungewöhnliche Form der flachen Schale auf kurzem Fuß ist eine zweifellos deutsche Arbeit zur Zeit des Kurfürsten August von Sachsen, reg. 1553—1586, und für diesen entstanden. Tafel 3, 2. Sie ist von dem Nürnberger Goldschmied Caspar Widmann, der 1554 Meister wurde, angefertigt. Die herzförmig ausgeschnittene Schale aus vergoldetem Silber ist an den Seiten zusammengebogen, an der herzförmigen Einbuchtung ist als Angriff ein Löwe angesetzt, dessen Körper aus Chalzedon geschnitten ist. So kann also der gegenüberliegende schmale Schalenrand als Ausguß dienen. Die Schale hat zu ihrer eigenartigen Form noch eine wiederum besondere Zierde dadurch erhalten, daß aus einer in das Innere des Bodens eingesetzten Scheibe der Kopf und Hals eines Seehunds aus Achat emporragt, dessen wohl wenig veränderte Naturform des Steins die Anregung zu dieser Ausgestaltung gegeben hat. Ihre Bestimmung für Kurfürst August, läßt sich aus der Verzierung des Schalenrandes im Innern schließen. Die vom Rand nach der Mitte spitz zulaufenden, abwechselnd größeren und kleineren durch Ätzung in die Fläche gezeichneten Behänge sind mit Mauresken ausgefüllt, für welche Ornamentform gerade Kurfürst August eine so große Vorliebe hatte, daß er damit nicht nur die von dem Dresdner Meister Urban Schneeweis für ihn gefaßten Krüge, Humpen und Dosen in Ätzung verzieren ließ, sondern auch all sein aus Eisen angefertigtes Handwerkszeug im Historischen Museum. Aber noch ein anderes Kennzeichen beweist, daß die Schale für ihn entstanden ist. Die das Bodeninnere bedeckende Scheibe, deren Relief Fruchtbündel zeigt, flankiert von langhalsigen Vögeln, ist aus demselben Modell gegossen wie die Scheibe des Krugdeckels (I, Tafel 62, 1), dessen gegossener Fries am Hals mit den Monogrammen von Vater August und Mutter Anna ausgestattet ist. Die einheitliche Stilistik der Fassung jenes Tonkruges verbietet, daran zu denken, daß das Modell für jene Scheibe zufällig in den Besitz eines anderen Meisters übergegangen wäre. Ebenso einheitlich wirkt auch die Schale. Deren Fuß ist gleichfalls mit einer gegossenen Scheibe verziert, deren Relief drei Löwenmasken zwischen Rollwerk enthält. Ferner hat der kurze Schaft des Fußes in Relief gegossene, von vorn gesehene Köpfchen in Rollwerk, flankiert von seitlich gesehenen Teufeln mit vorge-

reckten Köpfen. Darin steckt das gleiche Stilempfinden, wie an der Scheibe im Bodeninnern. Daraus ergibt sich also, ebenso wie die Schale ist auch jener für Kurfürst August gefaßte Tonkrug nicht von einem Dresdner, sondern von demselben Nürnberger Meister Caspar Widmann ausgeführt worden (vgl. Bd. I, S. 65). Ein von M. Rosenberg dem W. Jamnitzer zugeschriebenes Gußmodell einer Scheibe in Basel hat ganz ähnliche Stilisierung und gehört wohl auch dem Caspar Widmann an.

Die zu Anfang der Renaissancebewegung in Deutschland durch jene goldene Olmützer Schale bekundete Vorliebe für die Form der römischen Patera mit kurzem Fuß scheint nicht über die Entstehungszeit jener Schale für Kurfürst August Bestand gehabt zu haben. Für den damit zugleich auftauchenden Sinn zur Verzierung der Schale mit antiken Münzen — wodurch also die Phantasie sich um so lebhafter an echten Zeugen des Altertums in die Zeit des Ursprungs jener Schalenform zurückversetzt fühlen konnte — haben wir im Grünen Gewölbe noch ein weiteres Beispiel in einer silbervergoldeten Trinkschale, die mit 25 eingesetzten unvergoldet gelassenen römischen Denaren der Konsularzeit verziert ist (Inv. IV, 44). Die Inschrift um die Silbermünze Alexanders des Großen in der Mitte des Bodens aus schwarzem Tiefschnittemail lehrt, daß die Schale als Trinkschale dienen sollte. Sie lautet: Dona praesentis cape laetus horae, Genieße froh die Gaben der gegenwärtigen Stunde. Die ungewöhnliche, an architektonische Motive gemahnende Verzierung der Schale läßt auch deren Entstehung noch in die Frühzeit des 16. Jahrhunderts versetzen.

Mit der Einführung des Talers, die im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Deutschland ziemlich allgemein wurde, werden die antiken Münzen in der Ausschmückung von Trinkgefäßen mehr und mehr durch diesen verdrängt und damit zugleich werden hierzu auch die deutschen Gefäßtypen bevorzugt. So ist schon unter dem Lüneburger Ratssilber im Berliner Schloßmuseum ein Münzpokal von 1536 mit breitem Körper auf hohem Fuß, noch beliebter aber wurde für diese Ausstattung die walzenförmige Form des Humpens, so daß für die ganze Gattung der Name des Münzhumpens in Geltung kam, und dieser selbst bis in unsere Zeit sich durchsetzte. Aus dem Silberblech eines solchen Münzhumpens mußte für jede Münze die Form ausgesägt, jeder Taler oder auch Halb- und Vierteltaler Stück für Stück eingepaßt und dann die zylindrische Form geschaffen werden. Das gleiche galt für den gewölbten Fuß- und Deckelrand. Das Grüne Gewölbe besitzt ein bezeichnendes Stück dieser Geschmacks-

richtung, bei dem außer den Talern auch die viereckigen Talerklippen abwechselnd um den Körper eingesetzt sind, wobei die Form der übereck gestellten Klippen die Musterung eines Rautenfrieses für den Humpenkörper ergab. Tafel 4, 1. Der Humpen, eine Arbeit des Leipziger Silberschmieds Balthasar Lauch, hat am Henkel das Wappen der Freiherren von Zehmen und die Jahreszahl 1687. Die zu dem Humpen verwendeten Klippen auf das Einsegnungsbüchsenschießen des Sächsischen Prinzen Johann Georg von 1669, als Kurfürst der Vierte dies Namens, reg. 1691—1694, geben zugleich Kunde von dieser Art von Schießprämien. Der Humpen ist in seiner gedrungenen kraftvollen Form ein Prachtstück seiner Art, er gehört aber nicht zum alten Bestand des Grünen Gewölbes, sondern wurde mir erst 1908 von den letzten weiblichen Mitgliedern der Familie als Geschenk für die Sammlung übergeben. Wir haben daneben nur noch vereinzelte Stücke im Grünen Gewölbe, die von einer ähnlichen Werbekraft der Sammlung im Lande Zeugnis ablegen.

Dagegen besitzt das Grüne Gewölbe vier schwere goldene Münzbecher, die uns davon Kunde geben, wie die Mode solcher an ihrem Metall- und Kurswert abzuschätzenden Gefäßbereicherungen im Kurfürstlichen Hause selbst mitgemacht und auf die Spitze getrieben wurde. Da die Becher außerdem künstlerisch nicht hervorragen, sind sie nicht abgebildet, sie verdienen aber Erwähnung. Die zylindrischen unten abgerundeten Gefäße mit flachen, am Rand gewölbten Deckeln, ruhen auf je drei Kugeln, die aus je zwei Goldmünzen mit den Bildnissen der Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johanns des Beständigen und Johann Georgs I. zusammengesetzt sind. In die Wand jedes Bechers sind in zwei Reihen und am Deckel in einer Reihe Dukaten, Doppeldukaten und Goldabschläge von Talern des Kurfürsten Johann Georg I. eingepaßt, sowie Denkmünzen zum Reformationsjubiläum von 1617 und zur ersten Säkularfeier der Übergabe der Augsburger Konfession von 1630. Jeder der Becher enhält also ein Bekenntnis zur lutherischen Lehre. Jeder Becher hat außerdem am Mundrand und auf dem Deckel noch ein Monogramm, das je auf einen der vier Söhne des Kurfürsten Johann Georg I. zu deuten ist, von denen dem ältesten zwar die Nachfolge in der Kurwürde vorbehalten blieb, den übrigen aber nach dem Willen des Vaters von den Kurlanden unter dessen Oberhoheit kleinere Gebiete abgetrennt wurden, aus denen die Nebenlinien von Sachsen-Weißenfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz entstanden. Damit war für die jüngere albertinische Linie die gleiche Gefahr der Zersplitterung des Lan-

des erwacht, die schon die ältere ernestinische Linie in politischer Hinsicht zu immer geringerer Bedeutung herabdrückte, während in den Landen der brandenburgischen Hohenzollern das Land unter einer Herrschaft erhalten blieb und zu immer größerer Macht erstarkte, wodurch u. a. den Hohenzollern gegenüber den Wettinern mehr und mehr das politische Übergewicht in Deutschland zuwuchs. Die Gefahr verschwand erst für Kursachsen durch das Aussterben dieser Nebenlinien 1718, 1738 und 1746. Die Becher gelangten aus deren Besitz schon 1718 wieder nach Dresden und alle vier in das Grüne Gewölbe. Jeder wiegt gegen 1390 Gramm. (Inv. IV, 69. 70. 77. 78.)

Anscheinend noch für denselben Kurfürsten Johann Georg I. ist auch das auf derselben Tafel 4, 2 abgebildete silbervergoldete Trinkgefäß entstanden, das die Form eines Kriegswerkzeugs nachahmt, einen sogenannten Mörser, der die Kugel in hohem Bogen forttreiben soll. Dementsprechend ist auch dieser Trinkmörser auf dem quadratischen Sockel schräg aufwärts gerichtet, den Deckel bildet die Nachahmung einer flammenden Granatkugel. Ebenso wie viele schweren Geschütze des 16. und 17. Jahrhunderts mit mancherlei künstlerischem Reliefschmuck ausgestattet waren, so ist auch hier die Vorderseite in Treibarbeit mit einem Drachen verziert, Delphine dienen als Henkel und Verbindungsglieder zum Sockel, eine Löwenmaske umkleidet das Zündloch. Auf der Rückseite des Mörsers nennt eine Inschrift dessen Namen: der fliegende Geist usw., womit auf heute nicht mehr erkennbare Zusammenhänge angespielt wird. Man mag die Nachbildung eines solchen Kriegsgeräts für ein Trinkgefäß als »Atrappenstil« verwerfen, sie steht doch aber in Zusammenhang mit der Übertragung von Natur- und Kunstformen auf Werke, die anderen Zwecken zu dienen erstanden als ihre Vorbilder, die eine uralte Vergangenheit besitzt. Am ausgebreitetsten ist bekanntlich in der Zeit der Gotik die Übertragung von Formen der Architektur besonders auf kirchliche Geräte aller Art gerade der Goldschmiedekunst, in der Zeit der Renaissance und des Barock ist diese in der Schreinerarchitektur nicht weniger ausgebreitet, doch auch die Kunstschränke und Uhrgehäuse, an denen die Goldschmiede starken Anteil hatten, sind von ihr abhängig. Es ist auch kein wesentlicher Unterschied, ob ein Werk der Goldschmiedekunst für Gefäße und Geräte Formen der Natur nachbildet oder Formen, die von Menschenhand für andere Vorrichtungen geschaffen sind. Es kommt auf den Grad der Ausführung an, ob wir einem so entstandenen Werk noch künstlerischen Wert beimessen wollen. In den breiten Formen der

Treibarbeit und in der gleichen Modellierung der gegossenen Ansatzstücke verrät unser Mörser schon die dem Barockempfinden eigene großzügigere Behandlung. Wenn die Goldschmiedemarke auf den in Dresden 1647 Meister gewordenen Friedrich Kellerthaler zu deuten ist, dann ist dieser mit gediegener technischer Schulung ausgestattete Goldschmied in seinem Formgefühl Wege gegangen, die dem in Augsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufkommenden Formgefühl nahekommen.

Wir haben an den Goldschmiedewerken des ersten Bandes beobachten können, daß schon im 16. Jahrhundert die Sitte weit verbreitet war, als Trinkgeräte Tiere und Fabelwesen auszugestalten. Daran knüpft die in vergoldetem Silber getriebene Schubkarrengruppe an (Tafel 5, 2). Die beiden Figuren der Gruppe sind wohl nicht als Trinkgerät, wohl aber als Dosen verwendbar gedacht, vermutlich um Zuckerbackwerk darin darzubieten. Das Ganze sollte aber zugleich als Tafelschmuck dienen und dabei doch auch eine ernste Mahnung enthalten; ungefähr so, wie die alten Römer bei ihren Gastmählern kleine menschliche Skelette aufstellten. Die Gruppe zeigt die Folgen der Schlemmerei, indem ein Fresser und Säufer seinen angeschwollenen Leib nicht mehr allein fortbewegen kann und, mit allen Leiden seines Lasters behaftet, sich in einem Schubkarren als Büßer auf der Pilgerreise fahren lassen muß. Die zu späte Reue führt ihn aber nicht in den Himmel, sondern in die Hölle, denn der »Freß- und Saufteufel« ist es, der den Karren fährt. Die Gruppe knüpft an satirische Darstellungen der Zeit an, die ihren gedanklichen Ursprung wohl in Gedichten des Hans Sachs gehabt haben. Sie waren seit der Reformationszeit sehr beliebt, sicher nicht ohne Grund. Ein Holzschnitt des Peter Flötner, der Tod und das schlemmende Liebespaar, Röttinger Nr. 20, ist von ganz ähnlichen Motiven erfüllt, der aus einem Gebüsch zuschauende Teufel ist darauf als Backofen dargestellt. Es ist also nur eine Variante dieses Motivs, wenn in unserer Schubkarrengruppe der Teufel als Faß verkörpert ist, an dessen Reifen ringsum Kochgeräte und Fressalien aufgehängt sind. Die auf dem Pilgerhut des Schlemmers ragende Hahnenbüste mit dem Augenglas auf dem Schnabel soll auf die Folgen der Trunk- und Freßsucht hinweisen. Ob der Nürnberger Meister unserer Gruppe, Christoph Lindenberger, Meister 1546, † nach 1573, auch als ihr Erfinder zu gelten hat, oder ob er nur das Motiv wiederholt hat, ist nicht sicher festzustellen. Eine ähnliche doch aber nicht genau wiederholte Gruppe befindet sich in Frankfurt am Main in Privatbesitz. Die erste Gestaltung der

Gruppe scheint in Nürnberg gefunden worden. Der Hamburger Goldschmied Jakob Mores d. ä. hat in seinen Handzeichnungen die Darstellungen einer ebensolchen Gruppe hinterlassen. Da dieser hervorragende Vertreter seines Kunsthandwerks in vielen seiner Werke Anklänge an die Nürnberger Kunstweise erkennen läßt, so erscheint es wohl möglich, daß er in Nürnberg und vielleicht gerade bei Lindenberger seine Lehrzeit verbracht hat.

Der auf derselben Tafel 5, 1 mit abgebildete große Hornlöffel in silbervergoldeter Fassung, von der Halbfigur eines Hirsches getragen, verdankt seinen Ursprung der gleichen Eß- und Trinkfreude und derben Späßen, die auch gelegentlich der Jagden zur Geltung kamen. Die Fassung des hohlen Stieles hat auf der Schiene eine eingravierte deutsche Inschrift, die der Jagd und dem Essen gewidmet ist: »Halt feste, uns kommen Gäste« usw. Es ist möglich, daß der hohle Stiel auch als Hifthorn benutzt werden sollte, doch werden auch im Hessischen Silberschatz als »Willkommen« zu benutzende »Trinklöffel« erwähnt. Falls, wie es den Anschein hat, der schmale Übergang der Hornkelle zum Stiel ursprünglich breiter gewesen ist, dann könnte hier eine zum hohlen Stiel führende Rinne angebracht gewesen sein, damit der Wein aus dem Stiel getrunken werde, ohne ihn zu verschütten. Solcherlei Trinkproben waren ja damals beliebt, als der Löffel entstand, der wohl noch in die Mitte des 16. Jahrhunderts zu versetzen ist.

Die bekanntesten dieser Art sind die Nürnberger Jungfrauenbecher, die in mancherlei Varianten erhalten sind, bei denen die Gestalt einer Frau in der Modetracht des 17. Jahrhunderts als Sturzbecher für ein größeres Quantum des Getränkes zu dienen hat, während das von ihr mit erhobenen Armen über dem Kopf an Bügeln gehaltene Gefäß, das mit Vorliebe aus einer Perlmuttermuschel gebildet war, das kleinere Gemäß enthielt. Dieses Gefäß dreht sich in den Bügeln. Wird also von dem Jungfrauenbecher das unterste nach oben gekehrt, so dreht sich gleichfalls die Öffnung des kleineren Gefäßes mit nach oben und beide Gefäße können nun gleichzeitig gefüllt werden. Der Witz für die dabei beobachtete Trinksitte bestand darin, daß der Herr zuerst den großen Sturzbecher auszutrinken hatte, ohne dabei von dem Inhalt des bis zum Rand gefüllten kleineren Gemäßes einen Tropfen zu verschütten. Der größere der auf Tafel 6 abgebildeten in vergoldetem Silber getriebenen Jungfrauenbecher ist dadurch ausgezeichnet, daß bei aller Rücksicht auf die zu bildende Becherform, die Frauengestalt mit ihrem modischen Schneppenmieder und dem schweren steifen Stoff des Rockes bei nur etwas zu kleinem Kopf doch noch

glaubhaft zur Erscheinung gebracht wird. Es ist ja auch kein geringerer als der Nürnberger Friedrich Hillebrand, der, 1580 Meister geworden, unter den Goldschmieden seiner Zeit einen hervorragenden Rang einnahm und dessen den Pokal tragender knieender Herkules (I, Tafel 47, 2) ein ausgezeichnetes Verständnis menschlicher Körperformen bekundet. Die Verzierung des unteren Rockes mit graviertem Pflanzenmuster, die des oberen mit getriebenen und gepunzten, prächtig geschwungenen Ranken und untermischten Blumen, Früchten und Vögeln, die Ätzung des Mundrandes über der Muschel des erhobenen Gefäßes mit Mauresken zeigen ihn daneben als vollendeten Techniker und sicheren Beherrscher der Zierformen seiner Zeit.

Neben diesem Werk hat der nach der Tracht gleichzeitige kleinere Jungfrauenbecher des Nürnberger Meisters Meinrad Bauch einen schwierigen Stand, so sorgfältig daran auch die Verzierung des Gewandes ausgeführt sein mag. Der Glockenform des Rockes merkt man das vorwiegende Bestreben an, einen wohlgelungenen Sturzbecher zu bilden, zu dessen Größe die allzu kleine Büste in keinem Verhältnis steht. Ganz unglücklich und roh wirkt die Stegverbindung der den Muschelbecher haltenden Bügel mit den Händen, falls hier nicht eine spätere Ausbesserung die Sache verdorben hat. Aber auch der hohe Mundrand des Muschelbechers ist für die Muschel zu groß geraten. Gerade dieser Meister hat aber mehrfach Jungfrauenbecher hergestellt und sich vielleicht dadurch zu sorgloserer Durchbildung verleiten lassen.

Besser geglückt ist dem Meister die getriebene Figur eines Bacchus mit abnehmbarem gegossenen Kopf (Inv. IV, 265), die nicht mit abgebildet wurde. Er sitzt auf einem mit Perlmutterplättchen belegten Faß. Ebenso zeugen die beiden springenden Hirsche auf Tafel 7, denen die sie anspringenden Hunde in guter Komposition als Stütze dienen, von einem besseren Ausdrucksvermögen und gutem Verständnis der Tierformen. Man vergleiche damit den springenden Hirsch eines unbekannten Zeitgenossen auf Tafel 8, 2, der in Nachahmung überkommener Formen diese vergröbert hat. Dagegen hat der etwas jüngere Nürnberger Andreas Rosa, der erst 1599 Meister wurde, den steiler emporspringenden Hirsch (Tafel 8, 1) zu einem harmonischen Ausdruck der aufstrebenden Umrißlinien gebracht. Er war dabei allerdings auch veranlaßt, durch einen Baumstamm seinem Werk die nötige Standfestigkeit zu verleihen, ein Behelfsmittel, das, seit der Antike mit dem Kentauren aus der Sammlung Borghese im Louvre immer wieder angewandt, wir zu übersehen

uns gewöhnt haben. Das beigegebene Hündchen ist vielleicht eine Reminiszenz an die gut motivierten Jagdhunde des Meinrad Bauch, hier wirkt es spielerisch, da es viel zu klein geraten ist. Das prächtigste Beispiel eines der Stütze entratenden im Sprung hochgerichteten Tierkörpers ist der Stier einer Fleischerinnung. Die Goldschmiede fanden für solche als Willkommengefäße dienenden Trinkgeräte in Tierformen allenthalben ihre Liebhaber; auf keiner Prunkkredenz der Zeit durfte ein solches Stück fehlen, in Jagdhäusern wurden dafür natürlich alle jagdbaren Tiere bevorzugt. Die als Deckel aufgesetzten Köpfe sind stets gegossen, die Geweihe der Hirsche sind aus Korallenzinken aufgesetzt. Man sieht aber allen diesen als Gefäße dienenden Tierkörpern, ebenso wie den Jungfrauenbechern, doch an, sie sind entstanden nicht nach eingehendem Naturstudium, in der Absicht, ein Werk der Kleinplastik in möglichster Vollendung herzustellen, aus reinem künstlerischen Wohlgefallen an den Körperformen, sondern sie sind nur eine andere Form von Gefäßen, denen der Goldschmied auf Verlangen der Zeitströmung die jeweilige Tierform zu geben veranlaßt war. Selten, daß hierbei einmal auch das Kunsthandwerk zum Kunstwerk sich erhob. Da aber aus der Goldschmiedewerkstatt auch noch im 17. Jahrhundert die vielseitigsten Begabungen ihre Anfänge genommen haben, so sind doch auch der Technik des Goldschmieds manche Meister treu geblieben, die vermöge ihrer Begabung zu rein künstlerischen Darstellungen fähig waren. Beispiele dafür finden wir auch im Grünen Gewölbe und werden noch in diesem Band einige zu behandeln haben, bei anderen wieder, wie der Gruppe der Diana auf dem Kentauren, auf Tafel 29, wird das Modell eines Bildhauers vorauszusetzen sein.

Zu den ältesten Trinkgefäßen gehörten in Deutschland bekanntlich die Hörner der heimischen Stiere. Einige Beispiele dafür, wie im Mittelalter und noch in der Spätgotik solche Hörner mit künstlerischem Beschlag ausgestattet wurden, konnten im ersten Band gezeigt werden. Wir haben auch Zeugnisse dafür, daß noch im späten 16. Jahrhundert zu dem alten Bestand neue Werke gleicher Art hinzugefügt wurden (I, Tafel 11), wohl mehr als Schaustücke, als zum eigentlichen Gebrauch bestimmt. Ein Beispiel dafür, wie die ursprünglich verwendete Naturform als Vorbild oder Anregung zu der Kunstform gedient hat, bietet das goldene Trinkhorn, das angeblich in Dänemark angefertigt worden ist, Tafel 3, 1. Gerade in den nordischen Staaten sind noch zahlreiche Trinkhörner erhalten und so würde es sich erklären, daß gerade in Dänemark, im

Anschluß an dieses volkstümliche Gerät, ein Horn aus reinem Gold angefertigt wurde, das wohl die Nachbildung eines Naturhorns sein soll. Die Absicht war, für ein durch sein Metall kostbares Stück, das durch seine Verzierung zu künstlerischem Rang erhoben werden sollte, eine eigenartige Form zu finden. Das Gewicht des Stücks beträgt 1368 Gramm; auffallenderweise also ist dies nahezu das gleiche Gewicht, das jeder der vorerwähnten vier goldenen Münzbecher hatte, die der sächsische Kurfürst Johann Georg I. für seine vier Söhne hat anfertigen lassen. Und eine Schwester dieser vier Söhne ist es, die durch ihr nahe dem Mundrand gepunztes Monogramm unter der Krone und mit der Jahreszahl 1650 sich als die Besitzerin des Horns bezeichnet hat. Das hat wohl die Veranlassung gegeben, daß man das Horn dem deutschen Goldschmied Friedrich Kaspar Herbach, der 1642 nach Dänemark kam und dort 1664 gestorben ist, zugeschrieben hat. Er hat in Kopenhagen die Krone der Königin Sophie Amalie hergestellt. Es scheint aber, daß diese älteren Zuschreibungen, die auch ein bei Gallehus, unweit Tondern in Schleswig, 1639 gefundenes goldenes Horn als Vorbild annehmen, das 1802 untergegangen ist, bloß Vermutungen sind. Mit dem Oldenburgischen Horn, das im Rosenborg-Museum in Kopenhagen steht, das in diesem Zusammenhang auch genannt worden ist, hat unser Horn nichts gemein. Die Entstehungszeit unseres Horns ist ja auch durch die Jahreszahl nicht schon sichergestellt. Die Vermutung, das Horn könnte vom Kurfürst Johann Georg I. seiner Tochter zum Geschenk gemacht worden sein, etwa gleichzeitig mit dem Geschenk der goldenen Münzbecher an seine vier Söhne, wird ja einigermaßen dadurch gestützt, daß das Horn zweifellos im Besitz der sächsischen Prinzessin gewesen und geblieben ist. Sie war die Gemahlin des Prinzen Christian von Dänemark, wurde 1647 Witwe und heiratete dann 1652 den Herzog Friedrich II. von Sachsen-Altenburg. Da das Horn dann 1746 aus dem Nachlaß des Herzogs Johann Adolf von Sachsen-Weißenfels in das Grüne Gewölbe kam, so hat jene Prinzessin das Horn jedenfalls bei ihrer zweiten Vermählung nach Deutschland mitgenommen. Aber die Vermutung, das Horn könne in Deutschland schon für sie angefertigt worden sein, wird wiederum dadurch wankend gemacht, daß dessen Verzierungsformen schon einer früheren Zeit anzugehören scheinen, so besonders die von Rollwerk umrahmten vier Zierschilder nahe dem Mundrand. Ferner: die kleinen emaillierten Figürchen auf den acht Beschlagreifen des Horns kommen ganz ähnlich vor an der Krone des Königs Christians IV. von Dänemark, der 1596

gekrönt worden ist, die wahrscheinlich von dem deutschen Goldschmied Corvinianus Saur gearbeitet worden ist, der zuletzt in Kopenhagen tätig war und dort verschollen ist, nachdem er vermutlich, ehe er dorthin kam, bei Jakob Mores in Hamburg in Arbeit gestanden hat. Außer diesen kleinen Figürchen sind aber auf den Reifen kleine Kronen aufgeheftet, die mit Rubinen besetzt sind; diese Kronen haben abwechselnd verschiedene Formen, die als Königs- und als Prinzenkrone erklärt werden können, wenn nicht als Kaiser- und Königskrone. Es ist nicht unmöglich, daß sie erst nachträglich an Stelle emaillierter Figürchen aufgeheftet sind. Jedenfalls lassen diese Kronen die Auslegung zu, daß sie noch zu Lebzeiten des Prinzen Christian aufgeheftet wurden. Ob dann auch die emaillierten Figürchen damit gleichzeitig entstanden, mag fraglich sein. Wie man dies alles auch zu erklären suchen will, vorläufig besteht keine Sicherheit über Ort und Zeit der Entstehung des goldenen Horns. Dieses soll ja wohl mit einer durch den Punzen gerauhten Oberfläche die Struktur eines Naturhorns aufweisen, dem die acht blank polierten Reifen aufgeheftet sind. Die darauf gestifteten Figürchen sind fast vollrund gebildet und mit Email überzogen, einzelne Figuren und im Wagen fahrende antike Gottheiten der Planeten und Tugenden, alle trotz ihrer Kleinheit sehr zierlich. In anderer Weise ist das breitere Band am Mundrand mit vier ovalen von Rollwerk umrankten Schildern bedeckt, auf deren Rahmen die emaillierte Inschrift auf jede der Darstellungen Bezug nimmt, die den Tod von vier biblischen Helden vor Augen führen, Sanherib, Goliath, Holofernes und ein vierter, der von einem Weib mit dem Hammer erschlagen wird. Diese Szenen sind mit dem Hintergrund im Relief gebildet und wieder emailliert. An der Spitze des Horns ist ein kugelförmiger Knopf abschraubbar, darauf sind zwei emaillierte Kinder aufgesetzt. Das Horn konnte so wohl auch als Blasinstrument benutzt werden, falls nicht die Absicht bestand, es dadurch innen besser reinigen zu können. Das Horn hat keine Ösen, die es hätten durch ein Band tragbar machen lassen. Es hatte wohl nur den Wert eines Prunkstücks ohne praktischen Zweck und verdankt seine Entstehung der Freude an Kostbarkeiten, wie die meisten bisher besprochenen Trinkgefäße.

Diesen gegenüber ist die Gruppe von Gefäßen, die zum Gebrauch einer einzelnen Person bestimmt waren und die bei all ihrer künstlerischen Veredelung auch wohl dazu benutzt wurden, nur gering. Noch aus der Zeit des Kurfürsten August († 1586) und seiner nächsten Nachkommen besitzt das Grüne Gewölbe

eine Gruppe von Deckelkrügen und Humpen, Kannen, Schalen und Dosen, die aus sächsischem Serpentinstein gedreht und meist in silbervergoldeten Fassungen gehalten sind, deren Verzierung aus gravierten Mauresken besteht. Die Goldschmiedearbeit daran ist von dem Dresdner Meister Urban Schneeweiß zumeist ausgeführt, der von 1536 bis 1600 gelebt hat (Inv. V, 380—399 u. ff.). Die Wappen von Kursachsen und Dänemark, von Kursachsen und Brandenburg, auch Monogramme und Jahreszahlen lassen ihre Bestimmung für Kurfürstin Anna, die Gemahlin von Kurfürst August, Kurfürstin Sophie, die Gemahlin seines Sohnes Christian I., für diese Fürsten selbst und ihre Söhne erkennen, die Jahreszahl 1572 an der Dose (Inv. V, 384) bekundet ihre Herstellung um diese und die spätere Zeit. Alle diese Gefäße erfüllten offenbar gut ihren Gebrauchszweck, dem sie durch ihre gedrungenen, der Technik ihrer Herstellung entsprechenden Formen vorzüglich gerecht wurden. Ebenso wie diese gedrehten Gefäße waren auch die um jene Zeit in Sachsen hergestellten Glasgefäße, die zumeist noch durch Glasschmelz Wappenschmuck und andere Verzierung erhielten, in ihren einfachen Formen durch das Herstellungsverfahren der Hohlgläser bestimmt und auch für den Gebrauch hervorragend geeignet. Einer besonderen Ausstattung durch eine Fassung aus Silber oder Gold bedurften diese Gläser nicht und sie erhielten auch keine solche. Die ehemalige Hofkellerei im Schloß zu Dresden enthielt eine ganz großartige Sammlung dieser sächsischen Gläser, die in den Besitz des Familienverbandes der Wettiner der Albertinischen Linie übergegangen ist.

Das Grüne Gewölbe besitzt zwei Trinkbecher aus Glas (Tafel 9), die in ihrer einfachen geraden, oben erweiterten Form vollständig geeignet erscheinen, ihrem Gebrauchszweck zu dienen, denen aber die Art ihrer Verzierung schädlich geworden ist. Diese Glasbecher sind auf einen runden, unten erweiterten silbernen Sockel aufgesetzt, der den solchen Gläsern angeschmolzenen Sockeln nachgebildet, doch dem Metall entsprechend mehrfach schärfer profiliert ist. Dieser Sockel ist durch drei silberne Schienen mit der silbernen Fassung des Mundrandes der Gläser durch Scharniere verbunden. Die ganze Silberfassung ist vergoldet. Ist es hier schon unvermeidlich, daß zwischen Glas und Metall sich Schmutz ansetzt, der die Benutzung verbieten sollte, so ist die farbige Verzierung der Gläser bei deren Reinigen im Wasserbad dem Verderben ausgesetzt und tatsächlich an manchen Stellen hierdurch verdorben worden. So konnten diese Trinkbecher eigentlich nur dem Ansehen dienen, denn diese Verzierung

besteht aus Hinterglasmalerei, wobei die Rückwand des Glases mit Blattgold beklebt und die ausgesparten Stellen mit Lackfarben bemalt wurden. Dieses Verfahren, schon in der Antike angewendet, wurde im frühen Mittelalter von Byzanz nach Italien von neuem eingeführt und ist von dort aus zur Zeit der Gotik und der Renaissance in Europa verbreitet worden. Doch wurde es fast ausschließlich bei kleinen Ziergeräten, Andachtsbildern und Anhängern angewandt, bei denen die Rückseite ohnehin verdeckt und so gegen Beschädigung geschützt war. Das Grüne Gewölbe besitzt einen solchen kleinen um 1580 entstandenen Anhänger in Buchform mit Glasdeckeln, darauf innen Christus am Kreuz, außen Heilige dargestellt (E. IV, 53). Im 16. Jahrhundert wurde diese Technik jedoch zumeist nur noch in der Wappenmalerei auf kleinen runden oder ovalen Scheiben angewandt, die als Einsatzstücke verwendet wurden. Eine glänzende späte Ausnahme macht allein nur die Deckelkanne im Schweriner Museum von Christoph Jamnitzer mit prächtigen Frauengestalten in Hinterglasmalerei. Dagegen beginnt die mehr handwerksgerechte Wappenmalerei in dieser Technik schon früh im 16. Jahrhundert. So schon in der Schatzkammer des Doms zu Köln das Wappen des Kardinal-Erzbischofs von Mainz und Magdeburg, Albrecht von Brandenburg, auf der Rückseite einer von ihm geschenkten goldenen Kußtafel. Kurfürst August, für alle Handwerkskünste begeistert, hat auch dieser Technik sein besonderes Interesse zugewendet. Beweis dafür ist eine als Anhänger zu tragende runde Glasscheibe mit seinem großen Wappen und dreizeiliger Umschrift all' seiner Titel und der Jahreszahl 1586, in durchbrochener goldener Umrahmung von emaillierten Ranken und Blumen, die der Dresdner Goldschmied Valentin Grefner 1588 bezahlt erhielt, also im dritten Jahr nach des Kurfürsten Tod (Tafel 41, 3). Daß dieser aber auch schon lange Jahre zuvor diese hinter Glas gemalten Wappen bevorzugte, davon zeugen zahlreiche solche kleinere Wappen, die in die für ihn hergestellten gedrehten Elfenbeinpokale eingelassen sind. Auch besitzt das Grüne Gewölbe noch einige solche runde, noch nicht eingefaßte Wappenscheiben und ebenso einige ovale dekorativ bemalte Glasplättchen, von denen diese wohl etwas später anzusetzen sind. Später ist dann noch ein hoher silbervergoldeter Deckelpokal in dem Deckel mit einer runden Glasplatte ausgestattet, die mit dem großen kursächsichen Wappen und der Namensumschrift von Augusts Sohn, Kurfürst Christian I., hintermalt ist. Tafel 11, 2. Ferner der Kokosnußpokal I Tafel 69, 2. Diese Pokale haben gleichfalls die Meistermarke des Dresdner Goldschmieds Valentin Grefner.

Valentin Grefner war also entweder der Hersteller selbst oder der Lieferant solcher gemalter Glasplättchen. Die schon erwähnten ovalen Glasplättchen scheinen nicht von derselben Hand herzurühren wie die runden Wappenscheiben, sie stehen der Hinterglasmalerei an den Außenseiten unserer beiden Glasbecher näher. Die geätzten Mauresken der Sockel der beiden Becher haben Verwandtschaft mit den Mauresken im Innern der ovalgebogenen Schale des Caspar Widmann, doch läßt sich nicht daraus schließen, dieser Nürnberger Meister habe die Gläser gefaßt und die Hinterglasmalerei sei als Nürnberger Arbeit anzusprechen. Da die Fassung mit der Beschaumarke von Augsburg versehen ist, so wird wohl auch die Hinterglasmalerei in Augsburg entstanden sein. In Erfindung und Zeichnung steht ihre Arbeit merklich höher als die der Dresdner Wappenscheiben. Wenn auch diese so tüchtige Arbeit der Hinterglasmalerei an hierzu wenig geeigneten Trinkgefäßen angewendet worden ist, so ist doch damit eine überaus glückliche Wirkung erzielt, denn zu dem metallischen Glanz der Fassung paßt die leuchtende und wieder mit Glanzgold durchzogene Malerei ganz vorzüglich zusammen. Diese Hinterglasmalerei kommt an den Glasbechern sowohl im Innern wie im Äußern zur Geltung. Das ist damit erreicht worden, daß jeder Becher mit einem aus drei Teilen bestehenden, an ihren losen Fugen durch die silbervergoldeten Schienen verdeckten Glasmantel versehen ist. Jeder Teil dieses Glasmantels ist mit einem der Wappen von Kurfürst August und Kurfürstin Anna auf der hohlen Rückseite bemalt, während die Glasbecher selbst auf ihrer von dem Glasmantel verdeckten gewölbten Außenseite mit Ranken und Blumen auf Goldgrund bemalt sind, was dann erst in deren Innern zu Gesicht kommt. Mir sind andere Beispiele so köstlich ausgestatteter Luxusgefäße nicht bekannt worden, in der Brillanz der Farben kann nur Email auf Goldgrund mit ihnen wetteifern und sie übertreffen.

Prunkvollere, bei festlichen Gelegenheiten zu verwendende Trinkgefäße, die auch zur Ausstattung von Kredenzen und Tresors und als Schaustücke der Tafel zu dienen hatten, wurden seit dem 15. Jahrhundert am häufigsten aus vergoldetem Silber hergestellt und die Silberschmiede entwickelten an ihnen gewisse vorherrschende Typen, deren Grundformen doch durch Abwandlungen in Einzelheiten der selbständigen Erfindung ihrer Meister hinreichende Freiheit ließen. Diese weltlichen Silbergeräte entwickeln ihre Formen unabhängig von den zumeist unter der Herrschaft der gotischen Architektur gebildeten kirchlichen Gerätformen. Von diesen letzteren hat eigentlich nur der Abend-

mahlskelch, dessen Grundform schon in der romanischen Stilperiode feststand, eine gewisse Selbständigkeit bewahrt. Seine mit den Mitteln der Treibarbeit leicht zu erzielende Form steht in ihren weicheren Umrissen den mit den gleichen Mitteln gestalteten Gefäßen zu weltlichem Gebrauch am nächsten; doch aber hat nicht dieser Kelch, dessen breiter Fuß sich in starker Einschweifung zum Schaft entwickelt, der, einen breiteren Knauf durchdringend, das kurze zum Mundrand sich stark verbreiternde deckellose Gefäß trägt, auf die weltlichen Gefäße formenbildend eingewirkt. Gerade als Trinkgerät für den persönlichen Gebrauch hätte er die zweckentsprechende Größe und Form gehabt. Es mag sein, daß seine durch den kirchlichen Gebrauch geweihte Form von seiner Übernahme in den weltlichen Formenschatz abhielt. Es scheint, daß für den häuslichen Gebrauch zunächst die einfache fußlose Becherform, die sich nach oben in gerader Richtung erweitert, ausgebildet wurde. Daran schloß sich dann wohl die kürzere Form des Häufebechers auf niedrigem Fuß, der sich leicht mit anderen ineinandersetzen ließ. Mit Gravierung, Buckelung durch Treibarbeit und Ziselierung konnte man zu seiner bescheidenen Verzierung beitragen. Einen Schritt zur prunkvolleren Ausgestaltung machte dann die Form des höheren Bechers bei vergrößerten Maßen, indem seine Wandung durch Hämmern des dehnbaren Metalls nach innen eingeschweift wurde, der Becher auch auf einen Fußring mit drei kurzen Füßen gesetzt und mit einem Deckel gekrönt wurde. In dieser eingeschweiften Becherform sind schon unter Beschränkung auf die Flächenverzierung, die ihren Umriß unverändert ließ, höchst prunkvolle Werke entstanden. Wenn daran, wie an dem Wiener Schmelzbecher des 15. Jahrhunderts, die Flächen mit Email überzogen waren, so war er der Beschädigung leicht ausgesetzt und konnte ohne Gefährdung nicht von Hand zu Hand gegeben werden. Wollte das zu Wohlstand gelangte Bürgertum in den Ratsstuben und den Zunftstuben oder auch in den Wohnräumen der Patrizier seinen Besitz in wertvollem Silber zur Schau bringen und dieses auch bei festlichen Anlässen in Gebrauch nehmen, dann war und blieb es am zweckmäßigsten, solchem Gerät keinen anderen Schmuck hinzuzufügen, als der mit den Mitteln des Handwerksgeräts des Silberschmieds zu erzielen war; die Vergoldung in Feuer verlieh den Gefäßen einen dauerhaften Farbenglanz, der das auffallende Licht in jeder Teilform widerspiegelte und neben dessen glänzender Farbe die Belebung durch noch andere Farben zunächst nicht in Aussicht genommen wurde. Den größeren Aufwand verwendete der Silberschmied auf die prunkvollere Aus-

gestaltung des Bechers zu dem Pokal auf hohem Schaft, der schon in der Gotik seine typisch deutsche, aus der Treibtechnik entwickelte Form erhielt. Die Becherform erhielt zwei Zonen von innen heraus getriebener Buckel, deren obere Zone entsprechend weiter auslud als die untere, die weitverbreitete Form der Fischblase führte zu dem Motiv, diese Buckel reihen durch Schwanzenden mit oder ohne Grat ineinandergreifen zu lassen. Die gleiche Buckelung erhielt der Fuß und der Deckel des Pokals, die so das Hauptmotiv des Gefäßes in den geringeren Verhältnissen dieser Teile wiederholten. Mit dem in eine Spitze auslaufenden Deckel, die oft durch einen Strauß geschmückt war, klang das Aufwärtsstreben des Gefäßes von unten nach oben ohne Unterbrechung aus, ganz ebenso wie in der Architektur, an Altären und Tabernakeln, sich das gleiche Streben geltend gemacht hatte. Alle Buckel des Pokals blieben unverziert, in dem blanken Schimmer des Metalls sah man ihren besonderen Reiz. Sollte noch eine Verzierung hinzugefügt werden, dann wurde gegossenes oder ausgesägtes krauses Laubwerk zwischen den Buckeln aufgesetzt, oder ein aufsteigender Lilienkranz umgab den Rand des Deckels. Da, wo der aus dem breiteren Fuß in starker Einschweifung aufstrebende Schaft den Becher erreichte, wurde er von einem herabfallenden durchbrochenen Blätterkelch überdeckt, nicht etwa, wie man glaubte, um hier eine schwache Stelle der Konstruktion zu verdecken, als um der den Schaft umfassenden Hand das nötige Widerlager zu geben, damit diese nicht höher hinaufrutsche. Allzuviel Beispiele dieser gotischen Pokalform des 15. Jahrhunderts sind nicht erhalten. Der Corvinuspokal in Wiener Neustadt von 1462 ist ein Erzeugnis nicht mehr ganz reinen Stilgefühls durch sein die Buckelung überschneidendes Rippennetz und seine Überfülle an krausem Laubwerk. Eine reinere Form zeigt der Lüneburger Pokal von 1486 in Berlin. Dieser Pokal enthält auch an dem Gefäßkörper ein beliebtes Motiv dieser getriebenen Arbeiten: die Fischblasen greifen nicht senkrecht ineinander, sondern sie sind nach links oder rechts gewunden, um erst in die entferntere Lücke der anderen Buckelreihe einzumünden. Diese scheinbare Drehung des Gefäßkörpers um seine Achse wird bei anderen solcher Pokale auch von dem Fuß und dem Schaft, sowie dem Deckel mitgemacht, ein Motiv, das von der Technik des Eisenschmieds übernommen ist.

Diese ganze Entwicklung wurde unterbrochen durch das Eindringen der italienischen Renaissanceformen in Deutschland. Zwar bleibt hier die Grundform des Pokals auf hohem Schaft erhalten, aber sein vom Fuß bis zur

Spitze nach oben strebender pflanzenhafter Wuchs wird abgelöst durch eine wagerechte Schichtung übereinander lagernder Glieder, von denen jedes für sich selbständig und mit dem nächsten nicht organisch verbunden ist. Diese Glieder waren in Italien aus der Architektur in die Werke des Kunsthandwerks übergegangen. Ein mit diesen aufgebauter Pokal mit seinen Zylindern, Wulsten, Hohlkehlen, Rinnleisten, Sturzrinnen und sonstigen Zwischengliedern, sowie den Vasen des Schaftes macht zuweilen den Eindruck, als ob alle Einzelteile aus einem Vorrathaufen zusammengesucht und beliebig aufeinandergesetzt seien, wie ja auch tatsächlich Glied an Glied verlötet werden mußte. Es ist aber nicht zu verkennen, daß durch die ganze Aufnahme der Formenschatz der deutschen Goldschmiede eine überaus große Bereicherung erfahren hat und daß sehr viele der dadurch neu entstandenen Gefäße und Geräte durch den Wohlklang der Verhältnisse und den Wohllaut der Formen ausgezeichnet sind. Daß dies erreicht wurde, war nicht zum wenigsten dadurch veranlaßt, daß führende Meister der künstlerischen Entwicklung in Deutschland ihre Entwürfe durch den Druck verbreiteten, oder den Goldschmieden direkt ihre Zeichnungen als Vorlagen lieferten. Es sei nur an die Namen von Albrecht Dürer, Hans Holbein d. j., Peter Flötner, Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, Hans Brosamer erinnert, denen eine jüngere Generation von erfindenden Meistern, wie Virgil Solis, die Hopfer, der Meister von 1551 Matthias Zündt, Paul Vlindt, Georg Wechter und andere in nicht minder einflußreichem Wirken sich anschloß. Das mag für nicht wenig Goldschmiede den Erfolg gehabt haben, daß sie sich in der Erfindung auf die entlehnten Formen verließen, und damit zufrieden waren, diese in kunstgerechter Weise auszuführen; bei der allenthalben gediegenen Schulung der Goldschmiede, die von den Zünften überwacht und eifervoll gehütet wurde, hatte es aber auch die Wirkung, daß die Erzeugnisse der deutschen Renaissance, wie in allen übrigen Handwerkskünsten, so in erster Linie in den Werken der Goldschmiedekunst eine selten hohe Vollkommenheit erhielten.

Unter diesen Pokalen der deutschen Renaissance, deren Formen bis in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Geltung blieben, sind im Grünen Gewölbe von den nur in Silber getriebenen Werken mit einer Ausnahme die frühesten nicht vor die Mitte des 16. Jahrhunderts anzusetzen. Und dieses eine Stück hat dadurch noch ein besonderes Interesse, daß es als der Trinkbecher Martin

Luthers in den Inventaren bezeichnet wird. Es ist allerdings kein eigentlicher Pokal, sondern nur ein zu persönlichem Gebrauch bestimmtes Trinkgefäß mit Deckel auf kurzem Fuß, etwa in der Form der sog. Setz- oder Häufebecher, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemeiner wurden. Eine ähnliche nur reinere Form hat indessen schon der 1538 verstorbene Albrecht Altdorfer in Kupferstich (Bartsch 98) verbreitet. In dem Deckel unseres Bechers befindet sich eine gegossene Medaille mit dem nach rechts gewandten Profilbildnis Luthers, dessen Gesicht nicht mit vergoldet wurde und sich so in Silberfarbe von dem Goldgrund abhebt. Das mit einem Barett bedeckte Haupt läßt die Anfänge eines Vollbarts erkennen. Seither war wohl nur bekannt, daß Luther während seiner Zuflucht auf der Wartburg sich einen Vollbart wachsen ließ, was auf einem Holzschnitt Lukas Cranachs d. ä. im Bilde festgehalten ist. Die Medaille ist nur noch in einem zweiten Abguß in Weimar bekannt. Die Umschrift der Medaille gibt das Alter Luthers mit 55 Jahren an, er war bekanntlich am 10. November 1483 geboren und ist 1546 gestorben. Mit dieser Altersangabe stimmt also überein die Jahreszahl (15)39 der kleinen Medaille, die dem Deckelknopf aufgelötet ist und die Christus am Kreuz mit einem links Knieenden darstellt. Nun wissen wir allerdings nicht, aus welcher Quelle unsere Inventarangabe fließt, und es ist immerhin möglich, daß erst die in den Deckel des Gefäßes eingesetzte Bildnismedaille zu der Angabe geführt hat, der Becher habe Luther selbst angehört, anderseits sind noch andere Andenken an Luther aus dessen anerkanntem Besitz in das Grüne Gewölbe gelangt, so u. a. außer dem Nesenschen Lutherpokal auch der von Johann Friedrich dem Großmütigen noch als Kurprinz ihm geschenkte Ring mit einem Karneol, in den sich Luther dann nach eigener Wahl sein Wappen in Augsburg hat einschneiden lassen (Inv. VIII, 97), wozu hier auch noch der Ring mit einem großen Katzenauge genannt werden möge, der Philipp Melanchthon gehörte (Inv. VIII, 98). Danach besteht also kein Anlaß, der Angabe des Inventars über den Lutherbecher zu mißtrauen. Auch das Fehlen einer Beschaumarke spricht dafür, daß der Becher noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden ist.

Die Medaille mit Luthers Bildnis wurde von Max Bernhart als zu der Gruppe von Bildnismedaillen gehörig erkannt, die ein Meister gemacht hat, der zwischen 1524 und 1548 in Preußen, Brandenburg und Pommern tätig war, und dessen Namen Hans Schenck, gen. Scheutzlich, dann Georg Habich festgestellt hat. Am längsten scheint er zu Berlin im Dienst des Kurfürsten Joachim II. von

Brandenburg gestanden zu haben. Nach Meltzers Beschreibung von Schneeberg, 1684, war er zu Schneeberg in Sachsen geboren und ist dort auch verstorben. Nach Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, S. 131, ging er um die Mitte der dreißiger Jahre von Königsberg nach Berlin und hat dort nach 1538 am Schloßbau Bildhauerarbeiten ausgeführt. Danach ist es wenig wahrscheinlich, daß er zugleich auch als der Verfertiger unseres Bechers anzusehen wäre. Doch die Medaille mit Luthers Bildnis stammt von ihm. Wo der Becher gemacht ist, läßt sich nicht feststellen, wohl kaum in Wittenberg.

Es ist bemerkenswert, daß der Bildnismedailleur zu Luther jedenfalls schon alte Beziehungen hatte, denn unter der kleinen Gruppe von Medaillen seiner Hand, die mit den Initialen seines Namens H K und dazwischen einer Kanne bezeichnet sind, befindet sich als seine früheste datierte Arbeit eine Bildnismedaille Luthers von 1524 noch in Dominikanertracht, auf deren Rückseite Luther im Kampf gegen das Papsttum allegorisch dargestellt ist.

Die Form des Bechers ist schon eine ausgesprochene Renaissanceform der Frühzeit. Das kurze zylindrische Gefäß hat einen abgetrennten glatten mit einem Laubfries gravierten Mundrand. Der breitere Teil darunter ist durch dreizehn hochovale Buckel bewegter gestaltet. Auf vielen frühen Entwürfen zu Pokalen und auch bei ausgeführten Stücken sehen wir ein solches von der gotischen Treibtechnik her übernommenes Motiv verwendet, aus dem gleichen Gefühl heraus, wie dort, sind diese abgewandelten Buckelreihen auch ohne Verzierung gelassen. Hier ist der Lichtglanz auf den glatten Wölbungen zu dem gerauhten Grund wohlbedacht in Gegenwirkung gebracht. Mit ähnlich einfachen Mitteln sind Deckel und Fuß profiliert und durch Gravierung verziert.

Ganz im Gegensatz zu dieser zurückhaltenden und geschmackssicheren Formenbehandlung entwickeln die Silberschmiede in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an dem Pokal auf hohem Schaft einen übergroßen Reichtum der Formen und sie lassen fast keines der vielen Glieder, aus denen der Pokal aufgebaut ist, unverziert. Die Zeichnungen, die Hans Holbein d. j. für solche Gefäße entworfen hat, bei denen gerade der Wechsel zwischen glatten und verzierten Zonen und die vornehme Linie des Umrisses wesentlich ihre künstlerische Wirkung erhöht, ebenso auch Entwürfe anderer seiner Zeitgenossen, darunter die Goldschmiederisse in der Kupferstichsammlung zu Basel und die späteren Entwürfe von Virgil Solis sind in Deutschland teils unbekannt, teils unbeachtet geblieben. Dagegen lassen die in Kupferstich verbrei-

teten Entwürfe des Meisters von 1551 (Matthias Zündt) und des Malers und Radierers Georg Wechter (1579) bis zu den seit 1580 aufkommenden Punzenstichen eines Bernhardt Zan, Jonas Silber und Paul Vlindt an den ausgeführten Werken deren Einfluß wohl erkennen. Die Silberschmiede können sich nicht genug tun in der Verzierung ihrer Arbeiten; in dem Übereifer, ihre vielseitige Kunstfertigkeit zu zeigen, scheinen sie von einem Horror vacui getrieben zu werden. Die Nürnberger und Augsburger Meister gingen in dieser Bewegung voran; wie im Fluge verbreiteten sich ihre Formen und Motive der Verzierung in ganz Deutschland. Die an verschiedenen Orten entstandenen Pokale gleichen einander manchmal so sehr, als wenn sie aus derselben Werkstatt hervorgegangen wären. Fast alle Erinnerungen an gotische Formen und Verzierung sind geschwunden.

Charakteristisch ist an diesem aus Renaissancegliedern zusammengefügten Aufbau der Pokale der zunächst breiter gewordene Gefäßkörper. Hatte dieser früher mit dem Deckel etwa birnenförmige Gestalt, so erhält jetzt das rundlichere Gefäß eine scharfe Einschnürung mit einem breiteren oberen Teil von stärkerer Ausladung und einem schmaleren unteren Teil; der Deckel wiederholt oft Motive des Körpers, wird aber flacher und erhält meist eine Vase, später eine Figur als Krönung. Der Schaft ist mehrgliedrig und von dem Fuß wahrnehmbar abgetrennt, eine eiförmige Vase oder ein Baluster vertritt die Stelle des Knaufes, worauf mit einem Zwischenstück der Körper aufsitzt. Der früher hier herabfallende Blätterkelch ist verschwunden, ebenso auch das krause Laubwerk. Die in der Frühzeit noch beliebten Buckelreihen des Körpers, die jetzt aber in getrennten Zonen meist radial angeordnet sind, wofür der Lüneburger Pokal von 1538 in Berlin als Beispiel genannt sei, werden seit der Mitte des Jahrhunderts aufgegeben oder auf nur wenige Ausladungen des breiten oberen Gefäßwulstes eingeschränkt, und, was früher vermieden war, jetzt sind ebenso diese Buckel mit getriebenem Ornament überdeckt.

Die beiden hohen Deckelpokale auf Tafel 10, ziemlich genau übereinstimmende Werke eines Augsburger Meisters, sind prächtige Zeugnisse einer solchen schon in der Mitte des Jahrhunderts einsetzenden überreichen Gliederung, wie auch des auf die Spitze getriebenen Verzierungsdranges. Beide unterscheiden sich auf der Abbildung durch ihre Deckel, der Unterschied besteht aber nur scheinbar, der flachere Deckel hat eine Nürnberger Beschau- und Meistermarke, was beweist, daß er nicht zugehörig ist. Vielleicht gehört aber

auch der andere höhere Deckel nicht zu diesen Pokalen, denn er hat überhaupt keine Marken. Jedenfalls aber paßt er in der Größe und mit dem übergreifenden Rand besser dazu. Das Verschwinden der zugehörigen Deckel ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß der überaus große Reichtum an Ziergefäßen dieser Art, von dem uns die anonym 1880 erschienene Schrift von ô Byrn, »die Hofsilberkammer zu Dresden«, Kunde gibt, gelegentlich gelichtet wurde, wobei dann die Deckel mögen vertauscht worden sein. Die Abbildung läßt erkennen, welche Häufung von Motiven besonders an den getriebenen und ziselierten Teilen angewandt worden ist, gelagerte Figuren, Kopfmasken, Fruchtbündel werden teils umrankt, teils eingerahmt von durcheinandergesteckten Bändern des sogenannten Rollwerks, das seit der Jahrhundertmitte in Deutschland als neues Ornamentmotiv eine überaus große Beliebtheit erlangte und in seiner Bewegung und Durchschlingung zu immer verwickelteren und kühneren Gebilden geführt wurde. Das zylindrische Glied des Mundrandes ist mit Mauresken geätzt, der gleichfalls beliebten Ornamentform, ebenso sind auch die beiden anderen engeren zylindrischen Glieder unter dem Gefäßkörper und unter dem Schaft mit Mauresken bedeckt, und damit nicht genug, es sind auch noch gegossene Löwenmasken an den Zylinderring des Gefäßkörpers aufgesetzt, wie überhaupt jetzt solche gegossene Besatzstücke häufiger werden, so auch hier an dem größeren Deckel. Bei dem durch eine gleichbreite Hohlkehle von dem oberen stark ausladenden Wulst des Gefäßes getrennten zylindrischen Glied ist schon das Gefühl dafür fast verlorengegangen, daß es nur den unteren Teil des Gefäßkörpers bildet. Es ist so stark verkümmert, und durch die Hohlkehle so scharf abgetrennt, daß man diesen Teil ebensowohl zu dem Schaft, wie zu dem Gefäß, zu dem es aber der ganzen Entwicklung der Pokalform nach gehört, rechnen könnte. Auch die Hohlkehlen am Gefäß und am Fuß sind mit Mauresken geätzt. Zu den Mauresken der beiden unteren zylindrischen Glieder ist auch noch Belebung durch allerdings diskrete Farben hinzugekommen, sie sind mit blauem und grünem Email ausgefüllt. Solche stellenweise Mitwirkung der Farbe bei dem vorherrschenden Goldglanz wird jetzt bei anderen Pokalen besonders auf die Krönung der Deckelspitze ausgedehnt. Hierzu wird aber dann meist sogenanntes kaltes Email, das sind Lackfarben, verwendet, von denen allerdings vielfach nur noch Spuren sich erhalten haben. In wohlberechnetem und wirkungsvollem Gegensatz zu den nur durch geätzte Mauresken verzierten geraden oder gehöhlten Zonen stehen die plastisch mit getriebenem Rollwerk

und mit teils getriebenen, teils aufgesetzten figuralen Motiven belebten gewölbten Zonen, von denen der stark ausladende Wulst des Gefäßes gelagerte Figuren in Rollwerk zwischen drei mit Köpfen in Rollwerk geschmückten Buckeln aufweist. Im Einklang hiermit ist auch der in Guß als Vase gebildete hohe Schaft mit drei plastisch zwischen Rollwerk mit Faunsmasken vorragenden Frauenkörpern lebendig bewegt. Das klingt dann aus in den Formen des Deckels und seiner figuralen Krönung. So überreich der ganze Aufbau auch mit Zierat überdeckt ist, er wird dadurch doch nicht verdunkelt und man muß doch der formensicheren Erfindung und der sauberen Ausführung alle Anerkennung zollen. Die Schmuckfreude hat auch noch von dem Boden des Fußes Besitz ergriffen. Hier ist eine gegossene und ausgestochene Medaille mit Loth und seinen Töchtern eingelassen.

Neben dem durch diese beiden Pokale vertretenen Typus kamen fast gleichzeitig oder wenig später drei andere Grundformen in Deutschland in Aufnahme, die nebeneinander auf Tafel 11 vereinigt sind. Wie schnell diese Formen Allgemeingut der deutschen Goldschmiede geworden sind, davon zeugt, daß diese drei Stücke des Grünen Gewölbes nicht aus den Hauptsitzen deutscher Goldschmiedekunst Nürnberg und Augsburg herrühren, sondern aus Dresden und Freiberg. Alle drei Grundformen sind bis etwa 1630 in Geltung geblieben. Die Form des in die Mitte gestellten, am reichsten ausgestatteten, für Kurfürst Christian I. entstandenen Pokals finden wir schon bei Wenzel Jamnitzer, der 1534 als Meister nach Nürnberg kam und dort 1585 gestorben ist. Ihr nähert sich auch schon der emaillierte Goldpokal von 1562 in der Münchener Schatzkammer. Voll entwickelt ist die Form dann von dem zu Nürnberg 1562 Meister gewordenen Elias Lencker, † 1591, in dem »Hessischen Willkomm« von 1571 des Herzogs von Anhalt zu Dessau. Andere bekannte Typen dieser Art sind der von Kaiser Max dem Erbschenken von Limpurg 1567 gestiftete Pokal im Germanischen Museum und der sogenannte Landschadenbund im Landesmuseum zu Graz. Er kehrt dann wieder sowohl im Norden wie im Süden des westlichen Deutschland, so auf dem um 1570 entstandenen Kurfürstenpokal des Lüneburger Silberschatzes in Berlin und schließlich auf dem in Straßburg entstandenen Pokal mit der Jahreszahl 1598 in der Sammlung alter Goldschmiedewerke im Züricher Kunsthaus. Noch später ist der in Rostock 1641 angefertigte »Willkomm« der Lübecker Schiffszimmerer im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Die Gefäßform ist aus der Form des schlanken Bechers ent-

wickelt, dessen hoher Mittelteil oben und unten zwei Hauptausladungen erhalten hat, auf die öfter schmalere Ausladungen vorbereiten, unten ein Wulst, oben eine zum Mundrand aufsteigende Schweifung. Der meist flach gewölbte Deckel mit überstehendem Rand ist von einer Vase oder einer Figur gekrönt, oder auch von einer auf die Vase gestellten Figur. Der hohe mehrfach profilierte Fuß trägt als Schaft eine Vase, die von meist drei Bügeln umrankt ist, die zum Vasenrand oder einem Tragglied des Bechers emporsteigen. Es kommt jetzt auch, wie bei unserem Stück, öfter vor, daß die Hohlkehlen der Profilierung glatt gelassen sind und dadurch die reliefierten Teile besser zur Geltung bringen. Doch ist die Verzierung immer noch sehr reichlich. Der hohe schmale Mittelteil des Gefäßes ist zumeist durch figurale Darstellungen in Treibarbeit verziert, an deren Stelle bei dem Lüneburger Kurfürstenpokal sogar vorgesetzte Gestalten getreten sind. An unserem Stück ist die ziselierte Verzierung auf Rollwerk und Wappenmedaillons beschränkt, doch ist auf die untere Zone ein gegossener Jagdfries aufgesetzt, der durch seine teilweise Übereinstimmung mit dem Fries an der Greifenklaue Bd. I., Tafel 11 es ermöglicht hat, jenes Werk dem Meister unseres Pokals zuzuweisen, als den sich durch die Marken des Pokals der Dresdner Meister Valentin Grefner kundgibt. Die Zeit der Entstehung des Pokals wird durch die in den Deckel eingelassene Glasscheibe bestimmt, die in Hinterglasmalerei das Wappen des Kurfürsten Christian I. zeigt, der von 1586—1591 regiert hat. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß außer dem Mittelteil des Gefäßes auch dessen Wulst, ferner die Wölbung des Deckels und beide Wölbungen des Fußes je drei gravierte runde Wappenscheiben enthalten, die in Zargen eingelassen sind; alle 15 bilden Teile des Sächsischen Wappens. Die Veranlassung zu dieser Anordnung mag gegeben haben, daß an den Wölbungen der Pokale jetzt häufig in der Dreizahl Verzierungsstücke aufgesetzt oder an den Wulsten in Buckeln herausgetrieben werden. Ganz entsprechend haben dann auch die Vasen des Schaftes oft solche vorragende Ansatzstücke und Bügel stets in der Dreizahl.

Wenn schon dieser Pokaltypus eine ungleich schlankere Form anstrebt, als die beiden Augsburger Pokale mit ihrem weit ausladendem Gefäßwulst, so geht darin noch weiter die Form des links stehenden Pokals, die schon bei ihrer Einführung als Ageleybecher bezeichnet wurde (auch Akeley). Der Name ist dieser Becherform beigelegt worden, weil sein Gefäß in den Umrissen der Glockenblume, der Blume Aquilegia, nahekommt. Kein geringerer als Wenzel

Jamnitzer ist es, der diese Form für das Meisterstück in der Nürnberger Goldschmiedezunft eingeführt hat. Das Gefäß vermeidet im Gegensatz zu den wagrechten Schichtungen des vorher besprochenen Pokals die von der italienischen Renaissance übernommenen vielen Profilierungen; es bekundet wieder gotisches Formgefühl und läßt wie durch ein loses Gewand hindurch die beiden gotischen Buckelreihen erkennen, die seine Form bestimmt haben. Nur durch Treibarbeit ist die nur aus einem Stück Silberblech zusammengerollte Becherform zu der Glockenform erweitert worden. Doch sind gegen früher die Wölbungen der mit spitzen Enden ineinandergreifenden Fischblasen völlig mit ziselierter Verzierung überdeckt, darin oben stehende Figuren von Ranken und Rollwerk und Festons umrahmt unter Baldachinen und unten Kinderköpfchen in Rollwerk. Wie hier am Gefäß und bei dem flachgewölbten Deckel der Lichterglanz gotischglatter Buckel nicht erstrebt wird, so erinnert auch der mehrpassige Fuß mit seinen Buckeln nur entfernt an das gotische Buckelsystem, das konstruktive Bedeutung hat, es ist hier zum Ziermittel herabgesunken. Ebenso strebt auch der Schaft nicht wie dort straff und sehnig zu seiner Last empor, sondern dafür ist eine Renaissancevase als Träger eingeschoben auf breiter, die Aufwärtsbewegung des Sockels abschneidender Fußplatte. Doch steckt in der Sechspaßform der Platte und in der gleichen Form am Fuß des Sockels ein Nachklang der Gotik. Eine Renaissancevase dient dann auf dem mit sechs Buckeln gewölbten Deckel als Träger des die Spitze bildenden Ritters. Trotz dieser Zwiespältigkeiten, die die störende Einwirkung der italienischen Formen auf das deutsche Formgefühl erkennen lassen, hat diese Becherform doch noch großen Reiz, der sie auch allenthalben in Deutschland hat zur Verbreitung kommen lassen. Ein spätes noch schlankeres Stück dieses Typus ist der Hanauer Ratsbecher (1615) bei Rothschild in Paris, an dem die Buckel des Deckels prächtig in weichen Formen als Fischköpfe gebildet sind. Der dritte durch die Vorlagen der Punzenstecher zu Ende des 16. Jahrhunderts weit verbreitete Typus des hohen Deckelpokals auf Tafel 11 verwendet die einfache nach oben entweder in gerader Richtung oder mit leichter Einschweifung erweiterte Becherform. Der hohe, durch eine Hohlkehle gegliederte, gewölbte Fuß steigt hier ohne die scharfe wagerechte Unterbrechung in verjüngten Formen zu der Vase des Schaftes empor. Diese aber läßt die gleichen plastischen Motive wie die Schaftvase des Ageleybechers noch stärker heraustreten als ihr Vorbild. Das dann folgende durch drei Bügel mit der Vase verbundene zylindrische Zwischenglied vermittelt

den Übergang zu der Becherform. Der ziemlich flachgewölbte Deckel hat einen Baluster, der auch wieder mit drei Bügeln verziert ist, als Träger einer die Spitze bildenden Figur. Die steile Becherform erreicht nicht den Wohllaut der Umrißlinien der vorherigen Pokaltypen, aber sie war bei den Silberschmieden beliebt, weil sie Gelegenheit bot, in leichter Handhabung die ganze Becherwand mit dem modischen Rollwerk und eingestreuten Laub- und Fruchtbündeln in Treibarbeit zu überdecken. Das Rollwerk ließ in der Regel drei hochovale Felder frei, die zumeist mit landschaftlichen Darstellungen ziseliert wurden.

Drei Beispiele Nürnberger Ursprungs hierfür bietet Tafel 12. Das erste ist vom dritten Stück fast nur durch den höheren Fuß und die bewegtere Schaftvase unterschieden, doch aber stammen beide von verschiedenen Meistern, Abraham Tittecke, der auch den größeren Pokal der Mitte signiert hat, und einem Meister H. Z. Alle drei Pokale, denen der Freiberger Pokal der Saigerhütte Grünthal in vieler Hinsicht nahesteht, sind aber von jenem durch die nach oben stärker ausgeschweifte Becherform unterschieden. Nicht zu ihrem Nachteil. Es entspricht auch dem hohen Aufbau dieser Pokalform, daß das Gefäß nicht noch stärker eingeschweift wurde. Es ist aber doch bemerkenswert, daß nicht auch die ähnliche kürzere und stärker eingeschweifte und am Rand weiter ausladende Becherform, wie sie schon die burgundischen Emailbecher in Wien haben, die dadurch eine mehr federnde Kraft zu besitzen scheinen, zu Renaissancepokalen auf hohem Schaft ausgebildet wurden. Schon Holbein d. j. hatte diese Form mit einem Schaft verbunden und diesen Pokaltypus besonders prunkvoll in einem Entwurf für Jane Seymour in Oxford vorgestellt. Nur vereinzelte spätere Ausführungen klingen an diese Form an.

Andere höchst stattlich entwickelte Trinkgefäße anderer Typen bleiben auf bestimmte Landschaften oder seltenere Ausführungen beschränkt. So die breite Trinkschale mit Deckel auf hohem Schaft, wofür das kunstvollste Erzeugnis der Pfinzingsche Goldpokal im Germanischen Museum ist, andere größere Beispiele dieses Typus in der Schweiz. Dort wird auch die hohe straffe nach oben leicht erweiterte Becherform entwickelt, die ähnlich wie die Stangenbecher aus Glas mit breiterem eingeschweiften Ringfuß, einen solchen angesetzten standfesten geschweiften Sockel erhalten haben. Auf den Norden Deutschlands blieb die hohe zylindrische Henkelkanne beschränkt mit breiterem reliefierten Ringfuß, meist auch einer unteren reliefierten Zone, mit gravierter Wand des Zylinders und mit einem ähnlich wie bei den Pokalen gebildeten, durch

Scharnier befestigten Deckel. Der vielgewandte Hamburger Goldschmied Jakob Mores hat hierzu prunkvolle Entwürfe gefertigt und diese sicher auch meist ausgeführt. Ebenso hat sich in Silber oder Gold nur spärlich eingeführt die Form des Kruges oder des unten breiteren Humpens. Einer der schönsten Entwürfe ist hierfür schon 1533 von Peter Flötner gezeichnet worden. Das Grüne Gewölbe besitzt dagegen einige weniger kunstvoll als kostbar ausgestattete silbervergoldete Deckelkrüge. Der eine mit der Marke des Augsburger Meisters Johann Heinrich Mannlich, 1660—1718, ruht auf drei braunen Jaspiskugeln und hat eine solche Kugel als Krönung des Deckels, seine Außenwand ist völlig mit böhmischen Granaten und weißen Emailperlen übersät (Inv. V, 8). Ein anderer ähnlicher Deckelkrug mit Delphinen an Stelle der Kugeln, wohl von demselben Meister, hat mit gleicher Wirkung neben blauen Emailperlen nur Granatflüsse aus Glas (Inv. V, 9). Wieder kostbarer ist ein solcher Deckelkrug auf drei Kugeln, der auf emaillierten Blumen und Schleifen vorwiegend mit Perlen und mit Smaragddubletten besetzt ist (Inv. V, 594a), auch wohl Augsburger Arbeit.

Dagegen hat mit wechselnder Grundform ein Trinkgefäßtypus sich über ein Jahrhundert lang in unverminderter Beliebtheit erhalten: die sogenannte Doppelscheuer. Es sind schon mancherlei Beispiele dafür erhalten, daß der Deckel eines Pokals in verjüngten Formen die Gestalt des Pokals wiederholt und so gleichfalls als Trinkgefäß benutzt werden kann. Das hat vielleicht dazu geführt, daß man zwei völlig gleichwertige Becher mit zylindrischem Mundrand gebildet und den einen verkehrt auf den anderen aufgestülpt hat, wozu natürlich die Ränder entsprechend abgepaßt werden mußten. Ein so zusammengefügtes Pärchen war wohl weniger schön als praktisch. Wir besitzen in dem Rechnungsbuch des Nürnberger Rechtskonsulenten Dr. Christoph Scheurl ein Zeugnis dafür, daß dieser sich von dem Nürnberger Goldschmied Melchior Baier 1540 zwei solche Doppelscheuern hat herstellen lassen. Das Grüne Gewölbe besitzt einige kleinere Doppelscheuern in Renaissanceformen, je mit einer Vase als Schaft, davon ist das in Nürnberg von Kaspar Bauch d. ä., Meister 1541, † 1583, angefertigte Paar auf Tafel 13 mit je einem halbkugeligen Gefäß ausgestattet, dessen Verzierung zwischen getriebenem Rollwerk radial gestellte, fast hochovale Buckel bilden, die abwechselnd leer gelassen und mit getriebenem Ornament bedeckt sind. Um den Mundrand je ein eingestochener Trinkspruch (Inv. IV, 71 + 165, desgl. IV, 68 + 303 und IV, 164 + 304).

Diese Doppelscheuern haben vermutlich dann den Dresdner Goldschmied Urban Schneeweiß, 1536—1600, veranlaßt, auf Bestellung zwei Paar annähernd gleich große Doppelscheuern als Trinkbecher für Einzelbenutzung herzustellen, dabei aber die Kelche birnenförmig zu gestalten, deren Einschnürung glatt zu lassen und die beiden Zonen nach seiner Art nur mit graviertem Rollwerk zu versehen. Das Verlangen nach farbigerem Schmuck hat daneben dazu geführt, daß der Kelch solcher Doppelscheuern aus Perlmutterplättchen zusammengefügt wurde, Arbeit des Nürnberger Goldschmieds Urban Wolff, Meister 1585, (Tafel 15, 3).

Während diese Renaissanceformen noch fortlebten, war inzwischen eine Bewegung eingetreten, die den gotischen Buckelpokal wieder in Aufnahme brachte. Mag es der Überdruß gewesen sein gegen das schablonenmäßige Zusammenfügen von Einzelgliedern zu einem Aufbau, dem das organische Wachstum fehlt, oder auch gegen die Überfülle von ornamentalen Motiven, die alles überwucherten und kaum eine ruhige Zone mitklingen ließen, mag auch die Hoffnung bestanden haben, die einheimischen gotischen Formen zu einer Weiterentwicklung bringen zu können, die den Renaissanceformen versagt schien, ein gesunder Untergrund war für die Bewegung zweifellos vorhanden. Aber die fast hundertjährige Abkehr von diesen Formen hatte doch auch den Zusammenhang mit dem gotischen Formempfinden schon zu sehr gelockert, die Renaissancegliederung war schon zu tief eingedrungen, als daß noch so vollkommen wie zuvor die gleichen Grundsätze hätten ins Bewußtsein übergehen können. Schon die Werke des Nürnberger Meisters Hans Petzold, 1551—1633, Meister 1578, der am meisten sich in gotischen Buckelpokalen übte, lassen mancherlei Schwächen und Zwiespältigkeiten erkennen. Besser noch hat der begabtere und vielseitige Nürnberger Goldschmied Friedrich Hillebrandt, Meister 1580, † 1608, in einer gotischen Doppelscheuer in der Sammlung alter Goldschmiedewerke im Züricher Kunsthaus, ebenso auch sein Landsmann Hans Keller, 1601, in einem Buckelpokal der Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten in Frankfurt a. M. 1914, 120, beide dabei auch unter völliger Durchführung der Achsendrehung, die formenbildende Spannkraft der ineinandergewachsenen Fischblasen zum Ausdruck gebracht. Aber doch, abgesehen von geringerem, die oberen Buckel quellen schon zu stark hervor, hängen nahezu überreif heraus und lähmen so wieder die straffe Haltung des Ganzen, die ungleich überzeugender bei dem Lüneburger Pokal von 1486 im Berliner Schloß-

museum erreicht ist. Diesen besten Anfängen folgten andere Nürnberger Meister ungleich schwächer nach, so Peter Wiber, Meister 1603, mit den beiden Buckelpokalen des Grünen Gewölbes auf Tafel 14, in dem Gefäßkörper eng an jene beiden sich anschließend, doch mit schwächlicher Schaftbildung mittels einer von Ranken umsponnenen, eine Kugel durchdringenden Stange, die das eine Mal direkt auf dem Fuß aufsitzt, das andere Mal auf einer dazwischen gestellten runden Renaissancekapsel. Die Schwächen dieses Aufbaues werden nur ungenügend von den Ranken verhüllt, die bei dem einen Pokal gleich unter dem Gefäßkörper wohl einer unklaren Reminiszenz ihren Ursprung danken. Die antiken Ritter der Spitze brauchten nicht erst zu Rat gezogen zu werden, um das Epigonentum dieser gotischen Buckelpokale zu erkennen.

Um dieselbe Zeit ist der Doppelpokal des Grünen Gewölbes auf Tafel 15, 1 entstanden, ein Werk des Nürnberger Goldschmieds Andreas Rosa, Meister 1599. Hier ist der Gefäßkörper gar nur mit einer dick vorquellenden Buckelreihe bedacht, der untere Teil desselben aber läßt auch unter der Rankenverhüllung Renaissanceformen erkennen, ebenso wie die umgekehrte Form des Fußes, der Schaft aber ist mit seinen drei Hermen eine typische Bildung der Spätrenaissance.

Der monumentalste gotisierende Buckelpokal ist in der Mitte der Tafel 15 abgebildet, er ist 87,5 cm hoch, ein Beispiel für die Richtung der Zeit, die besonders im Norden Deutschlands an der Steigerung der Größe dieser Prunkgefäße Gefallen fand. Fuß, Körper und Deckel sind mehr gereckt, doch die glatten Buckel treten auch hier zu stark vor, sie verlieren den Ausklang ihrer Kraft in den daran hängenden Schwanzenden, die kraftlos in zu starker Einziehung mit denen der unteren Buckelreihe verschränkt sind. Auch die abgesonderte Existenz jedes der Buckel läßt die zusammendrängende Kraft echt gotischer Buckelbündel vermissen und den wagrechten Renaissanceaufbau durchfühlen, ebenso wie bei dem Ageleybecher, der hier noch nachwirkt. Den Eindruck gotischen Aufstrebens der Formen geradezu störend wirkt die Figur der Daphne, die die Stelle des Schaftes vertritt, aber da sie weder steht noch trägt, die Bewegung unterbricht. Was der Meister an werkgerechter Durchbildung im einzelnen tun konnte, das hat er ehrlich geleistet. Wie er trotz guter Absicht auf die Wiederbelebung gotischer Formen doch dem barocken Zeitstil seinen Tribut zollte, das zeigt das getriebene Knorpelornament der Fischblasenenden. Der Pokal trägt die Beschaumarke von Hamburg, er bildete laut der lateinischen

Inschrift innen im Deckel das Huldigungsgeschenk der Stadt Wittenberg an den Kurfürsten Johann Georg II. 1657. Er zeigt über ein halbes Jahrhundert nach der ersten Wiederaufnahme gotischer Formen ein neues Bestreben in der gleichen Richtung. Damit stand die Goldschmiedekunst in Hamburg, die sich mit diesem Stück ebenbürtig den Leistungen anderer deutscher Städte zur Seite stellt, nicht etwa vereinzelt. Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe besitzt einen fast gleich hohen Pokal einer Schlachterbrüderschaft in Hamburg, das Werk eines Hamburger Meisters von 1661, der unserem Stück sehr nahekommt in all' seinen technischen Vorzügen und konstruktiven Schwächen. Und zwar so nahe, daß man versucht ist, für beide Pokale an den gleichen Hersteller zu denken, der auch an beiden Werken das gleiche Knorpelwerk als Verzierung angewendet hat. Es wäre wohl möglich, daß das Mitglied einer Hamburger Goldschmiedefamilie, der Verfertiger des Hamburger Pokals, Carsten Christian Mundt, auch unseren Pokal hergestellt hat. Der Wittenberger Pokal hat auffallenderweise keine Meistermarke. Von Wittenberg nach Hamburg war der Verkehr auf der Elbe gut im Gange.

Das wiedererwachte Interesse der Goldschmiede für die allein durch die Treibtechnik zu erzielende Form des Pokals hat gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch zu der Einführung eines neuen Pokaltypus geführt, des Traubenpokals auf hohem Schaft. Die eiförmige Gestalt des mit dem Deckel zu einer Einheit verbundenen Pokals ist durch viele von bis zu elf Reihen dicht nebeneinander gedrängten Buckeln ausgebeult, so daß die halbkugeligen Beerenformen sich in die Lücken zwischen den oberen Reihen einschieben, wodurch die Form der einer vollen Weintraube nahekommt. Die Gefäßform wird auch als Ananaspokal bezeichnet, da sie auch mit dieser Südfrucht Verwandtschaft zeigt, indessen ist die Gestalt eines Winzers am Schaft doch ein Zeugnis dafür, daß als Naturvorbild eine Traube empfunden wurde. Dabei wird die Form durch den aufgestülpten Deckel dadurch gewahrt, daß dieser nur als oberer Teil der Traube gebildet ist und die den Rand bildenden Reihen mit Zackenenden in die Randreihe des Gefäßes übergreift. Die ansprechende Form des Gefäßes hat in dem vergoldeten Innern noch eine besonders glückliche Wirkung, indem hier in jeder einzelnen Höhlung jeder Hammerschlag durch kleine Lichtreflexe zu Gesicht kommt. Die Spitze ist gewöhnlich durch eine Vase mit Blumenstrauß gebildet, der zumeist kalt bemalt war. Der Fuß ist dann aber genau so durch eine oder zwei Buckelreihen größerer Form gebildet, wie an den gotisierenden gleich-

zeitigen Buckelpokalen, gelegentlich durch Ranken verkleidet, deren Formen öfter von der Renaissance abgeleitet sind. Einen schwächlichen Eindruck macht aber der Schaft. Dieser ist zumeist ein Baumstamm, bei dem auf dem gewölbten, gelegentlich mit kleinen Waldtieren besetzten Boden des Fußes ein Winzer steht. Auch der Baumstamm ist meist oben von Ranken umgeben, teils Renaissanceranken, teils gotisierende Akanthusranken, die auch die Verbindungsstelle des Schaftes mit dem Gefäßkörper umkleiden, hier manchmal in unbeholfener Weise und in unorganischem Zusammentreffen beider Pokalteile. Der größere der drei auf Tafel 16 abgebildeten Traubenpokale, ein Werk des Nürnberger Goldschmieds Hanß Beutmüller, Meister 1588, ist das früheste und beste Werk dieser Art im Grünen Gewölbe. Die beiden kleineren, von seinem Landsmann Paul Bair, Meister 1613, ausgeführt, haben größere Schwächen am Schaftansatz. Die Herstellung eines solchen Pokals verlangt mühevolle exakte Arbeit. An den Winzerfiguren am Schaft scheint schon der Sinn dafür verlorengegangen, daß solche Figuren als Ersatz des Schaftes als Träger des Gefäßkörpers eingeführt worden waren, wofür im 1. Band mannigfache Beispiele zu sehen sind. Es war dabei nicht immer geglückt, die Gestalt in annähernd richtiges Verhältnis zu bringen zu der größeren getragenen Gefäßform. Ein Beispiel, wie dies besser gelungen ist, bietet der kleine Pokal auf Tafel 17, 1, dessen Gefäß von einem Putto auf dem Kopf mit natürlicher Unterstützung des einen erhobenen Armes getragen wird. Das Gefäß selbst besteht aus rotem Jaspis. Die gegossene Knabenfigur ist von großer Anmut der weichen Körperformen und natürlicher Haltung und Bewegung. Wenn eine urkundliche Notiz über eine Lieferung von Daniel Kellerthaler zu Recht mit zwei silbernen gegossenen Christuskindern (Inv. IV, 194 und 266), die jenem Putto verwandt sind, in Zusammenhang gebracht wird, dann hätten wir wohl in diesem Pokal noch eine Arbeit des hervorragenden Dresdner Meisters zu erkennen.

Den letzten Ausklang jener gotisierenden Richtung zeigt der in die gleiche Zeit der Entstehung zu versetzende Pokal der Dresdner Goldschmiedeinnung auf Tafel 17, 2. Der Vergleich mit dem Ageleybecher auf Tafel 11, 1 lehrt, daß diese Form dem Verfertiger vor Augen stand, daß er aber bestrebt war, die in gotischen Buckelpokalen enthaltene formbildende Spannung der Wölbungen zu erreichen. Das hat ihn auch veranlaßt, die aufstrebende Bewegung noch in dem Deckel besser ausklingen zu lassen, indem er deren Unterbrechung durch einen überstehenden Deckelrand vermied und die Spannung der Fischblasen

des Körpers in den stärker gewölbten Buckeln des Deckels fortsetzt. Auch der aus den Buckeln des Fußes aufsteigende Schaftansatz zeigt das gleiche Form empfinden. Dieses war aber nicht lebendig genug, um den Schaft bis zum Körper in gleicher Straffheit emporzuführen. Er unterbricht diese Bewegung, indem er in konventioneller Abhängigkeit von der immer noch fortwirkenden Renaissancegliederung eine gegossene Vase als Schaft einstellt. Daß er außer an dieser mit barocken Tiermotiven reliefierten Vase alle gewölbten Flächen unverziert läßt und sie damit in ihrer nur durch das Licht hervorgehobenen Formbedeutung rein zur Geltung bringt, das läßt seine nur teilweise erreichte Absicht wohl erkennen. Diese bekundet er auch noch in der aus den Buckeln des Deckels verjüngt aufsteigenden Spitze, die eine Lukretia zu tragen hat. In der zu starken Einziehung der Taille des Gefäßkörpers hat er dessen Wuchs doch wieder beeinträchtigt. Die Bestimmung des Pokals für eine Innung hat dazu veranlaßt, an den unteren Gefäßbuckeln nach unten zusammengerollte Dorne herauswachsen zu lassen, an die sicher Gedenkstücke aufgehängt werden sollten. Im Innern des Gefäßes ragt ein runder spitzer Dorn 9 cm hoch empor, ähnlich dem sechskantigen Dorn des Ageleybechers auf Tafel 11, 1. Diese wohl schwierige Bildung folgt einer Vorschrift der Nürnberger Goldschmiedeinnung.

Um die gleiche Zeit kommt an dem in Leipzig entstandenen Pokal der Leipziger Kürschner-Innung auf Tafel 18 das Bestreben zum Ausdruck, der abgelebten Renaissancegliederung den Charakter der uneinheitlichen Aufeinanderschichtung von Einzelteilen zu nehmen und dem Aufbau organischen Wuchs zu verleihen. Das ist seinem Erfinder auch tatsächlich gut gelungen. Er vermeidet dabei auch die vorher in Geltung gewesene Besetzung der Glieder mit vortretenden Masken, Köpfen, Büsten und Ranken und er hat dadurch die vornehme Wirkung ruhiger Umrisse erreicht. Auch die reiche Auswahl von teils getriebenen, teils flach aufgelegten Ornamenten kann diesen günstigen Eindruck nicht beeinträchtigen. Die Formen des Pokals wirken, als ob die eine Bewegung aus der anderen herauswüchse oder sich in Gegenschwingung nach oben fortsetze. Der Nürnberger Punzenstecher Jonas Silber und der gleichzeitig in Nürnberg tätige Maler und Radierer Georg Wechter haben verwandte Pokalformen gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Vorlagen verbreitet. Es äußert sich darin ein vornehmes künstlerisches Gefühl, das auch gelegentlich an einem der Ornamentmotive glücklich zum Ausdruck kommt: der Wulstring des Fußes und des Deckels ist mit einer Reihe von schmalen Buckeln bedeckt, die nicht

ruhig radial angeordnet sind, sondern wie sich schlängelnde Fischlein alle von derselben von der Mitte nach außen getriebenen kreisenden Bewegung erfaßt scheinen. Das Motiv ist nicht neu, sondern kommt schon an anderen Stellen und als vorherrschende Bewegung an Messingschüsseln der Spätgotik vor. Es ist aber kaum anzunehmen, daß der Erfinder des Pokals bei einem früheren Werk hierzu eine Anleihe gemacht habe, vielmehr gehört das Motiv zu den latent vorhandenen Elementen jeder Ornamentation, das er hier für die spezielle ornamentale Funktion verwendet und verlebendigt hat. Es verdient bemerkt zu werden, daß dieser und der vorige Pokal nicht vergoldet ist, wohl auch ein Anzeichen einer neuen Zeitströmung. Auf einem Reifen des Deckels und des Sockels des Pokals stehen die Namen seiner Stifter, einer dieser Namen und die Jahreszahl 1661 steht auf der Fahne, die ein die Spitze bildender Türke hochhält. Der Türke ist vielleicht gewählt als Andeutung darauf, daß die Kürschner ihre Pelzwaren aus dem fernen Osten bezogen. Noch heute sieht man zur Zeit der Messe auf dem Brühl in Leipzig ähnliche echt orientalische Gestalten meist jüdischer Abstammung.

II. UHREN

Das Grüne Gewölbe besitzt eine ganze Reihe von Werken, in denen die Arbeit des Gold- und Silberschmieds, ja auch die des Drechslers und des Steinschneiders und -schleifers vereinigt ist mit der feinmechanischen Arbeit des Uhrmachers. Diese sind ebensoviel Zeugnisse dafür, daß den Instrumenten der Zeitmeßkunst größtes Interesse entgegengebracht wurde, nicht nur denen der Stunden des Tages, sondern auch der Tage, Wochen und Monate unseres in zwölf Monate geteilten Sonnenjahres nach dem von Julius Cäsar schon 46 v. Chr. eingeführten Julianischen Kalender, der in dem von Papst Gregor XIII. 1582 eingeführten sogenannten Gregorianischen Kalender vervollständigt wurde, sondern auch den damit verbundenen Vorstellungen der Bewegung der Himmelskörper im Weltraum und ihrer je nach der Jahreszeit am Himmel ihren Ort wechselnden Stellung oder Erscheinung, so der Mondphasen. Solche Standuhren zum Hausgebrauch, denen die Turmuhren vorangegangen waren, sind im 16. und in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts mit ihren astronomischen und kalendarischen Schaltungen nach dem geozentrischen oder Ptolemäischen System eingerichtet; also nach jener antiken Vorstellung des Weltgebäudes, das noch die Erde als dessen Mittelpunkt, Sonne und Mond noch als Planeten

betrachtete. Die Uhrmacher, die von der von den Astrologen berechneten Himmelsmechanik eine Vorstellung geben wollten, hatten dabei oft große Schwierigkeiten zu überwinden, so z. B. bei der mechanischen Darstellung der scheinbar in Schleifenbahnen sich vollziehenden Planetenläufe. Neben diesen Darstellungen zeigten sie mit den Zifferblättern die sogenannten Planeten- oder jüdischen Stunden an. Diese Stundenangabe ist oft eine verschiedene; zumeist wurde nach der welschen (böhmischen) Uhr und nach der Nürnberger großen und kleinen Uhr gerechnet. Diese paßte sich in Beginn und Stundenzahl der natürlichen Tag- und Nachtlänge an. Für diese sehr bewegliche Stundenrechnung verwendete man verschiedenfarbige Bleche, meist ein silbernes für die Tagstunden und ein blaustählernes für die Nachtstunden, die sich gegen- und übereinanderschoben. Dann gab es noch Zifferblätter für die Kalenderelemente, für den Ablauf des Geh- und Schlagwerks u. dgl. Man hatte das größte Interesse daran, alles dieses und was man auch schon in den Kalendern gedruckt ablesen konnte, wie den jeweiligen Stand von Sonne und Mond, der Planeten, die Monate, Wochen und Tage des Jahres durch kunstvollen Mechanismus greifbar vor Augen zu haben. Dieses Interesse hatte noch die Wirkung, daß die Arbeiten des Mechanikers eine immer kostbarere Umhüllung erhielten, indem diese Umhüllung in kunstvoller Weise verziert wurde, mochte auch dafür zunächst vorwiegend vergoldetes Kupfer verwendet worden sein, das dann bei größerem Aufwand für fürstlichen Besitz dem vergoldeten Silber, ja dem durch Email und Edelsteine zu farbiger Wirkung gebrachten Gold weichen mußte. Die Liebhaber solcher Werke erwarben sie nicht nur zum eigenen Gebrauch in ihrer Wohnung, sondern sie legten davon ganze Sammlungen an, die dann in den fürstlichen Kunstkammern besonders geschätzte Abteilungen bildeten, wobei wohl die Kunstuhren den wichtigsten Bestandteil bildeten, zu denen Instrumente aller Art für Zwecke der Astronomie, der Mathematik, der Meßkunst, der Optik hinzukamen, endlich aber auch mechanische Spielereien mit künstlich bewegten Figuren, sogenannte Automatenwerke und Musikwerke. Bei der Auflösung der Dresdner Kunstkammer unter August dem Starken kamen jene Uhren, Automaten und Musikwerke, soweit deren fast stets sehr kunstvoll ausgestattete Fassungen nicht gerade aus Silber oder Gold bestanden, in den Mathematischen Salon, während die in kostbareren Stoffen ausgeführten Werke dem Grünen Gewölbe zugewiesen wurden, so kann man jetzt je nachdem Werke eines und desselben Meisters in beiden Sammlungen antreffen.

Im hohen Mittelalter war der Gebrauch von Uhren äußerst spärlich, die Glockenzeichen der Stunden, die von Kirchen und Klöstern gegeben wurden, genügten, um das bürgerliche Leben zu regeln. Als Zeitmesser wurden neben den Sonnenuhren die Wasser- und die Sanduhren benutzt und diese blieben auch noch lange in Gebrauch, nachdem die Verwendung von Räderuhren zugleich auch die Verbreitung öffentlicher Schlaguhren zumeist als Turmuhren im 14. Jahrhundert herbeigeführt hatte, denen anfangs ein uns heute unerläßlich scheinendes Uhrzifferblatt fehlte, ebenso auch wohl die Vereinigung des Gehwerks der Uhr mit dem Schlagwerk der Turmglocke. Zumeist gab wohl ein Weckerwerk dem Türmer den Ablauf der Stunden an, den dieser durch Anschlag der Turmglocke verkündete. Solche öffentliche Uhren des Turmgemaches bedurften noch keines Gehäuses, ihr unverziertes eisernes Gerüst gestattete den Einblick in ihr Räderwerk, doch wird schon früh die sichtbare Glocke von automatisch beweglichen Figuren angeschlagen, sowohl auf Kirchtürmen, wie Rathäusern und Stadttürmen, oder es wird auch ein unsichtbares Glockenspiel mit der Uhr verbunden.

Erst das Aufblühen der Städte im 15. Jahrhundert und die damit wachsende Regsamkeit des Bürgertums, die durch das Aufblühen des städtischen Kunsthandwerks ermöglichte reichere Ausstattung der Wohnräume führte zu der Einführung von kleineren Hausuhren mit Federzugwerk; damit zugleich erwachte das Bedürfnis, die Uhren nicht nur als bloße Gebrauchswerke, sondern auch als Kunstwerke auszugestalten, das je nach dem größeren Geldaufwand sich entsprechend glänzender befriedigt sah. Die Städte in Flandern und Brabant gingen nicht nur in Wohlstand, sondern auch in industrieller Betätigung den Städten in Deutschland, auch Augsburg und Nürnberg, im Ausgang des Mittelalters voran. Und so ist unter allen Räderuhren mit Federzugwerk das früheste und kostbarste Stück die für Herzog Philipp den Guten von Burgund zwischen 1430 und 1435 entstandene Standuhr, im Besitz des Herrn Marfels in Neckargemünd bei Heidelberg. Nach dem Geschmack der Zeit ist das Gehäus dieser Uhr aus vergoldetem Kupfer als ein von zwei Türmen gekrönter gotischer Kapellenbau ausgestaltet nach Art der Kapellenreliquiare, wie solche z. B. im Domschatz zu Aachen zu sehen sind. Dieses Werk ist bisher die früheste Räder-Hemmungsuhr mit spiraligem Federzugwerk, deren Schnecke auch schon Darmsaitenzug besitzt. Das Werk muß auch schon mit figürlichem Automaten ausgestattet gewesen sein. Es ist zugleich ein frühestes

Zeugnis dafür, daß die Fürsten die eifrigsten Förderer der Uhrmacherkunst gewesen sind.

Jenem größten Sammler und Kunstkenner des 15. Jahrhunderts, der zahlreichen ersten Künstlern und Kunsthandwerkern durch seine Aufträge die Möglichkeit zu glänzender Entfaltung gab, folgt im 16. Jahrhundert mit gleichen Bestrebungen und gleichen Erfolgen in Deutschland Markgraf Albrecht IV. von Brandenburg (1490—1545), der Erzbischof von Mainz und Magdeburg, der zumeist in Halle residierte. Daß auch er schon für Standuhren mit Räderwerk Interesse hatte und solche in der kostbaren Ausstattung seiner Wohnung auf der Moritzburg in Halle nicht entbehren mochte, davon zeugt noch der Entwurf zu einer Standuhr mit Wecker und Schlagwerk in der graphischen Sammlung des bayrischen Nationalmuseums in München, die in vergoldetem Messing hergestellt werden sollte. Der Vermerk darauf, »dieser Fuß gefelt meinem gn. fst. herren« läßt annehmen, daß die Uhr auch tatsächlich ausgeführt worden ist. Die inzwischen eingetretene Stilwandlung zu den Formen der Renaissance ist besonders an dem hohen Fuß und seinem Sockel mit auf Delphinen und Seepferden reitenden Putten wahrnehmbar. Ein Putto auf der Laterne des sechseckigen turmartigen Gehäuses hält die Insignien und den Wappenschild des fürstlichen Bestellers; die an den drei sichtbaren Seiten des geschlossenen Gehäuses und an der Vorderseite der Laterne angebrachten Zifferblätter bekunden, daß die Uhr schon außer den Stunden auch schon alle übrigen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein aufkommenden kalendarischen und astronomischen Zifferblätter und Gehwerke enthielt. Wenn wir als Urheber des Entwurfs für das Gehäus wohl Peter Flettner anzusehen haben werden, so fehlt doch jeder Anhalt dafür, welchen Wohnsitz der für die Ausführung des Mechanismus in Aussicht genommene Uhrmacher hatte.

Bekannter als Albrecht wurde im 16. Jahrhundert als Liebhaber von Uhren aller Art Kaiser Karl V. (1500—1558). Wir wissen aber nicht, ob sich darunter auch besonders künstlerisch ausgestattete Werke befunden haben.

Mehr wissen wir von den Sammlungen des Sohnes von Kaiser Ferdinand I., Karls V. Bruder, dem Erzherzog Ferdinand von Tirol (1520—1595), dem Gemahl der Welserin, der seit 1563 auf Schloß Ambras bei Innsbruck seine Sammlungen vereinigte, die heute zumeist im Wiener kunsthistorischen Museum aufgestellt sind. Darin konnte man alles finden, was die Liebhaberei der Zeit in einer Kunstkammer zusammenbrachte. Unter den Kunstuhren, Instrumenten

und Automaten seiner Sammlung befanden sich auch zwei große noch in Wien vorhandene Uhrplanetarien, das eine in Böhmen, das andere 1584 in Konstanz gearbeitet, ferner Automatenwerke, die damals vornehmlich in Augsburg hergestellt wurden. In der zweiten Hälfte des 16, Jahrhunderts war überhaupt das Interesse für solche mechanische Feinarbeiten und ihre künstlerische Ausstattung aufs höchste gestiegen. In der Vorliebe für diese Werke und in ihrem durch eigene astronomische Studien geförderten Verständnis für sie stehen drei deutsche Fürsten an erster Stelle: Kurfürst August von Sachsen (reg. 1553 bis 1586, geb. 1526), Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Cassel (reg. 1567—1592, geb. 1532), und Kaiser Rudolf II., geb. 1552, König von Ungarn 1571—1608, König von Böhmen 1575—1611, Kaiser 1576—1612.

Wir sind gewohnt, Augsburg und Nürnberg als die Stätten anzusehen, an denen zuerst und am vorzüglichsten diese Werke entstanden, in denen eine hohe mathematische Gelehrsamkeit mit hervorragendem technischen Können und entwickeltem Kunstgefühl vereint sind, wir finden aber auch an einzelnen anderen Orten in Deutschland ganz die gleichen hochentwickelten Begabungen. Es sei nur erinnert an die viele Generationen in Blüte stehende aus Schaffhausen stammende Uhrmacherfamilie der Habrecht, von denen die zwei Brüder Isaak und Josias die Straßburger zweite Münsteruhr von 1574 mit ihren Automatenfiguren geschaffen haben, von der manche andere abhängen, während die künstlichen und kunstvollen kleineren ebenso ausgestatteten Hausuhren wie die im Britischen Museum zu London von 1589 und die vor 1618 vollendeten in Schloß Rosenborg in Kopenhagen nicht geringere Bedeutung hatten.

Die Namen der Nürnberger Instrumentenerfinder und Uhrmacher sind verbunden mit denen der berühmtesten deutschen Gold- und Silberschmiede. Davon zeugt u. a. die berühmte messingene Meßscheibe, beiderseits mit Radierungen von Jost Ammann 1578 verziert im Mathematischen Salon. Sie stammt ja auch von keinem geringeren, als dem berühmten Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer (1508—1588). Auch von dem nicht minder kunstvollem Nürnberger Goldschmied, dem Schwager W. Jamnitzers, Elias Lencker, † 1591, besitzt der Mathematische Salon eine Uhr mit Schlagwerk, die auf einem Kassettenschränkchen steht. Indessen belehrt uns die Herkunft hervorragender Werke dieser ganzen Gattung aus jenen berühmtesten Kunstkammern, daß die zu ihrer Erfindung und Ausführung erforderlichen Kenntnisse in Mathematik und Physik, in Mechanik und

Astronomie und eine hochentwickelte Kunstfertigkeit nicht auf die in jenen beiden Städten wirkenden Meister und Gelehrten beschränkt waren. Gerade jene fürstlichen Gelehrten und Sammler wußten tüchtige Männer an ihren Wohnort zu ziehen oder in ihren Landen zu beschäftigen, und gar manche der von diesen ausgeführten kunstvollen Erzeugnisse sind in gemeinsamer Arbeit der Fürsten mit ihren Kunsthandwerkern entstanden. So besitzt der Mathematische Salon eine für den Kurfürsten August unter Leitung des hessischen Landgrafen Wilhelm IV. 1563—1568 hergestellte monumentale Kunstuhr in architektonisch gegliedertem tempelartigen Gehäus aus vergoldeter Bronze, die in vielen Scheiben neben den Stunden einen ewigen Kalender, den Lauf der Planeten, den des Mondes und der Sonne vorzeigt, ein Werk von Marburger Meistern. Auch der künstlerische Schmuck mit allegorischen Figuren steht mit der technischen Höchstleistung der Mechanik auf gleicher Höhe. In Cassel befindet sich noch einer der großen für den Landgrafen hergestellten Himmelsgloben.

Nicht minder tüchtige Meister waren unter dem Einfluß Kaiser Rudolfs II. in Prag tätig, als deren hervorragendster Erasmus Habermehl aus Buchholz bei Annaberg in Sachsen anzusehen ist, der dort wohl die Lehre des Astronomen Tycho de Brahe genießen konnte. Von diesem im Mathematischen Salon ein Boussoleninstrument, ein Triquet, Sonnenuhren und astrologische Berechnungsscheiben. Allem Anschein nach ist auch in Prag für Kaiser Rudolf II. um 1600 die aus vergoldeter Bronze angefertigte Uhr-Vase mit eiförmigem Körper hergestellt (Tafel 19), die mit einem Doppeladler über den Bügeln gekrönt ist und in deren Körper das Gehwerk und Schlagwerk einer Uhr untergebracht ist. An Stelle eines Zifferblattes ist auf die Öffnung des schlanken Halses der Vase eine drehbare Kugel aufgesetzt, die auf einem wagrechten eingravierten Reifen die Stundenzahlen enthält, während als Uhrzeiger ein auf dem Öffnungsrand der Vase stehender Putto zu dienen hat. Solche als Stundenweiser dienende Figuren, zumeist Saturn, werden wir noch mehrfach kennen lernen. Die Uhrvase bildet eine Ausnahme von den verschiedenen Typen der Standuhren. Eine Wiederholung dieser Vasenform, sicher von demselben Meister ausgeführt, war 1900 im Handel. (Vgl. Helbings Monatshefte I, München 1900, S. 56. Tafel 9.) Während der Körper und der Fuß der Vase mit gepunztem Rankenwerk in Relief geschmückt ist, ist am Rand der beiden Hälften der zu öffnenden Eiform je eine Zone ausgesägten durchbrochenen Rankenwerks

angebracht, damit der Glockenschlag der Uhr besser hörbar wird. In Dresden arbeitete für Kurfürst August wohl unter dessen Mitwirkung Christoph Trechsler 1584 einen Wegmesser. Dieser selbe Meister hat auch für den Annaberger Meister Abraham Riese, den Sohn des bekannten Rechenmeisters Adam Riese ein im Mathematischen Salon erhaltenes Boussoleninstrument mit Höhendiopter 1589 gearbeitet, der von dort aus, dem Hauptort des sächsischen Bergbaues, als Geometer tätig war. Dem Einfluß dieses Mannes scheint es zuzuschreiben, daß sich um ihn ein erzgebirgischer Kreis praktischer Mathematiker und Feinmechaniker gruppiert hat. Wie Erasmus Habermehl aus Buchholz bei Annaberg stammte, so Caspar Buschmann, der Stammvater einer der bedeutendsten Uhrmacherfamilien Augsburgs, aus Wolkenstein bei Annaberg, von dem der Mathematische Salon eine bezeichnete Standuhr besitzt. Der Mathematiker und Dresdner Kunstkämmerer Lukas Brunn war ein Schüler von Abraham Riese. Aus Annaberg stammt endlich der durch sein Kartenwerk von Sachsen berühmt gewordene Markscheider Matthias Oeder. So steht er sicher mit diesen im Erzgebirge gepflegten praktischen Kunstfertigkeiten und Wissensgebieten in Zusammenhang. Ein Werk im Grünen Gewölbe ist ein Zeugnis dafür, daß sich in der erzgebirgischen Bergbaustadt Schneeberg auch ein Mechaniker von hervorragendem Können niedergelassen hat, daß sich dort unabhängig von der Kunstpflege in fürstlichen Residenzstädten ein solches Kunsthandwerk entfalten konnte, das für seine kostbareren Erzeugnisse auf den Absatz an anderen durch Wohlstand und Handel oder durch geistliche und weltliche Residenzen begünstigten Orten angewiesen war. Zur Vermittlung kamen hierfür wohl in erster Linie die Leipziger Messen in Betracht. Die aus vergoldeter Bronze hergestellte Uhr auf Tafel 20 trägt eingeätzt den Namen und Wohnort ihres Herstellers „Andreas Schelhorn 1571—z Schnebergk in Meisen". Der turmartige Aufbau dieser Standuhr nimmt schon in sehr entwickelter Form einen Typus vorweg, der sich hauptsächlich an den größeren Kunstzentren, besonders in Augsburg, entfaltet hat. Wie das zusammenhängt, ist vorläufig noch nicht klargestellt. Es ist wohl möglich, daß Schelhorn vorübergehend mit oder bei dem hervorragendsten Augsburger Instrumentenbauer Christoph Schißler (zuerst erwähnt 1554, † 1609) gearbeitet hat, von dem der Mathematische Salon einen Wegmesser für Kurfürst August von 1569 besitzt. Auf dem Zifferblatt vorn an unserer Uhr ist bemerkenswert die Bestimmung der Tages- und Nachtlängen durch den rotierenden Reifen. Das

Zifferblatt der linken Seite ist sichtlich ein Astrolabium mit der planisphärischen Darstellung des Umlaufs des Fixsternhimmels. Während die Gesamtform mit dem bewegten Sockel, den Kandelabersäulen der Ecken und der in geschweifter Haube spitz auslaufenden Bedachung einen gut entwickelten Sinn für den Wohllaut harmonischer Gestaltung erkennen läßt, zeigen Einzelheiten wie die Kapitelle, die maureskenartig geätzten Flächen, die mit Tierformen vermischten Pflanzenranken des Daches einen weniger geläuterten Formensinn. Ob sich dieser in Augsburg zu reineren Gebilden entfaltet hätte, muß immerhin fraglich bleiben, wenn wir sehen wie ein anderer Meister desselben Faches, der in Augsburg seinen Wohnsitz hatte, wo sich ihm sicher bessere Gelegenheit bot, die besten Ornamentstiche der Zeit kennen zu lernen, durch krauses Ornament und dessen starke Überladung, seine Standuhren ähnlichen Typs nicht glücklicher zur Erscheinung zu bringen wußte. Es ist der Augsburger Meister Jeremias Metzger, von dem auf der gleichen Tafel seine Uhr des Grünen Gewölbes abgebildet ist. Das er der Meister unserer Uhr ist, ergibt ein Vergleich mit der von ihm hergestellten Uhr im Wiener Kunsthistorischen Museum, die 1564 datiert ist. Andere seiner Uhren des gleichen Typs, aber stets abgewandelter Verzierung befinden sich in Cassel und im South Kensington Museum zu London. Das Gehäuse dieser Uhren ist stets in Bronze gegossen und vergoldet. In der Gußtechnik und der Ausarbeitung der Formen offenbart der Meister eine bedeutende Geschicklichkeit. In der Überladung mit Ziermotiven ist der Ornamentstichmeister Mathias Zündt von 1551 vorbildlich gewesen. Offenbar kamen diese Meister mit ihrem horror vacui der Dekoration einem Zeitgeschmack in Deutschland entgegen, ebenso wie ja auch die Vereinigung aller Gebiete des Kalenderwesens, der Zeitmessung, der Stellung von Sonne, Mond und Sternen in einem einzigen Werk damals als Gipfel der Vollendung geschätzt wurde. Das vorn sichtbare große Zifferblatt enthält innerhalb des immerwährenden Kalenders mit den feststehenden katholischen Namenstagen die zweimal zwölf Stunden der großen Uhr, dann die durchlaufenden Stunden der welschen Uhr 1—24, ferner die eigenartige Darstellung der kleinen Nürnberger Uhr (verschiebbare Blechscheiben); das kleinste zentrale Zifferblatt ist die Weckerscheibe. Der Minutenzeiger dieses großen Zifferblattes ist vielleicht spätere Zutat. Das links neben dem großen Zifferblatt stehende weibliche Figürchen hatte einen Stab in der Hand, der auf den Kalendertag zeigte, der dadurch richtig eintraf, daß die Scheibe des immerwährenden Kalenders innerhalb

eines Jahres eine volle Umdrehung durchführte. Das kleine Zifferblatt links enthält in der sich drehenden Scheibe einen Ausschnitt, der an jedem Wochentag die dafür gültige Planetengottheit zeigte. Das kleine Zifferblatt rechts zeigt den Lauf der Sonne durch den Tierkreis. Beide Uhren dieser Tafel sind Zeugnisse dafür, daß alle Seiten solcher turmartigen Standuhren künstlerisch gleichwertig behandelt wurden.

Wir sehen aus den beiden Beispielen auf Tafel 21, daß auch noch lange im 17. Jahrhundert solche Universaluhren hochgeschätzt und begehrt wurden, offenbar auch um so mehr, je mehr Zifferblätter sie enthielten. Sie sind gleichfalls als Augsburger Herkunft anzusprechen. Ihr Aufbau folgt noch dem gleichen Typ, wie die beiden vorher besprochenen Standuhren, doch haben sie einen strafferen architektonischen Aufbau und besonders auffallend den Verzicht auf die Verzierung der einzelnen Glieder und Flächen. Die Betonung der Ecken und der Spitze durch Säulen und Obelisken, der in zwei Absätzen zurückgelegten Dachaufbauten mittels offener Arkaden, der Brüstungen durch Galerien genügen hinreichend zur Erreichung einer vornehmen und charakteristischen Erscheinung. Die ornamentlose Hochrenaissance-Architektur eines Elias Holl, (1573—1646) des Erbauers des Augsburger Rathauses, scheint auf diese Werke des Kunsthandwerks nachgewirkt zu haben. Die neben den Zifferblättern beider Uhren stehenden antiken Kriegerfiguren als Zeitweiser erscheinen noch als unentbehrliche Beigaben.

Neben der zu den Gehäusen der Uhren, astronomischen Werke und Automaten verwendeten, durch künstlerische Gestaltung und Vergoldung zu edelster Erscheinung gebrachten Bronze, sind dafür nicht minder edle Holzarten und Elfenbein beliebt gewesen, später auch Marmor und andere härtere Steine und Porzellan. Es zeugt ferner von dem starken Interesse an Uhren, daß auch bei der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts weitverbreiteten Liebhaberei für Kunstschränkchen aus Ebenholz, mit Zierat aus Silber oder auch Elfenbein, als besonderer Schmuck noch eine Uhr eingebaut wurde, wie der Schmuckschrank im Grünen Gewölbe erkennen läßt, Inv. I, 34. Es entsprach hierbei völlig dem Aufwand an gegossenen oder ausgesägten silbernen Ornamenten, an figuralen getriebenen Reliefs und gegossenen Freifiguren, daß auch das Zifferblatt aus Silber bestand und künstlerisch hervorragt, indem vertiefte Zahlen mit Email oder Niello ausgefüllt sind, während die Scheibe noch mit Ranken und Blumen ausgestochen und mit farbigem durchsichtigen

Schmelzwerk verziert ist. Diese Technik des durchsichtigen Tiefschnitt-Emails auf Silber und ihre vollendete künstlerische Durchbildung wird mit dem Namen eines führenden Meisters der Augsburger Goldschmiedekunst, David Altenstetter, † 1617, in Verbindung gebracht, der mit ähnlich transluziden Emailplatten auch den berühmten und bedeutendsten Kunstschrank der ganzen Gattung, den Pommerschen Kunstschrank des Berliner Schloßmuseums ausgestattet hat, während die silbernen Reliefs und Figuren desselben von dem gleich hochstehenden Augsburger Mathias Wallbaum, 1553—1634, herrührten. Das Dresdner Kunstschränkchen ist ohne Signaturen. Wenn auch verschiedene Meister an ihm gemeinsam tätig gewesen sind, so gewährt es doch einen völlig einheitlichen Eindruck und ist ein typisches Beispiel dafür, wie das deutsche Kunsthandwerk die Aufgabe eines solchen mit einer Uhr ausgestatteten Zierschränkchens löste. Es besteht aber kein zwingender Grund dafür, das ganze Werk als in Augsburg entstanden anzusehen. Die gleiche Verbindung architektonisch in Ebenholz aufgebauter Schränkchen und auch Uhrgehäuse mit weißsilbernen oder in Feuer vergoldeten silbernen Zieraten und die gleiche Formensprache und technische Meisterschaft herrschten auch in Nürnberg. Dort entstandene Werke haben auch die gleiche Technik und Stilistik des durchsichtigen Tiefschnittschmelzes auf Silber. Eine besonders kunstvolle Arbeit dieser Art zeigt das Ebenholzgehäuse der 1591 für Dresden erworbenen Standuhr des Paul Schuster im Mathematischen Salon, dessen Zifferblätter auch ein Astrolabium und ein Kalenderwerk enthalten.

Anders geschieht dies in Italien. Dort ist die Zusammenfügung verschiedenfarbiger Marmor- und anderer Steinsorten eine althergebrachte beliebte Kunstübung und so ist es dort nur natürlich, daß auch der Uhrmacher, der sein Werk künstlerisch ausstatten wollte, und dabei der Vorliebe für Kunstschränke huldigte, sich dieses Steinmosaiks bediente. Ein schönes Beispiel hierfür bildet die von Gio. Campani in Rom 1659 hergestellte Standuhr, Inv. I, 14, der natürlich das Gehäuse nicht selbst gemacht hat. Der Mathematische Salon besitzt von ihm ein Mikroskop von 1696, das der Porzellanerfinder Böttger benutzt hat. Campani war also in Rom Uhrmacher und Instrumentenmacher.

Neben der Vorliebe für solche Kunstschränkchen und diesen nahestehende Werke gleicher Ausstattung, herrschte in Deutschland seit der Mitte des 16. Jahrhunderts eine zunehmende Vorliebe für Kunstdrechslerwerke in Elfen-

bein, die darin gipfelte, daß insbesondere die allen mechanischen Kunstfertigkeiten zugeneigten Fürsten sich nicht nur die besten Kunstdrechsler zu verpflichten strebten, sondern auch selbst sich darin übten. Kein Wunder, daß auch Uhren und Automatenwerke hiermit verbunden wurden. Der nach Dresden berufene Elfenbeindrechsler Egidius Lobenigk hat 1589 eine kunstvolle Säule aus Elfenbein hergestellt, die von einer sog. Kontrafektkugel gekrönt ist (Inv. II, 133). Ein oberer Reifen dieser Kugel enthält die Stundenzahlen und auf der Kugel zeigt eine silbervergoldete Figur, indem sie sich dreht, die Stunden an. Auf dem Sockel stehen bewegliche Musikanten um die Säule herum. In dem Sockel steckt das Triebwerk und das Uhrwerk samt einem Musikautomaten.

Die fürstlichen Sammler begnügten sich nicht damit, solche Werke von ortsansässigen Meistern ausführen zu lassen, sie bezogen auch Werke von auswärts und veranlaßten ihre Meister zu vorübergehendem Kommen. So erhielt der 1547 geborene Augsburger Uhrmacher Hans Schlottheim 1585 und 1592 vom Rat der Stadt die Erlaubnis, je ein Jahr lang auswärts zu wohnen. Zwei erhaltene Briefe von ihm beweisen, daß er sich im Sommer 1589 längere Zeit in Dresden aufgehalten hat. Von ihm besitzt der Mathematische Salon eine Uhr mit Weihnachtskrippe mit den beweglichen, bemalten, teils geschnitzten, teils in Bronze gegossenen Figuren der Engel, der Hirten und der heiligen Könige mit begleitender Musik. Das Ganze in der Form einer architektonisch in zwei Geschossen aufgebauten, mit Blendarkaden und Nischen gegliederten Kapelle. In den Arkaden getriebene silberne Reliefs nach Etienne Delaulne (1519—1595), in den Nischen gegossene Figürchen. Auf der Plattform des ersten Geschosses, die von den Aufbauten des zweiten Geschosses flankiert wird, befindet sich die Gruppe der Anbetung. Darüber von vergoldeten Voluten getragen die Himmelskugel mit krönendem Turm zu Babel, deren mit den Sternbildern u. a. getriebene Hälften sich öffnen und vorn Gottvater, hinten das Zifferblatt der Uhr enthüllen. Hier ist also die Uhr nur noch die Beigabe zu einem Automatenwerk, während im Anfang der Entwicklung das Verhältnis umgekehrt war. Ebenso wie die Mechanik der Uhr und der Automaten einen Höhepunkt der Technik bedeutet, so ist auch jede Einzelheit des Aufbaues und seiner Verzierung mit höchster Sorgfalt durchgebildet. So erklärt es sich, daß dieser Meister auch für Kaiser Rudolf II. in Prag und für Herzog Wilhelm V. von Bayern in München tätig war. Dieser letztere schenkte zusammen mit Herzog Ferdinand von Bayern dem Herzog Ferdinand von

Tirol auf Schloß Ambras, ihrem Onkel, ein ganz der Dresdner Krippenkapelle im Aufbau ähnliches Musikautomatenwerk mit beweglichen zehn Trompetern und einem Pauker, das offenbar von unserem Meister Schlottheim hergestellt ist, ebenso wie der gleichfalls von jenen dorthin geschenkte sechsgeschossige Glockenturm mit komischen Figuren. Beide Werke noch im Wiener kunsthistorischen Museum vorhanden. (Figur 33 und 34 bei J. v. Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.)

In Dresden befindet sich aber noch das Hauptwerk dieses Meisters im Grünen Gewölbe, ein Denkmal der Freundschaft des jungen sächsischen Kurfürsten Christian II. mit Kaiser Rudolf II., die silbervergoldete 1,12 m hohe Turmuhr von 1602 mit Musikwerk und Automatenfiguren auf Tafel 22, die ebenso wie die bronzene Uhrvase als Krönung der Spitze mit dem Doppeladler verziert ist. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß sein Verfertiger das monumentale Werk ursprünglich für Kaiser Rudolf II. bestimmt hatte, und daß, als 1602 Christian II. es von jenem erwarb, die kleinen Reliefbildnisse und das sächsische Wappen am Sockel unter dem Zifferblatt erst nachträglich hinzugefügt wurden. Jedenfalls konnte bei seinem hohen Preis von 2400 fl. nur ein fürstlicher Käufer in Frage kommen. Eine Besonderheit der Uhr zieht noch heute stets, wenn sie in Gang gesetzt wird, die Besucher an. Sie hat Kugellauf, um das Werk in Gang zu halten. Die Spitze des Turmes ist ganz wie dort mit einer in Spirale emporgeführten Arkadengalerie als Turm zu Babel gebildet. Ebenso hat der achteckige Turmbau in den beiden oberen Geschossen eine in der Spirale bis auf den Altan über dem untersten Geschoß herabgewundenen Laufgang für die von dem Altan über dem dritten Geschoß herabrollende Bergkristallkugel, die unten in das Innere des Turmes einmündet, um dort durch ein Hebelwerk wieder in die Höhe geschnellt zu werden, also eine Abwandlung der bisherigen Spindelhemmung; für diese neue Hemmungsart hatte ein Uhrmacher Marggraff von Kaiser Rudolf II. ein Privileg erhalten. Man kann an der Komposition des ganzen Aufbaues ja aussetzen, daß dieser Kugellaufgang die Reliefbüsten der römischen Kaiser, die jede der Achteckseiten der beiden oberen Geschosse paarweise in je drei Reihen übereinander bedecken, in störender Weise überschneidet, abgesehen hiervon aber ist der Aufbau des Turmes und seine Ausstattung in guten Verhältnissen durchgeführt. Auch ist die Vereinigung von Uhrwerk mit Kalender (auf dem Boden des unteren Altans), Automatenwerk und Musikwerk so glücklich gelungen, daß keines das andere

beeinträchtigt oder nur als Beigabe erscheinen läßt. Heute erscheint es ja nur als eine Spielerei, daß beim Stundenschlag die Musikanten des unteren Altans ihre Trompeten zum Mund führen, während die Orgel des Innern dazu ein Stück spielt, oder daß von den Planetengöttern des oberen Altans Saturn den Ablauf der Zeit durch einen Glockenschlag anzeigt, ebenso wie das ewige Rollen der Kugel, man muß sich aber vergegenwärtigen, um die auf die Herstellung eines solchen Werkes verwendete große Liebe und Mühe richtig würdigen zu können, daß für derartige mechanische Wunderwerke schon seit dem Altertum stets Interesse vorhanden war, daß der naive Sinn früherer Zeiten davon ungleich mehr in seiner Phantasie angeregt wurde als heute und daß auf ihre Erfindung und Herstellung die hervorragendsten Künstler ihre Kräfte herliehen. Es sei nur an Lionardo da Vinci erinnert, der als Techniker und Erforscher der Naturkräfte keine geringere Bedeutung hat denn als Künstler. Man erinnere sich, daß an vielen Orten die Turmuhren an Münstern und Rathäusern, welche Automatenwerke spielen ließen, wie etwa die berühmte zweite Uhr des Straßburger Münsters von Isaak I Habrecht von 1574, bis in unsere Zeit im hastenden Gedränge des Tages die Menschen zu einem kurzen Verweilen einladen. Mögen solche großen Figurenautomaten mehr und mehr von der Straße verschwunden sein und sich der in ästhetischer Hinsicht geläutertere Sinn nur noch an Werken kleinen Formates im Hause gelegentlich erfreuen, das Glockenspiel ist doch von all' jenen mit den Uhren verbunden gewesenen mechanischen Triebwerken bis in unsere Zeit allgemein beliebt geblieben. Als Werk des Kunsthandwerks erhebt sich unsere Turmuhr nicht über den Durchschnitt. Der Uhrheber und Leiter der Ausführung hatte dazu verschiedene Hilfskräfte nötig, wie überhaupt in der fortschreitenden Entwicklung der Feinmechaniker auf die Mithilfe des Silberschmieds angewiesen war. Ein anderer Geselle hat die derben Reliefbüsten der römischen Kaiser hergestellt, ein anderer die silbergetriebenen Figuren der Musikanten und der Planetengötter, wieder ein anderer die den Holzsockel tragenden gegossenen Harpyien und die getriebenen Frauengestalten der sieben freien Künste in den Nischen des unteren das Zifferblatt vorn tragenden Geschosses. Diese letzteren sind noch am erfreulichsten. Es verdient noch darauf verwiesen zu werden, daß diese Freifiguren alle mit Lackfarben, sogenanntem kalten Email, bemalt waren, eine damals vielverbreitete Gewohnheit, von der leider bei anderen Werken häufig genug fast alle Spuren verwischt sind.

Neben dem Typus der Hausuhr mit turmartigem Gehäus und mit senkrecht zur Tischplatte gerichteten Zifferblättern tritt im Lauf des 16. Jahrhunderts die Uhr in Kastenform, deren Zifferblätter wagrecht zur Tischplatte obenauf liegen und die in der Aufsicht abzulesen sind. Solche Uhren haben zunächst ein ungleich kleineres Format, gelegentlich auch zylindrische oder vieleckige Dosenform, dies scheint veranlaßt zu sein durch den Wunsch, die Uhr auch auf Reisen mitzunehmen. Sie bilden mit ihrer entwickelten Feinmechanik auch den Übergang zu den am Körper tragbaren Uhren, die anfangs als Halsuhren, später als Taschenuhren zu einem Spezialgebiet des Uhrmachers sich entfalteten. Es ist bekanntlich das Verdienst des Nürnberger Feinmechanikers Peter Henlein, die spiralig gebogene Uhrfeder als Triebkraft für am Körper tragbare kleine Uhren verwendet zu haben, die mit der Zeit immer flacher und handlicher werdend, als Taschenuhren zu einem der für die Lebensgewohnheiten jedes einzelnen unentbehrlichsten Bedarfsstücke geworden sind. Die Anregung dazu erhielt er durch das gleichfalls schon mittels einer Uhrfeder in Gang gehaltene, auch mit Selbstschlagwerk verbundene Räderwerk der Tischuhren von zuerst dosenförmiger hochzylindrischer Gestalt. Eine dieser Uhren in runder, schon flacher Dosenform im Bayrischen Nationalmuseum zu München, laut der Umschrift aus dem Besitz Ott Heinrichs von der Pfalz, verzichtet auf jede plastische Verzierung und war daher besonders geeignet, auf die Reise mitgenommen zu werden, sie steht der Form von Taschenuhren schon frühzeitig am nächsten. Der gravierte Jagdfries um ihre senkrechte Wandung steht der Kunstweise eines Peter Flötner oder Virgil Solis nahe und läßt die Entstehung der Uhr gegen 1540 ansetzen. Daß solche Uhren auch noch früher entstanden, davon zeugt das Bildnis des George Gisze von Hans Holbein d. j. in Berlin von 1532, worauf ein noch kleineres rundes Ührchen zu sehen ist.

Eine über ein halbes Jahrhundert später entstandene Tischuhr von quadratischer Form ist zwar nicht als Reiseuhr zugleich gedacht, doch zeigt ihr kleineres Format, daß der Geschmack der Zeit sich schon den kleineren sogenannten Nippesgegenständen zugewandt hatte und daß der Uhrmacher sich mit seiner durch die Herstellung von Taschenuhren erworbenen Fertigkeit in der Feinmechanik neben den als Hausuhren überall gebrauchten größeren Tischuhren doch auch schon solchen kleinen Zierstücken zuwandte, die dann im 18. Jahrhundert ihre höchste Ausbildung bei immer kleiner werdendem Maßstab fanden. Im Anfang steht eine aus vergoldeter Bronze hergestellte qua-

dratische Tischuhr, diese hat über der oberen Platte die Uhrglocke und darüber das Nest eines Pelikans, rund um die Glocke sind die Ziffern der Stunden eingraviert. Die Uhr ist noch mit einem Automatenwerk verbunden, indem der Pelikan Kopf und Flügel zu bewegen hat. Der Urheber dieses Werkes, Tobias Reichel von Dresden (?) mag es um 1610 hergestellt haben. Hainhofer beschreibt das Werk 1629 bei seinem Besuch der Dresdner Kunstkammer (ed. Doering, S. 168). Abbildung in Band III (Inv. IV, 96). Daß er als Feinmechaniker eine besondere Fertigkeit erlangt hat, das wird bezeugt durch eine kleine Spinne mit innerem Gehwerk und beweglichen stählernen Beinen (Inv. VI, 7qq), die 1604 zur Kunstkammer gekommen ist.

Als allerkostbarstes Werk dieser Bestrebung und Anforderung steht obenan ein Werk der höchst entwickelten Kunst des Juweliers und Emailleurs, dem das gediegenste Gold gerade gut genug galt, um seine Kunst daran entfalten zu können. Auf goldenem, mit Email und Juwelen geschmückten Sockel sitzt in einer Kugel aus Bergkristall Orpheus, umgeben von den ihm lauschenden Tieren, eine zweite kleinere Kugel darüber enthält das Uhrwerk und der als Krönung darauf stehende Saturn zeigt mit seiner Lanze den Ablauf der Stunden an. Hier ist also die Uhr, die schon von einem in der Herstellung von Taschenuhren geübten Meister kleinster Mechanismen gearbeitet wurde, nur das Begleitwerk eines Juwels der Goldschmiedekunst. Das Werk wird erst im Zusammenhang mit gleichartigen Arbeiten der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts im nächsten Band gewürdigt werden (Inv. VI, 19).

Ehe wir uns diesen tragbaren Uhren der Feinmechanik zuwenden, sind noch einige größere Tischuhren zu betrachten, in der erwähnten Kastenform mit obenauf wagrecht liegenden Zifferblättern. An diesen kann zugleich erkannt werden, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Uhrmacher sich mit dem Silber- und dem Goldschmied vereinigte, um mit immer kostbarerem Material und steigendem Aufwand aller Kunstfertigkeiten sein Erzeugnis, das in seiner zur höchsten Präzision geschulten Handarbeit schon als ein Wunderwerk der Technik und Wissenschaft angestaunt werden sollte, auch mit allen Mitteln künstlerischer Erfindung und Bearbeitung in jeder Hinsicht vollkommen erscheinen zu lassen und damit dem bei schnell wachsendem Wohlstand in Deutschland steigenden Luxusbedürfnis entgegenzukommen.

Die größeren in silbernen Gehäusen in Kastenform befindlichen Tischuhren des Grünen Gewölbes sind erst im 17. Jahrhundert entstanden. Die

früheste dieser großen Tischuhren huldigt noch der Zeitströmung des 16. Jahrhunderts, die an der Uhr nicht bloß die Stunden des Tages sehen, sondern die damit zugleich alle astronomischen Erscheinungen durch das Uhrwerk geregelt und gezeigt wissen wollte. So hat denn die quadratische Deckplatte des kastenförmigen Gehäuses auf Tafel 23 außer dem größeren Zifferblatt der Stunden noch vier kleinere Kalenderzifferblätter. Auf der Mitte jeder dieser fünf Scheiben steht eine silberne gegossene Figur, die größere in der Mitte Saturn mit Sense, die vier kleineren mit Stäben, als Uhrweiser. Auch dies sind noch Inventarstücke des 16. Jahrhunderts. Der auf vier Kugeln stehende Kasten ist an den vier Ecken mit noch größeren in Silber gegossenen Gestalten der vier Jahreszeiten geschmückt. Zur Verzierung der vergoldeten Flächen dagegen dienen aufgelegte Zweige aus weißsilbernem Filigran, eine bei solchen Werken sonst nicht verwendete Verzierungsart, die den Urheber ziemlich unabhängig zeigt von der Ornamentation der Zeit. Lediglich die Verzierung der vier kugelförmigen Füße verrät in den weichen Formen getriebener Muscheln den Zeitstil, die Säulen, die an der Mitte jeder Seitenwand als Träger der kleineren Uhrscheiben vorgesetzt sind, haben dagegen fast klassizistische Kandelaberform. Der Künstler war offenbar in der figuralen Kleinplastik antikisierender klassizistischer Gewandfiguren ungleich stärker begabt. Wir dürfen auch ihn in Augsburg suchen, wo das Uhrwerk von Christoph Ullmeyer hergestellt sein soll.

Das Uhrwerk des Augsburger Meisters Jakob Mayr auf Tafel 24 verrät dagegen in ihren mit reichem Akanthuslaub überdeckten Flächen des Kastens einen völlig in der Ornamentik des 3. Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts aufgehenden Silberschmied als Mitarbeiter, dessen Meistermarke aber bisher noch nicht mit einem bestimmten Namen verbunden werden konnte. Das Uhrwerk zeigt lediglich die Stunden an, Kalender und Astrolabium verschwinden von jetzt ab. Der Gregorianische Kalender wurde gedruckt, die Uhr war jetzt so zuverlässig in ihrer Stundenangabe, daß die Kenntnis vom Aufgang und Niedergang der Gestirne an Interesse verlor. Die Formen des Kastens sind bewegter mit einem geschweiften, breit ausladenden Sockel, den an den Ecken abgeschrägten Wänden des Kastens und der darüber gelegten Deckplatte aus Silberblech, alsdann in gleicher verjüngter Form mit einem flachen Aufsatz, dessen Seitenwände wieder mit einer flachen dünnen überragenden Deckplatte abgeschlossen werden, die obenauf das Zifferblatt trägt. Während hier noch wieder das ge-

gossene Figürchen eines Saturn als Zeitweiser dient, ist der übrige Figurenschmuck in Relief getrieben. Die Seitenwände des unteren Kastens sind in jeder Mitte in einem querovalen Feld mit einer Bergkristallplatte abgeschlossen. Diese Platten vermitteln den Einblick in das Innere des Kastens und auf das in den Boden eingelassene getriebene Relief in Weißsilber. Ebenso haben die abgeschrägten Wände der vier Ecken hochovale Felder mit den stehenden Vertretern der vier antiken Monarchieen in getriebenem und gepunztem Silber. Diese tragen keine Meistermarke, dagegen hat das größere Relief im Innern die Augsburger Stadtmarke und eine Meistermarke, die wohl als die des dort tätigen Silberschmieds Johann Andreas Thelot, (1654—1734, R 473—479) anzusehen ist, wogegen auf dem Rand des Sockels außer dem Augsburger Stadtstempel noch die Meistermarke SM = R. 391 eingeschlagen ist. Hier haben also zwei Silberschmiede sich in die Arbeit des Kastens geteilt, wobei wohl alles Figürliche von der einen Hand, die Montierung und ornamentale Verzierung des Kastens von der anderen Hand gearbeitet wurde. Dabei ist die den Entwurf bestimmende Absicht, das Hauptrelief im Innern des Kastens durch die Kristallplatten sichtbar zu machen, nur unvollkommen erreicht worden. Es fehlt auch auf unserer Tafel.

Die dritte dieser kastenförmigen Tischuhren des Grünen Gewölbes auf Tafel 25, die gleichfalls nur die Stunden anzeigt, ist durch ihren an den Ecken weiter ausladenden, hier wieder von Kugeln getragenen Sockel, dem etwas schmaleren an den Ecken gleichfalls abgeschrägten Kasten, der hier wieder von vier gegossenen allegorischen weiblichen Gestalten flankiert wird, schon mehr emporgereckt. Das wird noch weiter betont durch die in der Mitte des obenauf liegenden Zifferblattes auf einer Kugel stehende Minerva. Man sieht, der Typus wird zwar noch beibehalten, das Formgefühl der Zeit wendet sich aber doch schon den senkrechten Gestalten zu, das dann in dem schon im 16. Jahrhundert aufgekommenen Typus der Turmuhr ausmündet und im 18. Jahrhundert vorherrschend wird mit dem dann auch senkrecht stehenden Zifferblatt. Das Gehäus ist hier schon gleichzeitig zur Ansicht der Zierde der Seitenwände, wie zur Aufsicht des Zifferblattes eingerichtet. Die Seitenwände sind noch reicher durch getriebenes Akanthuslaub und aufgelegtes Blatt- und Fruchtgewinde überdeckt. Der allzu hoch emporgereckte Sockel ist dadurch bestimmt, daß sich unter dem Kasten das Schlagwerk befindet. Die aus ihm emporragenden Sockel der vier Eckfiguren haben kompositionell eine gewisse Verwandtschaft mit dem

Aufbau der Augsburger Tischuhr auf Tafel 23, ebenso besteht ein gewisser Zusammenhang mit der Tischuhr von Tafel 24 dadurch, daß die vier Seitenwände ovale Öffnungen haben, die den Einblick in das Innere des Kastens gewähren, in dem aber diesmal das Werk der Uhr sichtbar wird. Eine besondere Neuerung besteht bei dieser Uhr aber noch darin, daß zu dem Urheber der gegossenen Figuren und des getriebenen und gegossenen Zierats des Gehäuses des Silberschmiedes jetzt noch der Juwelier als Mitarbeiter hinzugekommen ist. Diese Mitarbeit des Juweliers, die dem Gehäus eine farbig reichere Wirkung gibt, zugleich aber auch dieses in der Kostbarkeit erhöht, hatten wir schon an der zu Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Orpheusuhr kennen gelernt, im Verein mit Gold und Email. Sie war damals schon ein Ergebnis verschwenderischen Reichtums und gesteigerten künstlerischen Anspruchs. Das gleiche gilt auch für diese Uhr aus dem Besitz der Gemahlin Augusts des Starken und wohl von diesem als Geschenk für jene erworben. Deren Ornament sowohl, wie auch die Gewandung der Figuren, ist mit Farbsteinen und Diamanten in Kastenfassungen besetzt, wobei Smaragde bevorzugt sind. Mit solchen sind auch die lateinischen Zahlen des Zifferblattes ausgefaßt. Ihr leuchtendes Grün ergibt mit dem zarten Ton der Vergoldung des Gehäuses eine besonders vornehme Wirkung.

Das gleiche läßt sich nicht zugunsten eines ähnlich aufgebauten, aber wesentlich kleineren Gehäuses einer Tischuhr anführen, auf deren Deckel ein silbervergoldetes ruhendes Kamel auf dem Höcker das emaillierte Zifferblatt trägt, das nur die Größe einer Taschenuhr hat. Ein Mohr als Treiber steht daneben. Die Seitenwände des Kastens sind ebenso wie vorher mit Bergkristallplatten besetzt und machen das im Innern befindliche Uhrwerk sichtbar (Inv. V, 594f.). Die Wände des Kastens sind über und über mit Farbsteinen und emaillierten Ranken bedeckt und so hat das Ganze eine zu bunte und unruhige Wirkung. Das von dem Augsburger Elias Wecker herrührende Uhrwerk hat seine Ausstattung von dem Augsburger Silberschmied Johann Heinrich Mannlich, (1660—1718, R 436), erhalten, von dem auch noch einige ganz gleichartige Schmuckkästen im Grünen Gewölbe herrühren, die alle um 1700 entstanden sein mögen. Diese Form der Tischuhren kommt dann außer Mode. Sie wird ersetzt bei kleineren Prunkstücken durch wieder turmartige Gehäuse mit senkrecht angebrachtem Zifferblatt. Die Hersteller sind dann aber Dresdner Meister, die in Juwelenschmuck sowohl, wie in dem daneben

wieder beliebten Email, bei Streben nach farbiger Wirkung ein ungleich feineres Kunstempfinden erkennen lassen.

Der Anlaß zur Vorliebe für solche Uhren mit senkrechtem Zifferblatt mag dadurch gegeben worden sein, daß diese Kostbarkeiten jetzt nicht mehr auf niedrigeren Tischen, sondern auf dem Sims der modischen Kamine oder auf und in Zierschränken aufgestellt wurden, wo sie mit ihrem höherem Standort mehr zur Betrachtung von vorn als von oben einluden. Der Hang Augusts des Starken zu höchster Pracht- und Luxusentfaltung, sein besonderer Sinn für alle Erzeugnisse der Zierkünste, für die edelsten Stoffe und deren mannigfache Bearbeitungen ist als die treibende Kraft dafür anzusehen, daß gerade in Dresden in der Ausgestaltung der Gehäuse solcher kleinerer Stutzuhren das höchste Raffinement, der feinste Geschmack entwickelt und somit in ihrer Art die vollkommensten Werke erzielt wurden. Das, was dieser Mäzen aller Künste an Uhren von auswärts bezogen hatte, wozu die Leipziger Messen wohl die beste Gelegenheit darboten, mochte seinen kultivierteren Geschmack nicht voll befriedigen. Waren ja doch auch, hauptsächlich infolge seiner Aufträge, damals in Dresden Goldschmiede tätig, die in der Erfindung und in deren Ausführung, so in der Kunstfertigkeit des Ziseleurs, des Gießers, des Juweliers, des Emailleurs und des Gemmenschneiders nirgendwo übertroffen werden konnten. Neben dem, in allen diesen Techniken bewanderten, an erster Stelle stehenden Meister Melchior Dinglinger und seinen beiden Brüdern, nahm damals den höchsten Rang ein Johann Christoph Köhler und Gottfried Döring in Dresden.

Von Johann Christoph Köhler wurden dem Grünen Gewölbe vier Stutzuhren geliefert, davon zwei mit größeren, zwei mit kleineren Uhrwerken, diese letzteren also Erzeugnisse der Feinuhrmacher. Dieser Johann Christoph Köhler war vermutlich der Nachkomme eines C. Köhler. Der Mathematische Salon besitzt ein hübsches Sonnenührchen um 1670 bez: Dreßden fecit C. Köhler. Das Grüne Gewölbe hat einen Spazierstock mit Maßstab innen, mit gleicher Bezeichnung und dem Jahr 1667, in dem Knopf ein Kompaß (Inv. VIII, 308). Von den beiden größeren ist das Werk der St. Hubertus-Stutzuhr auf Tafel 26 inschriftlich als Arbeit des Dresdners Johann Gottlieb Graupner, Meister am 18. 12. 1716, bezeugt. Daraus ist also zu entnehmen, daß auch das Gehäus in Dresden entstanden und in der Werkstatt Köhlers hergestellt ist. Das gleiche gilt für die Drachen-Stutzuhr auf Tafel 27, deren Werk dem vorigen äußerst ähnlich

ist und deren Gehäus bei verwandtem Aufbau ebenso wie jenes auf einem geschweiften mit Juwelen verzierten Holzsockel ruht. Die größte Kunstfertigkeit und der kostbarste Juwelen- und Emailschmuck ist angewandt an der Hubertus-Stutzuhr, ihr figürlicher Schmuck ist offenbar auf den Geschmack des jagdliebenden Kurfürsten Friedrich August I., Augusts des Starken, berechnet. Es ist darum auch nicht unwahrscheinlich, daß dieser Fürst als Besteller des Werkes schon auf den Gedanken ihrer Komposition und deren Einzelheiten Einfluß ausgeübt hat, wie wir dies auch voraussetzen dürfen bei den Dianenschalen Dörings und Dinglingers oder den beiden Herkulesschalen des letzteren und manchen anderen Werken. Den Hauptschmuck der Stutzuhr bildet auf einem verjüngten Aufsatz die Gruppe des St. Hubertus, des Patrons der Jäger, der vor dem Hirsch mit dem goldenen Crucifixus im Geweih anbetend in die Kniee gesunken ist. Hinter ihm sein Pferd und auf dem Waldboden noch einige Jagdhunde. Etwas tiefer stehen auf den vorgekröpften vier Ecken der Deckplatte in gleichem Größenverhältnis vier Jäger in der sächsischen Hoftracht der Zeit. Vor den Seiten des Aufsatzes liegt allerhand Jagdgerät. Das Gehäus selbst ist an seinen abgeschrägten Kanten an der vorderen Seite des Zifferblattes in etwas größerem Maßstab von zwei Waldhornisten, an der hinteren Seite von zwei Faunen flankiert. Diese Figuren stehen auf vorgekröpften Ecken des Sockels, die von liegenden goldenen Löwen getragen werden. Ebenso wie diese Löwen prächtig modelliert und durch Ziselierung des Felles naturgetreu dargestellt sind, so sind auch die mit farbigem Faß-Email (en ronde bosse) überdeckten Jäger und Jagdgenossen, sowie die Tiere, überaus lebensvoll zur Erscheinung gebracht. Die gleiche hochentwickelte Kunstfertigkeit äußert sich auch in den vier Feldern des Gehäuses, die mit durchsichtig emailliertem Rollwerk, untermischt in Relief mit emaillierten jagdbaren Tieren, bedeckt sind. Das ist eine Kunsthöhe des Faßschmelzes auf plastischen Gestalten kleinsten Maßstabes, die wir zuerst an dem goldenen Rössel in Altötting, das Isabella von Bayern ihrem Gatten, König Karl von Frankreich, 1404 zum Neujahrsgeschenk machte, erreicht sehen, dann wieder in den Jahrzehnten vor und nach 1600 und schließlich zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Wir werden Beispiele aus den beiden letzten Blütezeiten noch im 3. Band kennen lernen. Unsere Hubertus-Stutzuhr ist dann noch ausgezeichnet durch ihren Juwelenschmuck, der Sockel durch eine Garnitur schöner lichtgelber Chrysolithen, das Gehäus durch den Zusammenklang von Smaragden und Diamanten in Kastenfassungen.

Bei der gleichfalls von Köhler für August den Starken gelieferten Drachen-Stutzuhr auf Tafel 27 ist das silbervergoldete Gehäus bewegter gestaltet, das runde Zifferblatt treibt den Decksims im Kreisbogen empor, die abgeschrägten Kanten enden in Volutenfüßen, der Aufsatz wird ebenso von Voluten getragen und strebt in verjüngter Schweifung zu dem Pfühl des das Ganze krönenden Drachens empor. Dieser, aus Perlmutterschalen zusammengesetzt, hat einen emaillierten Kopf, der ebenso wie die Fassung mit Brillanttafelsteinen und Rubinen besetzt ist. Ebenso bilden auch Diamanten und Rubine den Schmuck des emaillierten Bandwerks und der aufgelegten silbernen Festons, doch ist im Ganzen die Verwendung der Edelsteine und des Emails sparsamer. So ist auch das Zifferblatt nur mit geätzten Ranken verziert. Als figurale Motive sind nur antike Reliefbüsten am Aufsatz angebracht. Lediglich die über dem Zifferblatt vorn auf dem Decksims sitzende Bergkristallscheibe mit dem dahinter liegenden Monogramm $\overline{\text{FA}}$ nimmt Bezug auf den fürstlichen Besteller.

Die gleichartige Führung des geätzten Rankenwerks an der kleinen Dianastutzuhr läßt darauf schließen, daß auch dieses von Köhler gelieferte Stück von ihm selbst sein Gehäus mit seinem Schmuck erhalten hat. Ähnlich wie der Drache ist die auf dem schmalen rechteckigen auf ovaler Fußplatte sitzenden Gehäus stehende Diana aus einer monströs verkrüppelten Perle in Verbindung mit emailliertem Metall gebildet. Die sie begleitenden Hunde sind in Silber gegossen und ziseliert. Das emaillierte Zifferblatt gehört zu dem innen befindlichen Werk einer Taschenuhr, die von Estienne Aubert, Rouen, bezeichnet ist. Ein engerer Zusammenhang zu diesem Uhrmacher ist indessen sicher nicht vorauszusetzen. Es ist lediglich das Werk einer Taschenuhr zu diesem Standührchen verwendet worden. Inv. VI, 142.

Dasselbe ist auch der Fall bei der Standuhr in Monstranzform auf hohem Fuß, hierbei ist sogar von der Räderuhr der Unruhe-Mechanismus in eine Kurz-Pendeluhr verwandelt worden. Auch dieses Werk hat die Adresse eines französischen Uhrmachers Jehan Drouynot, Poictiers, (Band 3), ohne daß man deshalb daran zu denken hätte, die ganze Standuhr sei in Frankreich entstanden und nur von Köhler gehandelt worden. Er hat vielmehr ein solches fertiges Werk in bequemer Weise benutzt, um durch das von ihm erfundene Gehäus einer Standuhr ein kostbareres Werk herzustellen. Für dessen Gestalt hat er sich durch die im 17. Jahrhundert aufgekommene Form einer Sonnenmonstranz leiten lassen. Ebenso hat er die von verschiedenen Steinschneidern herrührenden

Kameen zur Auszierung seines Gehäuses benutzt, ein Verfahren, das sich bei zahllosen Werken der Goldschmiedekunst schon seit dem Mittelalter beobachten läßt und das jetzt wieder bei dem wiedererwachten Interesse für geschnittene Steine an der Tagesordnung war. Drastische Beispiele hierfür bieten uns im Grünen Gewölbe neben den Werken Dinglingers die drei Pokale der Tafeln 66 u. 67 unseres Bandes. Köhler hat dann für die Gestalt einer Monstranzuhr die aus schwarzem orientalischen Achat bestehenden Teile von Fuß, Knauf und Knopf schleifen lassen und diese Stücke mit seinen emaillierten goldenen Ranken und mit Farbsteinen und Diamanten inkrustiert und damit eine einheitliche gute Wirkung erzielt, Inv. VI, 25.

Bei Werken größeren Formats werden die früher verwendeten bronzenen oder silbernen vergoldeten Gehäuse bald vollständig verdrängt von fournierten Holzgehäusen, die dann fast stets auf gleichartigen Wandkonsolen aufgestellt wurden. Diese Gehäuse in Gestalt eines Schränkchens wurden mit poliertem Holz überdeckt, worin Einlagen aus Messing, Zinn, Schildpatt die Ornamentik des zuerst in Frankreich aufgekommenen, von der Renaissancegroteske abstammenden „Laub- und Bandelwerks" angewandt zeigten, nach dem Hauptmeister dieser Technik, Charles Boule, † 1732, als Boulearbeit bezeichnet. In den Schlössern der Wettiner in Dresden, Moritzburg und Pillnitz waren diese Stutzuhren mit ihren Konsolen überaus zahlreich vorhanden, doch sind davon keine in das Grüne Gewölbe gelangt. Dagegen befindet sich dort im Bronzenzimmer eine Anzahl von Postamenten, die in dieser Technik und in dem damaligen Stil hergestellt sind. Ob sie alle französischen Ursprungs sind, ist fraglich. Schon der zeitgenössische Marperger berichtet, daß in der Bouletechnik der Dresdner Modellmeister Andreas Gärtner besonders ausgebildet sei. Als Angestellter des Oberbauamts wurde am 25. April 1721 der Kunsttischler Peter Hoese verpflichtet, nachdem ihn Graf Wackerbart am 11. Dezember 1720 mit den Worten empfohlen, ihm „sei dieses Tischlers Arbeit, die er in Marquetterie, Schildgrotten-Arbeit und Modellen zu machen verstehet, bekannt, also daß ich versichert bin, er werde die von Ihr. Königl. Majt. angebende Arbeit mit aller Geschicklichkeit nach Dero Contentement zu verfertigen fähig sein". Er scheint mit A. Gärtner zusammen gearbeitet und von ihm dabei noch manches andere gelernt zu haben. So hat der Mathematische Salon von ihm einen großen Hohlspiegel, ebenso wie von Gärtner.

Als ein Hauptstück französischer Herkunft besitzt aber das Grüne Gewölbe

eine Standuhr auf hohem Postament in Boulearbeit mit vergoldeter Bronzeverzierung, dessen Uhrwerk die Signatur „St. Martin à Paris" trägt, eines bekannten Pariser Mechanikers und Uhrmachers, von dem auch der Mathematische Salon Werke besitzt. Die wichtigeren Künstler des Gehäuses und Postaments sind leider ungenannt, Inv. IV, 311. Das Werk wird in Band III abgebildet und gewürdigt. Ferner in Gestalt der damals nicht minder beliebten hohen Kastenpendeluhren zwei hohe astronomische Standuhren mit Schlag- und Musikwerken in glatten Nußbaumgehäusen mit je sechs Zifferblättern auf einer gravierten und mit aufgelegten durchbrochenen vergoldeten Ornamenten verzierten Messingscheibe als Zeugnisse dafür, daß trotz der inzwischen mit anderen Instrumenten erkennbaren Himmelserscheinungen deren mit mechanischen Mitteln bewirkte Vorstellungen immer noch ihre Liebhaber fanden. Sie tragen die Signatur: Claudius Du Chesne Londini fecit (Inv. VII, 1). Die Hauptexportländer dieser als Möbelstücke aufgestellten Zimmeruhren waren ja England und Holland.

Indem wir die Entwicklung der Hausuhren bis in das 18. Jahrhundert verfolgten, sind wir schon mit kleineren Werken der Feinuhrmacherei bekannt geworden, die als am Körper des Menschen tragbare Taschenuhren zuerst entstanden und zu kleinen Standuhren umgewandelt worden waren. Wie derart die Taschenuhren in die Standuhren gelegentlich wieder einmündeten, so sind sie auch von ihnen ausgegangen und haben sich dann in selbständigen Strömen der Entwicklung von ihnen abgesondert. Im Anfang stehen die flachen Tischuhren mit obenauf liegendem Zifferblatt gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, die auch als Reiseuhren mitgenommen werden konnten. Die immer flacher gewordenen Gehäusdosen in zylindrischer Form erhielten dann Öse und Ring, wodurch sie zum Hängen eingerichtet wurden und ebenso wie die Gnadenpfennige und Anhänger auf der Brust getragen werden konnten. Die ersten dieser Halsuhren haben auch die Gestalt ähnlich den runden Medaillen, nur sind sie ungleich dicker, da sie ja das Uhrwerk in sich bargen. Beispiele hiervon sind im Grünen Gewölbe nicht vorhanden. Paul von Stetten berichtet in seiner Geschichte der Augsburger Kunsthandwerker S. 65, daß um das Jahr 1558 in Augsburg von jungen Herren kleine runde Schlaguhren auf der Brust hängend getragen wurden, sie blieben auch noch lange im 17. Jahrhundert im Gebrauch. Doch erhielten sie schon bald in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen scharfen Konkurrenten, der die ursprüngliche Abhängig-

keit jener runden Form von der Tischuhr aufgab und in der ovalen Form einen geeigneteren Träger für die Schmuckfreudigkeit der Zeit gefunden hatte. Bald erhielt auch diese lange in Geltung gebliebene Form der Halsuhren noch mancherlei Abwandlungen, sei es in Kreuzform oder in Gestalt von beliebigen auf der Brust tragbaren Zierstücken, wie Blumen oder Tieren. Im Lauf des 17. Jahrhunderts wurden diese ovalen Uhren womöglich noch dicker, bis zu der sprichwörtlichen Eiform ausgestaltet, die lange Zeit irrig als die ursprüngliche Form der Kleinuhren angesehen wurde. Daneben ging mit der fortschreitenden Technik das Bestreben, immer kleinere Uhren herzustellen.

Als eines der frühesten und zugleich kostbarsten Erzeugnisse dieser Entwicklung besitzt das Grüne Gewölbe eine ovale flache Anhänger-Uhr, in goldenem Gehäuse mit emaillierter durchbrochener Randverzierung, deren Öse mit Brillantdicksteinen verziert und von zwei emaillierten Kindern flankiert ist. An den Seiten ist die Mitte gleichfalls durch Brillanten verziert und das Ende durch eine Hängeperle. Der Feinheit dieser Verzierung entspricht die Verzierung beider Werkseiten mit ausgestochenen und durchsichtig emaillierten Ornamenten. Dieses Halsührchen deutscher Arbeit war auch den kostbarsten Anhängern, die damals getragen wurden, zum mindesten ebenbürtig. Es ist mit solchen im 3. Band abgebildet. Wenn nicht schon Vater August, so doch sicher Kurfürst Christian I. reg. 1586—91, muß es besessen haben.

Gleichfalls noch ziemlich flach ist dann die Halsuhr in Kreuzform, deren Uhrwerk nach der Signatur in Bremen von Friedrich Hübner hergestellt wurde. Für das Gehäus ist hier schon das für Halsuhren üblich werdende vergoldete Messing benutzt worden, ein Zeichen dafür, daß sein Hersteller, in dem wir wohl den Uhrmacher selbst zu erblicken haben, nicht in erster Linie daran dachte, dem Luxusbedürfnis eines fürstlichen Abnehmers gerecht zu werden. Doch ist der Uhrmacher nicht damit zufrieden, ein kleines Meisterstück vollendet gebildet zu haben, er hat auch noch die hintere Werkplatine mit reichem Schmuck ausgestattet. Der Wohnort des Uhrmachers kann als ein Anzeichen dafür betrachtet werden, daß Höchstleistungen der Feinmechanik sich sehr bald in ganz Deutschland entfaltet haben, zugleich mit der auch allenthalben aufblühenden Goldschmiedekunst. War doch auch insbesondere in den Städten und Ländern an der Wasserkante mit dem seit den Tagen der Hansa jetzt wieder zu neuem Leben erwachten Seehandel ein großer Wohlstand eingezogen. Zeugnisse dafür bieten die großen Werke des Hamburger Meisters Jakob Mores,

sowie der Silberschatz der Stadt Lüneburg im Schloßmuseum zu Berlin. Von den Fürsten der Länder im Innern Deutschlands waren die Wettiner des Kurfürstentums Sachsen die reichsten, nicht nur vermöge des Erzgebirgischen Silberbergbaues, sondern auch infolge seiner Industrie und des in den Leipziger Messen gipfelnden Handels. Daneben konnten nur die Wittelsbacher in München, die Habsburger in Wien und in Prag einen ähnlichen Luxus entfalten. Doch bleiben in dem Willen und oft auch in den Mitteln, ihnen nachzueifern, die anderen weltlichen Fürsten Deutschlands, die großen Städte und die Kirchen hinter jenen kaum zurück. So sind die Jahrzehnte vor dem Dreißigjährigen Krieg durch eine Blüte der Kleinkünste aller Art ausgezeichnet, die erst im 18. Jahrhundert wieder erreicht wurde, ohne aber an Umfang ihr wieder gleichkommen zu können.

Dieses hochgesteigerte Bedürfnis, alle Werke des täglichen Bedarfs durch künstlerische Ausstattung zu veredeln, sehen wir beispielsweise sich geltend machen an dem in keinem Haushalt fehlenden Zinngerät aller Art, das durch künstlerische Veredelung hinter Werken aus Gold und Silber nicht zurückstand. Wir konnten auch an den Standuhren das gleiche Streben und den gleichen Erfolg beobachten. Das gleiche sehen wir auch an den Halsuhren. Wenn man sich hier für den täglichen Gebrauch auch mit einem Gehäus aus vergoldetem Messing zufrieden gab, so verzichtete man keineswegs auf dessen künstlerische Ausstattung, nicht allein deshalb weil die Halsuhr doch offen getragen wurde, sondern aus angeborenem Sinn für Verzierung. So sind an den beiden größeren Halsuhren mit Gehäusen aus vergoldetem Messing im Grünen Gewölbe, die sich der Eiform nähern, auf Tafel 28 nicht bloß diese Gehäuse an dem Rahmen des Bergkristalldeckels mit ausgesägten Ornamenten auf das sorgfältigste ausgestattet, und das Zifferblatt hat gravierte und emaillierte Verzierung, auch die hintere Werkseite hat aufgelegten reichen Schmuck. Als Hersteller dieser beiden Uhren nennt sich inschriftlich Johann Poestdorffer, das eine Mal mit seinem Wohnort in Prag, das andere Mal in Dresden. Er wird noch 1627 als Kammeruhrmacher in Prag genannt, ist also um diese Zeit nach Dresden übersiedelt. Die kleinere ovale Halsuhr auf derselben Tafel in gleichfalls achteckigem Gehäus in silbervergoldeter Arbeit steht diesen beiden Stücken nahe, an ihr ist neben dem kleineren Format der reiche Klobenschmuck der hinteren Werkseite bemerkenswert. Ihr Meister hat sich nicht genannt, kann aber recht wohl mit dem Verfertiger der beiden größeren Halsuhren der gleiche sein.

Nur wenig größer, aber im Format wieder jenen gleich, ist die von einem Obelisken aus braunem Achat über einem Sockel von mattgrünem Jaspis getragene Uhr in achteckigem eiförmigen Gehäus auf Tafel 28. An dieser kleinen Standuhr, deren Werk also auch von dem Kleinuhrmacher von Halsuhren herrührt, vielleicht gleichfalls von Poestdorffer, das aber von Anfang an für eine Standuhr gebildet wurde, ist ein vielseitiger Goldschmied mitbeteiligt worden. Die Uhr hat ein in den Steinsockel eingebautes Schlagwerk. Das Gehäus wie die Verzierung des Steinsockels besteht aus Gold, ist reich emailliert und mit Diamanten und Rubinen besetzt. Dem größeren Aufwand des zu glücklichster Wirkung gebrachten Materials entspricht auch das umfangreichere Werk, dessen goldenes und emailliertes Zifferblatt auch die Mondphasen, die Monatstage und das astrologische Aspektenschema enthält.

Das Verfahren, Kleinuhren in der Größe von Taschenuhren auch zu Standuhren und sonstigen Zierstücken der Wohnung zu verwenden, wurde mit der Zeit immer beliebter, es kam offenbar einer Richtung des Modegeschmacks entgegen, die sich an solchen Werken um so mehr erfreute, je kleiner sie ausgeführt werden konnten. So sehen wir von den Werken Dinglingers im Grünen Gewölbe unter der Ausstattung des Obeliscus Augustalis als Krönung einer Dose aus Chalzedon eine kleine goldene Uhr in Vasenform, deren Werk von dem Dresdner Meister Andreas Fichtner bezeichnet ist, der am 2. November 1722 Meister geworden war. Unter den Geschenken, die dem Großmogul in jenem berühmten Kabinettstück Dinglingers dargebracht wurden, ist auch eine Miniatur-Standuhr auf einer Tragbahre zu sehen. Das kleinste Ührchen aber hält ein von Nestler für August den Starken in Elfenbein geschnitzter Janitschar als Krönung seines erhobenen Pusikans (Inv. IV, 277), dieses Figürchen schon ein Beispiel der Vorliebe der Zeit für solche Nippesgegenstände.

In gleicher Weise wie bei solchen Gegenständen zur Ausstattung der Wohnung und in dieser von Möbelstücken war der Kleinuhrmacher auch bestrebt, seine kleinen Kunstwerke allen möglichen am Körper tragbaren Gegenständen einzufügen, nicht immer gerade mit deren Gebrauchszweck im Ernstfalle vereinbar. Eines der frühesten Beispiele dieser Art bietet ein Streitkolben im Bayrischen Nationalmuseum zu München, dessen sechsseitiger Kopf ein Uhrwerk enthält, das schon um 1580 anzusetzen ist. Ebenso enthält das Historische Museum zu Dresden mehrere Stichwaffen mit prächtig verzierten Uhren im Innern der Spitze, die Kurfürst Christian II. 1610 seinem Bruder Johann Georg

geschenkt hat. Ihre Meistermarke TR wird auf einen Dresdner Uhrmacher Tobias Reichel gedeutet, von dem die kleine Tischuhr mit dem Pelikan IV, 96 und eine kleine durch ein Gehwerk im Innern automatisch bewegliche Spinne (VI, 7qq) im Grünen Gewölbe herrührt. Das Historische Museum und das Grüne Gewölbe besitzt sodann je eine gleiche Pulverflasche aus vergoldetem Messing mit Elfenbeinschnitzerei. Sie trägt das Wappen der Tochter Sophie (1587—1635) des Kurfürsten Christian I., die den Herzog Franz I. von Pommern geheiratet hat. Die unter dem Wappen befindliche Uhr mit Schlagwerk und emailliertem Zifferblatt hat die Marke von Andreas Stahl in Augsburg. (II, 200). Endlich befindet sich auch unter den kostbaren Spazierstöcken der Sächsischen Kurfürsten im Grünen Gewölbe ein solcher Stock mit einem Knopf aus Eisen, darin eine Uhr (VIII, 307). Als Hersteller des Stockes ist wohl nicht der Dresdner Goldschmied C. Köhler anzusehen, der 1667 einen anderen dieser Spazierstöcke im Knopf mit einem Kompaß versehen hat (VIII, 308), da jener Stock mit einem Monogramm versehen ist $\overline{\text{CMD}}$, das auf keines der Mitglieder des Sächsischen Hauses zu deuten ist. Die kleinsten dieser tragbaren Ührchen befinden sich aber an Stelle der Edelsteine in zwei goldenen Ringen des Grünen Gewölbes, die aber erst dem 19. Jahrhundert angehören (Inv. VIII, 101 u. 103). Als kostbarste Taschenuhren größeren Formates seien zum Schluß noch die zu den Juwelengarnituren Augusts des Starken gehörigen Stücke genannt. Die eine, zur Schildkrotgarnitur gehörig, mit goldenem Gehäuse, trägt die Adresse von Cabrier, London, und hat eine Kapsel aus Schildpatt mit eingelegten Goldornamenten und einer Tierszene. Unter all' den um 1719 entstandenen Juwelengarnituren des Kurfürsten ist diese die künstlerisch vollendetste. Die in das Schildkrot eingelegten Goldfäden von sorgfältigster Arbeit und gewähltester Stilistik soll der aus England stammende P. Triquet hergestellt und die Juwelierarbeit der Dresdner Hofgoldschmied Johann Christoph Köhler ausgeführt haben. Anscheinend ist darum auch dieser so geschickte Meister der Hersteller der Uhr der Karneol- oder Jagdgarnitur Augusts des Starken, die dadurch bemerkenswert ist, daß auf dem Deckel ein größerer Karneol mit Brillanten inkrustiert ist, ebenso wie die sieben kleineren Karneolen des Randes, der außerdem mit Farbsteinen in kostbarster Weise ausgestattet ist. Die Adresse des Uhrmachers fehlt an dieser Uhr. Die seltene Technik der Inkrustierung eines Halbedelsteins mit Brillanten zeigt auch noch ein Spazierstock mit Jaspis-

knopf (VIII, 251), wohl ein Werk Köhlers, sowie ein Stock mit dem Schild des polnischen Königs Johann III. Sobieski, † 1696, der also dafür zeugt, daß diese Technik vorher auch anderwärts geübt wurde.

FIGUREN

Von der Besprechung der Gruppe von Uhren und Automatenwerken im Grünen Gewölbe wurden einige figurale Werke ausgenommen, die nur im Sockel auch mit Uhren oder Automaten vereinigt sind, eine besonders in Augsburg geübte Rücksicht auf die vorherrschenden Interessen der Besteller oder Käufer, die dem Hersteller Gelegenheit gab, zugleich auch höhere künstlerische Anforderungen zu erfüllen. Als Kunstwerk wesentlich höher zu bewerten ist ein solches von Kurfürst Christian II. erworbenes mit einer Uhr verbundenes Automatenwerk, das als Sockel eine Gruppe trägt, die den Charakter eines Werkes der Kleinplastik wahrt. Diana auf einem Kentauren auf Tafel 29. Zunächst läßt das vorn am Sockel angebrachte Zifferblatt erkennen, daß in diesem auch ein Uhrwerk untergebracht ist, dann führt der Umstand, daß der Sockel nicht direkt auf der Tischplatte aufsitzt zu der Wahrnehmung, daß dieser unten mit Rollen versehen ist, endlich läßt das seitlich am Sockel eingebohrte Loch die Stelle sehen, an der das Uhrwerk und das Triebwerk aufgezogen werden soll. Wie das Zifferblatt unorganisch vorn am Sockel aufgeheftet ist, das legt zunächst den Gedanken nahe, daß die Gruppe samt Sockel nicht von vornherein auf ein Automatenwerk berechnet gewesen sei. Doch wieder muß während der Arbeit schon jede der beiden Figuren auf ihre Verbindung mit dem eine Federkraft enthaltenden Automatenwerk des Sockels hin behandelt worden sein, die beide die Augen rollen, während der Kentaur seinen Bogen abschießt, wozu die Hunde springen. Die ganze Gruppe ist im Modell die Arbeit eines Bildhauers, die Zusammenarbeit mit dem Kunsthandwerker und dem Mechaniker ist zwar vollkommen gelungen, doch man empfindet heute die Zugabe des Mechanismus eher als eine Verminderung ihres Kunstwertes. Damals, bei dem lebhaften Sinn für alles Mechanische mag das anders gewirkt haben. Hat ja doch sogar die ganz ähnliche Gruppe im Wiener Hofmuseum (Schlosser, Kunst- und Wunderkammern, Fig. 67) das Zifferblatt vorn auf dem Bauch des Kentauren. Die Unempfindlichkeit der Zeit gegen solche Verbindungen hat ihre Parallele an den direkt auf den Körper aufgesetzten Schmuckstücken, wie ein solches auch bei dem Dresdner Kentauren an gleicher Stelle angebracht ist.

Die Gruppe der beiden Hauptfiguren, der Diana und des Kentauren, ist nicht gegossen, sondern abgesehen von Ansatzstücken getrieben. Die Rücksicht auf die Kosten des Materials kann hierfür nicht bestimmend gewesen sein, mehr noch die althergebrachte Gewohnheit des Silberschmieds, auch größere Figuren zu treiben. Diese geht zurück bis ins hohe Mittelalter, wo ungleich mehr als in der Spätrenaissance ein Bedarf an größeren aus Silber hergestellten Gestalten und deren Köpfen oder Büsten zu berücksichtigen war. Denn damals gebrauchte die Kirche zur Aufbewahrung ihrer kostbaren Reliquien von Heiligen ganze Körperteile, Köpfe, Büsten, Arme, die in Silber hergestellt wurden. Ja wir wissen noch aus der Mitte der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts, daß der Erzbischof von Magdeburg, Markgraf Albrecht IV. von Brandenburg, sich zur Ausstattung der Stiftskirche zu Halle die lebensgroße Figur eines Heiligen hat in Silber herstellen lassen. Die Modelle dazu wurden seit dem Mittelalter in Holz geschnitzt. Es ist aber bei kleineren Figuren auch möglich, daß solche Modelle in Ton ausgeführt und in Metall gegossen wurden, damit dann diese Metallunterlage für die Treibarbeit benutzt werden konnte. So war also der Silberschmied, der die Treibarbeit ausführte, nicht notwendig, sondern nur in Ausnahmefällen, auch zugleich der Bildner des Modells. Das wird bei dem hohen Rang der Kunst unserer Gruppe auch hier vorauszusetzen sein. Das Zifferblatt der Uhr, das ebenso wie das des Augsburger Kunstschränkchens mit Tiefschnittemail verziert ist, hat den Stempel von Augsburg. Auch der schwarze, mit aufgesetzten gegossenen silbernen Ornamenten verzierte Ebenholzsockel steht der Augsburger Kunstweise nahe. Das Werk wurde aber 1610 von Kurfürst Christian II. in Prag gekauft. An beiden Orten waren damals Bildhauer tätig, denen die Herstellung des Modells der Gruppe wohl zugetraut werden könnte. In Augsburg Adriaen de Vries (um 1560—1627). In Prag neben A. de Vries, Paul von Vianen (um 1550—1614?), den Kaiser Rudolf II. 1603 aus München nach Prag als Kammergoldschmied berufen hat. Doch fehlt vorläufig noch gesichertes Material, um daraus auf einen bestimmten Meister schließen zu können, am ehesten scheint A. de Vries damit in Verbindung zu stehen.

Die Gruppe ist eines der künstlerisch vollkommensten Werke des Grünen Gewölbes. Die Körperformen des schreitenden Pferdes und ebenso auch des aus seiner Brust herauswachsenden männlichen Oberkörpers zeugen von eingehendster Kenntnis und Beherrschung der Naturformen, sowie des Spiels der

Muskeln und Sehnen unter der Haut in der Bewegung. Die Verbindung des menschlichen mit dem tierischen Körper wirkt vollkommen organisch, sicher eine Frucht des Studiums antiker Vorbilder. Die Behaarung des Pferdekörpers ist nicht minder sorgfältig wiedergegeben, wie Locken und Barthaar des idealisierten männlichen Hauptes. Ebenso bekundet der schlanke jugendliche Körper der auf dem Pferderücken sitzenden Diana genauestes Verständnis der weiblichen Körperbildung. Der Kopf mit dem wohlfrisierten Haar folgt dem von italienischer Kunst beeinflußten Typus der Romanisten, deren Hochschätzung auch einer eleganten Körperhaltung sich in beiden Körpern bemerkbar macht. Beide wohlbedacht Rücken an Rücken zu einer Hauptansicht vereinte Gestalten halten Armbrüste in der Linken, die nach vorn zielende Bewegung des Kentauren steht in der Haltung von Kopf und Armen in glücklichem Rhythmus der Formen zu der dem eben abgeschossenen Pfeil nachblickenden Diana. Alle Zutaten an den Figuren, die Tiermaske vor der Brust des Kentauren, die Schabracke, der Haar- und Brustschmuck der Frau, die begleitenden Jagdhunde auf dem Waldboden, der gravierte Köcher, alles ist mit größter Sorgfalt in feinster Form durchgebildet, ebenso auch die silbernen Beschläge des architektonisch gegliederten schwarzen Holzsockels. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß ebenso wie hier die Silberschmiede bei solchen Ausführungen figuraler künstlerischer Modelle auf die Vergoldung zumeist verzichtet haben.

Wenn also Anlaß gegeben ist, das Modell der Gruppe einem der ersten Künstler der Zeit zuzuweisen, so ist doch die Arbeit des Silberschmieds daran nicht geringer anzuschlagen. Denn es hätte dabei durch einen weniger geschickten Meister von dem ursprünglichen Reiz der Körperbildung beider Gestalten doch recht vieles durch die Treibarbeit verdorben werden können. Daß dies nicht geschehen ist und daß dadurch die Gruppe den besten Werken der Kleinplastik ebenbürtig sich zugesellt, das gemahnt uns daran, daß auch noch im Beginn des 17. Jahrhunderts die Goldschmiedewerkstatt, wenn auch nicht mehr die einzige, so doch eine der gediegensten Lehrstätten für die künstlerische Ausbildung auf allen Gebieten der Kunst wie des Kunsthandwerks gewesen ist. Wir werden noch eine Reihe von Werken der Kleinplastik des Silberschmieds im Grünen Gewölbe kennen lernen, die uns erkennen lassen, daß dieser sich nicht damit zufrieden gab, Spielereien aller Art durch seine Arbeit zu veredeln, sondern daß er auch darüber hinaus und ohne solche Rücksichtnahme mit der Kunst des Bildhauers zu wetteifern strebte.

Gleichfalls mit einem in den Sockel eingesetzten Automat ist die Gruppe der Befreiung der Königstochter Cleodolinde von dem Drachen durch den Ritter Sankt Georg auf Tafel 30, allem Anschein nach dasselbe Stück, das 1612 in die Kunstkammer kam und wohl für den Kurfürsten Johann Georg I., r. 1612—1556, erworben wurde. Der nach der Meistermarke als Verfertiger anzunehmende Joachim Fries ist sonst bisher noch nicht hervorgetreten. Das silbervergoldete Werk ist durch die vorn im Enteilen aufs Knie gesunkene Jungfrau auf die Wirkung des Umrisses aufgebaut, immerhin wirken die ausgreifenden Vorderhufe des allzu elegant sich bäumenden Pferdes etwas gefährlich. Auch der lange gebogene Hals des kleinen Pferdekopfes und die Bekämpfung des Drachens wirkt konventionell, besser der sich windende Drache.

Ungleich natürlicher ist in Haltung und Bewegung die ohne Automaten gelassene und als ein Werk der Kleinplastik zu bewertende Sankt Georgs-Gruppe des Nürnberger Meisters Hans Keller, Tafel 31, der den Dresdner Hof mehrfach mit Werken seiner Hand beliefert hat, davon diese die bedeutendste und seine beste Arbeit. Bei gleicher Bewegung hebt sich das Pferd mit seinem gedrungenen Hals und bewegten Kopf von dem der Augsburger Gruppe vorteilhaft ab. Die Kontrapostwirkungen von Bein und Arm des Ritters ergeben sich aus der von der rechten Seite aus vorgenommenen Bekämpfung des Drachens, der unbewegt mit dem Lanzenschaft im Rachen als Opfer sich abschlachten lassen muß. Der ovale Schild ist spätere Zutat.

Wieder in Augsburg sind mit Automaten im Sockel ausgestattete Gestalten als Globusträger entstanden, die von echt barockem Formempfinden und freier Herrschaft über die Körperformen Zeugnis ablegen. Wenn die Meistermarke des Herstellers der Treibarbeit richtig auf ein Mitglied der Familie Lencker gedeutet wird, dann würde dies dafür sprechen, daß die früher oft Jahrhunderte hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzende Tätigkeit in einem und demselben zünftigen Handwerk unter günstigen äußeren Bedingungen zu Höchstleistungen zu führen pflegt, wofür ja mannigfache Beispiele bekannt sind. Hier bei diesen Gestalten hat ersichtlich die Augsburger Großplastik den befruchtenden künstlerischen Einfluß ausgeübt. Die Figuren auf Tafel 32 sind als Gegenstücke entstanden, was auch die gleiche naturalistische Sockelbildung als Hügel, bei Christophorus sinngemäß mit strömendem Wasser, bei Herkules mit Waldboden und Amphibien belebt, ferner die gleiche unter der schweren Last gebeugte Haltung der zueinander vorschreitenden Ge-

stalten, ebenso die muskelstarken Formen der gereiften Körper und ihre vollbärtigen Köpfe erkennen läßt. Das darin ausgesprochene barocke Stilgefühl steht im offensichtlichen Gegensatz zu dem der Formen und der Bewegung eines in Nürnberg anderthalb Jahrzehnte früher entstandenen Herkules mit der Himmelskugel auf Tafel 33. Schon der, hier wieder ohne Automat gelassene, konventionelle Renaissancesockel, der jede andere Figur tragen könnte, steht außerhalb des kompositionellen Aufbaus. Dieser Herkules aber hat weniger kräftige, schlankere Körperformen, seine Muskeln sind nicht angespannt von der Last des Tragens, er schreitet nicht aus, nur die Kniee sind leicht gebeugt, doch ohne die Spannkraft der die Last mit größerer Kraftanspannung bewältigenden Augsburger Gestalten. Auch die Krönung des Aufbaues ist von dem Augsburger Meister ungleich sinnvoller motiviert als von dem Nürnberger. Über der von Christophorus getragenen Himmelskugel thront das Christuskind, über der von Herkules getragenen Erdkugel Jupiters Adler mit seinem Blitzbündel. Dagegen ist die von Herkules getragene Himmelskugel des Nürnbergers mit einem hierzu nicht passenden Baluster besetzt, darauf dann noch eine kleinere Kugel aufgesetzt, deren Existenz über der Himmelskugel unerklärlich bleibt, und dann diese wieder außer allem gedanklichen Zusammenhang mit einem steigenden kleinen Löwen besetzt. Der durch seinen Lendenschurz hinreichend charakterisierte Herkules hat doch mit diesem Figürchen nichts mehr zu tun. In allem also ist der Augsburger Künstler dem Nürnberger Meister überlegen. Dem geographischen und astronomischen Interesse der Zeit wird in allen drei fast gleich großen Kugeln gleichartig gehuldigt, indem die Himmelskugeln sowohl, wie die Erdkugel durch Gravierung dem damaligen Stand der Erkenntnis entsprechend die Wißbegier befriedigen. Wie sehr damit durch Anregung gleichzeitig des gelehrten Sinnes wie des künstlerischen Gefallens auf Empfangsbereitschaft gerechnet werden konnte, wird durch das mehrfache Vorhandensein solcher Gestalten beleuchtet.

Das zufällige Übereinstimmen in der Auswahl der gleichen Motive für figurale Darstellungen hat zu einem Vergleich des Kunstvermögens in beiden miteinander rivalisierenden süddeutschen Kunststädten geführt. Doch können die beiden vorerwähnten Fälle nicht etwa als typische Fälle von allgemeiner Gültigkeit angesehen werden. In Nürnberg ist jedenfalls im 16. Jahrhundert in der Goldschmiedekunst ein ungleich reicheres Leben mit künstlerisch überragenderen Höhen zu beobachten. Schon der Name und die Werke Wenzel

Jamnnitzers haben für Nürnbergs Wertschätzung hervorragendes Gewicht. Der überaus vielseitige Künstler hat grade auch in figuralen Kompositionen mit den Bildhauern gewetteifert. Doch ließ er sich auch von Bildhauern Figuren zu seinen Werken herstellen. Wir wissen dies aus seinen eigenen Äußerungen. Hatte er doch für Kaiser Maximilian II. einen 3 m hohen Lustbrunnen auszuführen, von dem einige in Erz gegossene Figuren noch erhalten sind, die er von anderer Hand hat herstellen lassen. Dagegen sind in Silber getriebene Figuren durch seine eigenen Entwürfe als seine Werke beglaubigt. So hat er zu einem an Kurfürst August von Sachsen gelieferten „künstlichen Schreibtisch", der leider verschollen ist, die Aktstudien zu den Figuren selbst angefertigt. Dasselbe dürfen wir zum mindesten auch für die Figuren des Prager Lustbrunnens annehmen, ob aber die Modelle für den Guß dann auch von Wenzel selbst ausgeführt wurden, das ist bei ihrer besseren Formenbildung gegenüber der „Erde" des Merkelschen Tafelaufsatzes zweifelhaft. Das kann ja auch damit zusammenhängen, daß diese Brunnenfiguren nicht in Silber, sondern in Bronze ausgeführt sind. Bei einer Lieferung an Erzherzog Ferdinand von Tirol berichtet er diesem selbst über die bestellten drei Evangelisten, die von einem Bildhauer bossiert, von einem Gießer in Messing gegossen, und von einem dritten verschnitten und endlich von einem vierten vergoldet wurden. Dabei ist er also selbst nur der Unternehmer. Unter seinen Silberschmiedearbeiten ist am bekanntesten sein 1549 für den Rat zu Nürnberg hergestellter großer Tafelaufsatz, dessen Schale von der Figur der „Erde" getragen wird, vielleicht der früheste Ersatz des bis dahin aus Kandelaberteilen und Vasen zusammengesetzten Renaissanceschaftes. Für diesen Tafelaufsatz ist ein eigenhändiger Entwurf im Germanischen Museum zu Nürnberg vorhanden, ferner im Kunstgewerbemuseum zu Berlin das in Buchs geschnittene, von dem Entwurf abweichende Modell zu der Tragfigur. Einen gewissen Anklang an diese Figur mit erhobenen Armen, doch in der antikisierenden Tracht von ruhigerem Linienfluß, ebenso auch in weniger bewegter Stellung verrät die in Silber gegossene Figur der Daphne auf Tafel 34, die mit der Meistermarke von Abraham Jamnitzer gestempelt ist. Er ist ein jüngerer Sohn Wenzels, geb. 1555, Mstr. 1579, † vor 1600, und hat wohl mit seinem ältesten Bruder Hans, geb. ca. 1538, Mstr. 1563, † 1603, in der Werkstatt seines 1585 † Vaters die Lehrjahre durchgemacht, von dem er auch den Stempel geerbt hat, der später auf seinen Neffen Christoph, den Sohn von Hans, überging, geb.

1563, Mstr. 1592, † 1618. (Rosenberg, Jamnitzer. Fft. 1920.) Bei gleicher Begabung macht sich in dessen Fortsetzung der Werkstattüberlieferung doch ein anderes Stilgefühl geltend, das aber der Ausführung der Arbeit durchaus nicht unvorteilhaft war. Das Motiv bedingte, daß die Verwandlung der menschlichen Gestalt in einen Baum Ausdruck gegeben ward, das hat der jüngere Meister nicht etwa in Silberarbeit in dem von Neudörfer besonders hervorgehobenen Verfahren der beiden Brüder Wenzel und Albrecht mittels nach der Natur gefertigten Güssen (wie solche auch das Grüne Gewölbe besitzt) ausgeführt, es wäre dies doch zu einheitlicherer Wirkung gekommen, sondern er hat dazu für die über dem Kopf und an den Armen emporwachsenden Äste Korallenzinken verwendet. Vermutlich hat die besonders große und schön verästelte Korallenzinke über dem Kopf der Daphne überhaupt erst die Wahl der mythologischen Gestalt veranlaßt, die Freude an einem solchen Naturprodukt war damals nach Ausweis des Inhalts der Kunstkammern der Freude an künstlerischen Werken durchaus gleich. Daß die Goldschmiede schon frühzeitig die Vereinigung solcher Stücke mit ihren eigenen Arbeiten für unbedenklich hielten, davon zeugt ein von Petrus Christus für die Goldschmiedezunft in Antwerpen gemaltes Bild des hl. Eligius, des Schutzheiligen der Goldschmiede, das im Hintergrund auch Korallenzinken verwendet zeigt. Der 1579 Meister gewordene Abraham Jamnitzer starb schon 1600, die Figur ist seine beste bekannt gewordene Arbeit.

Wir haben aber keinen völlig überzeugenden Beweis dafür, daß auch seine in Silber hergestellten und mit seinem Stempel versehenen Figuren von ihm selbst im Modell herrühren. Der stilistische Unterschied der Erde des Tafelaufsatzes von den Figuren des Lustbrunnens läßt schon bei Wenzel auf verschiedene Hände schließen. Sie wirkt mit der stark herausgebogenen Hüfte manierierter, als jene Figuren und ist in den Formen weniger differenziert, als diese. Maßvoller in Haltung und Körperformen ist schon die gelagerte weibliche Philosophie auf dem Dresdner Tintenfaß. Ebenso auch eine silberne teilvergoldete Daphne mit Wenzels Stempel in Rothschildschem Besitz in Paris. Auch diese steht künstlerisch höher als die Erde des Tafelaufsatzes. Und gerade diese Figur ist in den Hauptteilen genau wiederholt in der Daphne des Grünen Gewölbes, die unter dem Fuß den Stempel von Abraham Jamnitzer ganz deutlich trägt. Damit kann also unmöglich gesagt sein, er habe die Figur erfunden. Vielmehr war das Modell vorhanden, es ist in Teilstücken gegossen und zusammenge-

setzt, ebenso auch die gegossene Hohlkehle des Fußes, die abwechselnd mit Cherubimköpfchen und Löwenmasken ausgestattet ist. Wenn an der Agraffe unter dem Brustgürtel die Lilienendigung fehlt, so will das nichts besagen, es ist auch möglich, daß die Agraffe angesetzt ist. Ein Unterschied besteht nur da, wo eigene Handarbeit zur Verzierung hinzukam, so an dem Zapfen, in den die abnehmbare Brust einpaßt. Dieser ist graviert, die Ätzung bei Abraham schließt sich einigermaßen dem Rahmenwerk bei Wenzel an, mehr abweichend ist deren Ausfüllung mit Arabesken, die dort fehlen. Bei der Dresdner Figur fehlt heute der Belag des runden Bodens mit Erzstufen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß die Figur in Dresden Ärmel mit zwei Puffen hat, jene aber solche mit nur einer. Auch ist die Borte am Halssaum und den Ärmeln, ebenso der Gürtel nicht mit Knöpfen und Steinen besetzt. Die in London erkennbaren Ansätze von Blättchen an den Korallen sind hier auch an einem der Äste vorhanden. Es bleibt also der Schluß, daß die Marke von Abraham Jamnitzer an der Dresdner Daphne, die zu den schönsten Gestalten der deutschen Renaissance gehört, nichts für dessen Urheberschaft beweist, sondern daß der ältere Wenzel genau die gleichen, wohl auch die früheren Anrechte auf die Figur besitzt. Es ist ja wahrscheinlich, daß Wenzel der Hersteller des Modells gewesen ist, doch eine Sicherheit darüber besteht nicht. Es könnte ja auch Abraham als Geselle in der Werkstatt des Vaters die Figur hergestellt und später als selbständiger Meister sie wiederholt haben.

In Lady Rothschilds Besitz in London befindet sich die Statuette eines Arbeitsmannes, die gleichfalls mit Wenzels Signatur versehen ist. Doch ist diese Figur aus dem Volksleben den Statuetten Labenwolfs im Motiv so nahe verwandt, daß sie doch eigentlich auch die Urheberschaft Wenzels für die Daphne in Zweifel ziehen läßt.

Man könnte die in Silber getriebene Figur eines Aktaeon auf derselben Tafel 34 als Gegenstück zu jener Daphne entstanden halten, da er gleichfalls die Verwandlungsszene einer mythologischen Gestalt und auch in etwa gleicher Größe uns vor Augen führt, wenn nicht, abgesehen von dem anderen Sockel, die Nürnberger Meistermarke uns sagte, daß der erst nach Abraham Jamnitzers Tod 1606 Meister gewordene Jeremias Ritter sein Verfertiger gewesen ist. Das Hirschgeweih bildet hier eine wesentlich kleinere Korallenzinke. Es mag schwierig gewesen sein, der antiken Jägergestalt mit ihrem Hirschkopf einen besonderen Ausdruck zu verleihen, die beiden Jagd-

hunde, die der Gestalt beigefügt sind, und die nach der Fabel ihren Herrn zerfleischten, haben hier von dessen Verwandlung noch nichts bemerkt und so ist die Arbeit nur durch ihre gute formale Behandlung von Interesse. Wenn alle diese Gestalten auch abnehmbare Köpfe haben und so auch gelegentlich als Gefäße verwendbar sein mögen, so ist das immer noch eine Konzession an die noch vorherrschende Zeitgewohnheit, das Interesse des Silberschmieds war jedoch darauf gerichtet, mit seinem Handwerksgerät in Treibarbeit ein Werk der Kleinplastik herzustellen. Das in Italien weit früher erwachte Interesse für die Herstellung solcher Werke als Zimmerschmuck in Bronzeguß war damals in Deutschland noch nicht stark genug, um den Silberschmieden durch die Bildhauer einen solchen Wettbewerb zu schaffen.

In die Zeit der Entstehung der St. Georgsgruppen führen uns zwei in Silber getriebene Tierfiguren zurück, die in Nürnberg der 1585 zur Meisterschaft gelangte Urban Wolff hergestellt hat. Ganz zur gleichen Gattung gehört sein Kriegselefant aus vergoldetem Silber getrieben auf Tafel 35. Das Stück ist dadurch prunkvoller ausgestattet, daß es mit teils größeren Smaragden in Kasten fassungen, teils kleineren Steinen auf Rosetten besetzt ist. Auch ist der Sockel außerdem noch mit kleinen gegossenen Waldtieren besetzt. Auch der auf der Schabracke aufsitzende mit Perlmutterplättchen belegte Kriegsturm trägt zur farbigen Belebung des Stückes bei. Die menschlichen Gestalten, der auf dem Nacken sitzende Führer und die drei Krieger des Turms, erheben sich nicht über das Durchschnittskönnen des Handwerks. Der Elefant macht nicht allenthalben den Eindruck, als ob der Urheber ein Vorbild in natura studiert hätte.

Wenn also diese Arbeit das Können des Meisters nicht von seiner besten Seite zeigt, so um so mehr die andere. Der silbervergoldete getriebene steigende Löwe auf Tafel 36 mit dem Reichsapfel in der linken und dem sächsischen Wappenschild in der rechten Vorderpranke. Der ovale Sockel hat ebenso wie der vorige Farbsteine und kleine Tiere als Belebung. Der Hauptwert des 67 cm hohen Stückes besteht in der prächtigen Stilisierung der sonst ziemlich naturähnlich gebildeten aufrecht einherschreitenden Tiergestalt, die auch durch ihre Zackenkrone als Wappentier, als der sächsische Löwe, gekennzeichnet ist. Um das in den Schild eingravierte Wappen weisen die Initialen des Kurfürsten Johann Georg I. auf seinen Besitzer hin. Der in doppelter Schweifung zum Rücken emporgeführte Schwanz dient zugleich als Henkel der als Kanne verwendbaren Tiergestalt, deren Kopf abnehmbar ist. Dazu wird es wohl kaum

gekommen sein. Der Hauptwert für ein solches repräsentatives Werk bestand doch in seiner Zurschaustellung auf besonders hierzu aufgebauten Tresors oder auf der Tafel selbst. Dazu wurden außer den Pokalen auch gerade solche Figuren verwendet, unter denen die durch Automaten beweglichen Stücke gerade auch zur Erheiterung der Gäste zu dienen bestimmt waren. Ihr Zusammenklang mit allem übrigen Tafelsilber hatte wohl veranlaßt, zunächst nur solche silbervergoldeten Schaustücke zu bevorzugen. So kam also auch von seiten der Besteller und Empfänger der Werke der Antrieb dazu, daß gerade die Silberschmiede sich der Herstellung solcher figuraler größerer Werke zuwandten, mit denen nebenbei oft noch ein praktischer Zweck verbunden war.

Als die letzten Ausläufer dieser Richtung sind die drei auf Holzsockel gestellten Statuetten aus getriebenem Silber zu betrachten auf Tafel 37, die als Kunstwerke allein um ihrer selbst willen Beachtung verlangten, da sie weder als Gefäß noch als Automat noch einen Nebenzweck zu erfüllen suchten. Diese verzichten nun auch auf die Vergoldung. Alle drei stellen antike Götter vor, in der Mitte der schreitende Jupiter mit dem Blitzbündel, zu den Seiten je eine Minerva. Das Interesse für antike Statuen war im 17. Jahrhundert immer stärker verbreitet. In zahllosen Kupferstichen waren diese abgebildet, in kleinen Bronzegüssen wurden Kopieen gesammelt, die neolateinische Kultur des 17. Jahrhunderts begünstigte die Wahl mythologischer Gestalten in Gemälden und Bildwerken aller Orten. So erklärt es sich, daß auch die Silberschmiede von dieser Zeitströmung ergriffen wurden und mit den Werken der Bildhauer zu wetteifern suchten. Der Jupiter scheint direkt von einer Bronzestatuette angeregt zu sein, mit den beiden Minerven wird es sich kaum anders verhalten. Alle drei Statuetten sind nach den Beschaumarken in Augsburg entstanden, Jupiter und die links stehende Minerva sind Arbeiten des 1666 verstorbenen Abraham Drentwett, die rechts stehende, kaum viel später anzusetzende Minerva trägt die Marke der Melchior Küsel, gest. 1700, der dort 1668 geheiratet hat. Darnach sind zweifellos alle drei Werke erst von dem kunstliebenden Kurfürsten Johann Georg II., r. 1656—1680, erworben worden; sie sind auch wohl erst in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden. In Augsburg ließ sich der Maler Joachim von Sandrart von 1660—1674 nieder, er brachte ganze Bände von Zeichnungen und Stichen nach antiken Statuen in Italien dorthin mit. Damit scheint er nicht ohne Einfluß auf die Augsburger Kleinplastik geblieben zu sein. Bei allen drei Werken macht sich eine ausge-

zeichnete Schulung sowohl in den Körperformen und Bewegungsmotiven, wie in der Gewandbehandlung geltend. Klassizistisch strenger wirkt die Minerva des Drentwett, mehr barocken Bewegungsschwung zeigt die Minerva des Küsel. Beide Richtungen gingen im 17. Jahrhundert gleich beliebt nebeneinander her. Die höheren Kosten des Silbers, die schwierigere Art der Herstellung durch Treibarbeit muß diesen Werken auch einen Liebhaberwert beigelegt haben. Doch aber läßt jetzt das Interesse an deren Besitz nach und so werden auch ausgeführte Statuetten in Silber immer seltener. Für den Schmuck der Tafel wurden solche Werke ohnehin nicht mehr verwendet.

Zu dem vorhandenen Bestand an Pokalen aller Art und auch an figuralen Motiven, die in herkömmlicher Weise als Tafelschmuck noch mögen verwendet worden sein, kamen doch schon andere Arten von Gefäßen und Geräten in Aufnahme, die in erster Linie als Gebrauchsgeräte aus Silber sich durch ihre Formen kenntlich machten. Werke der Kleinplastik aber wurden jetzt gesammelt und in den Kunstkammern und als Schmuck in Wohnräumen aufgestellt, aber die Moderichtung der Zeit wählte jetzt solche aus Bronze oder aus Elfenbein. So wandten sich auch die künstlerischen Kräfte der Verwendung dieser Stoffe zu.

Ein weiterer Konkurrent war den Werken der Silberschmiede erstanden, indem schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Vorliebe für die Verarbeitung edler Steinarten, Achat, Onyx, Chalcedon und ähnlicher Gesteine, besonders aber des Bergkristalls, von Italien am frühesten befriedigt, in anders geformten Vasen, Schalen, Gefäßen aller Formen in Deutschland sich mehr und mehr verbreitete. Auf die Fassung dieser Gefäße zumeist in Gold wurde die größte Kunstfertigkeit verwendet, zu dem Farbenspiel der Steinarten oder bei Bergkristall ihren eingeschnittenen Verzierungen kam in der Fassung noch der Farbenschmuck von Email und aufgesetzter Edelsteine, so daß die Wertschätzung solcher Stücke immer höher stieg und ihre Verwendung auch als Schmuck der Tafel und des Tresors die Aufstellung silberner Werke mehr und mehr verdrängte, wie wir aus urkundlichen Nachrichten wissen und an dem Inhalt der alten Sammlungen in Wien, München, Dresden beobachten können.

LIMOGES UND ANDERE EMAILS.

Zu alledem kam noch eine besondere Gruppe von Werken hinzu, die gleichfalls dem Erwerb von Silberarbeiten, soweit sie vorwiegend als Zierstücke entstanden waren, Abbruch zu tun geeignet war. Es sind dies die mit Glasschmelz

auf allen Seiten überzogenen kupfernen Gefäße, Kannen, Vasen, Teller und Schüsseln: die sogenannten Limoges-Emails. Die aus dünnem Kupferblech gebildeten Gefäße erhielten auf ihrem Überzug aus dunkelm Glasschmelz Malereien aus pulverisierten farbigen Glasflüssen eingebrannt. Im 16. Jahrhundert erreichte die Stadt Limoges in Frankreich mit diesem Verfahren eine hohe Kunstblüte und einzelne dieser wegen ihrer farbigen Wirkung hochgeschätzten Werke gelangten schon im 16. Jahrhundert nach Deutschland. Wenzel Jamnitzer hat schon solche in der Münchner Schatzkammer 1562 mit kunstvollen Fassungen versehen, doch scheint dies ein Ausnahmefall gewesen zu sein. Der Reiz ihrer Farben bei einfachen guten Formen genügte zu ihrer Wertschätzung. Sie sind teils in leuchtenden Farben, teils in geringerer auf Grau und den Fleischton beschränkter Farbenskala, als sog. Grisaillen, nach Vorbildern anderer Künstler Italiens und Deutschlands ausgeführt, manche auch auf unterlegten Folien in leuchtenden durchsichtigen Farben. In größerer Anzahl scheinen sie aber erst im 17. Jahrhundert nach Deutschland gekommen zu sein. In der Kunstkammer der sächsischen Kurfürsten wird nur ein Stück aufgeführt, das erst 1658 zur Kunstkammer kam. Doch erwähnt Hainhofer, daß er 1629 in der Kunstkammer der 2. Gemahlin von Kf. Johann Georg I. auch Limoges-Arbeiten gesehen habe. Diese kamen sicher erst nach deren 1659 erfolgtem Tod in die kurfürstliche Kunstkammer. Möglich, daß dann auch noch ihr Sohn, Kf. Johann Georg II., der ja zuerst durch Agenten im Ausland Ankäufe von Kunstwerken machen ließ, noch die Sammlung vervollständigt hat, die als Gruppe gut jene Gattung vertritt. Da diese Werke aber nicht selten, in Deutschland auch noch in anderen Sammlungen, so z. B. in Braunschweig und in Berlin, nicht minder gut vertreten sind, viele davon gleichartig und alle hinreichend bekannt sind, so konnte davon abgesehen werden, den Besitz des Grünen Gewölbes durch eine größere Auswahl von Tafeln vorzuführen. Darum sind nur einzelne Stücke für die Abbildung ausgewählt worden.

Aus der ersten Blütezeit dieser Emailmalerei, die bis etwa 1530 datiert wird, in der Nardon Pénicaud und Jean I. Pénicaud die Hauptmeister waren, besitzt das Grüne Gewölbe zwei kleine Platten, die als Ziereinlagen bestimmt waren, mit Darstellungen der Kreuztragung und der Kreuzigung (III, 32a u. b). Die zweite Periode wird eingeleitet durch ihren bedeutendsten Meister Leonard Limousin, in dessen Art vier Bildnisse in runden Holzrahmen mit

Emaileinlagen vorhanden sind. Neben Platten zum Schmuck von Altären sind von ihm für weltlichen Bedarf schon zahlreiche Schüsseln und Schalen, Kannen und Salzfässer hergestellt worden, die bald die Haupterzeugnisse dieser Industrie wurden. Ein Salzfaß mit den Initialen J L (III, 1) wird wohl richtig auf Jean Limousin gedeutet. Eine rechteckige Zierplatte mit der Flucht des Aeneas, (III, 50) schon in Grisaillemalerei, die neben der vielfarbigen Emailmalerei stark in Aufnahme kam, gehört wohl einem jüngeren Meister Jean II. oder III. Pénicaud an. Von dem fruchtbarsten Meister dieser Zeit, Pierre Reymond, der meist auch in Grisaillemanier arbeitete und wohl dazu auch Gehilfen zuzog, haben wir eine breite Schale mit Deckel auf hohem Fuß, wie sie für Limoges typisch sind, mit Darstellungen der Rettung Israels, auf dem Sockel bezeichnet 1556 und P R. (III, 18), ferner eine Henkelkanne, den Sieg der Israeliten über die Amalekiter enthaltend, die wieder P R und 1571 signiert ist (III, 11). Das zugehörige runde Becken mit gleicher Signatur und Jahreszahl zeigt den Auszug der Kinder Israels und Pharaos Untergang (Inv. III, 14). Eine wohl gleichfalls ihm gehörige Deckelschale auf hohem Fuß (III, 17) mit dem Reich des Neptun, der Venus und des Bacchus hat eine silbervergoldete Fassung eines Nürnberger Meisters H. C., der wohl erst um 1675 tätig war. Die späte Fassung des Stückes mag auch erklären, daß es aus nicht zusammengehörigen Teilen besteht.

Ein vielleicht um ein Jahrzehnt jüngerer Meister Pierre Courteys, der in sehr geschmackvoller Weise auf dem schwarzen Malgrund Figuren und groteske Ornamente in grauer Farbe mit der blaßroten Farbe der unbedeckten Körperteile vereinigt und noch leichte Goldverzierung hinzufügt, ist mit einem großen runden Becken vertreten, auf deren hochgetriebenen Mittel Jupiter auf dem Adler thront, während rundum im Feld der Triumphzug der Ceres dargestellt und der Rand mit Rollwerk, Festons und Masken verziert ist (III, 12). Von einem anderen Meister dieses Namens, Martial Courtois, um 1580 tätig, ist eine seiner noch größeren ovalen Schüsseln ein Hauptstück der Sammlung. Darauf vorn das apokalyptische Weib in reicherer Farbenskala dargestellt. Besonders fein und beachtenswert sind die Goldarabesken in der Kehle der Schüssel und die farbigen Groteskedekorationen des Randes und der Rückseite (III, 8).

Darauf folgt dann eine Gruppe von Meistern mit dem Familiennamen Court, ein Jean Court gen. Vigier und ein Jean de Court, die oft nur durch ihre

Signaturen voneinander zu unterscheiden sind. Eine Henkelkanne in Eiform, J. D. C. bezeichnet (III, 10) ist wohl sicher dem letzteren zugehörig. Alle anderen Stücke tragen die Signatur J. C. und eine Henkelkanne mit dem Sieg Gideons von schwächerer Arbeit ist nur mit einem C signiert, also von anderer Hand (III, 29), ebenso auch die unsignierte Henkelkanne mit kämpfenden Männern und Meergöttern (III, 13). Ob die Arbeiten mit der Signatur J. C. alle demselben Jean Court zuzuweisen sind, mag unentschieden sein. Diese Stücke sind zum Teil vielfarbig ausgeführt und von den früheren Werken leicht zu unterscheiden. Manche Stücke darunter, durch translucide Farben bereichert, haben eine glänzende Farbenwirkung, so besonders fünf Teller einer Folge von Darstellungen aus dem Marienleben (III, 24—28). Drei Schalen dieser Signatur haben wieder Dasrtellungen in grau mit Fleischtönen, auch in den Ornamenten, die eine mit Szenen von Adam und Eva (III, 16), die anderen auf niederem Fuß mit der Anbetung des goldenen Kalbes (III, 7), die dritte mit dem schlafenden Adam im Paradies (III, 15). Dagegen hat die Henkelkanne derselben Signatur sattere Farbengebung, darauf unter dem beide Teile des eiförmigen Körpers verbindenden weiß grundiertem Ring ein Triumphzug der Diana, darüber ein Zug von Amoretten (III, 6). Diese ist auf Tafel 38 abgebildet.

Vier andere von all jenen Werken in verschiedener Art abweichende Arbeiten im Grünen Gewölbe gehören erst dem 17. Jahrhundert an. Ein Meister Colin Noaillier ist der Verfertiger vieler Kästchen mit eingelegten Emailplatten in Rahmen von vergoldeter Bronze. Ein Kästchen dieser Art mit den Taten des Herkules (III, 264) kam erst später in das Grüne Gewölbe.

Ein Teller mit einer rundum dargestellten Reiterschlacht zwischen Griechen und Persern vor dunkelblauem Grund, gleichfalls in Fassung aus vergoldeter Bronze, in deren Mitte eine Bronzemedaille mit dem Kopf der Athena eingelassen ist, fällt auf durch ihre Bevorzugung lebhafter Lokalfarben. Ob für die wildbewegten Szenen, die an Darstellungen der Giulio Romano und des Rubens anklingen, eigene Erfindung des Emailmalers anzunehmen ist, mag unentschieden sein. Man könnte auch an eine Vorlage von Charles Lebrun (1619—1690) denken. Auf der koboltblau emaillierten Rückseite hat der Künstler sich genannt: Noel Laudin pres les Jesuistes à Limoges. Er ist wohl identisch mit Nicolaus Laudin (1629—1698). (III, 48). Abbildung auf Tafel 13.

Einem anderen Meister des 17. Jahrhunderts Pierre Chartier von Blois, geb. 1618, wird von dem Kunstschriftsteller Félibien 1679 als Emailleur von

Blumen besonderes Lob gespendet. Darum ist es wahrscheinlich, daß wir in der rechteckigen goldenen mit Blumen um ein ovales Mittelfeld emaillierten Platte, deren Rückseite mit einem Spiegel belegt ist, ein Werk seiner Hand besitzen (III, 51). Das aufgelegte Mittelfeld ist mit Maleremail auf weißem Schmelzgrund mit einem Strauß in einer Vase bedeckt. Darin ist also die in Limoges übliche Technik angewendet, doch die Platte selbst ist in anderem Verfahren auf dem Goldgrund in Tiefschnittemail mit den Blumen besetzt, deren Farbenspiel mit dem unbedeckten und durch Strichelung schraffierten Goldgrund sich zu glänzender Wirkung vereinigt. Man wird dabei an mittelalterliche Blumenmalereien der livres d'heures, die auch zuweilen auf Goldgrund gemalt sind, erinnert. Eine Einwirkung von Limoges aus ist hierfür nicht anzunehmen. Email auf Goldgrund ist seit dem 15. Jahrhundert ununterbrochen für kostbare Erzeugnisse beliebt gewesen, so daß also von Werkstatt zu Werkstatt hinreichende technische Erfahrung fortgepflanzt wurde. Die hier angewandte Technik mag sich nicht genau mit dem Tiefschnittemail decken, das im 17. Jahrhundert, so besonders in der Fassung von Bergkristallgefäßen, wieder größere Anwendung fand, sowohl in Italien, wie in Deutschland und Frankreich. So war also der Weg zu diesem Werk vorbereitet. Die Blumenliebhaberei war ja im 17. Jahrhundert von Holland aus in allen Nachbarländern lebhaft erwacht. Die Ölmalerei der Holländer hat zunächst das Feld wieder für die Kunst erschlossen, daran schloß sich die Blumenmalerei mit vielen anderen Mitteln. Sogar eingelegte Arbeiten, wie die herrliche Arbeit des Dirk van Ryswyck in Perlmutter, im Grünen Gewölbe (III, 175 im 4. Band) von 1654 oder die Tischplatte in Pietra dura (II, 250) bieten ein Beispiel dafür, wie auch das Kunsthandwerk daran Geschmack fand, darin seine Fertigkeit zu erproben. An künstlerischem Feingefühl und der Fähigkeit, das lockere und hauchzarte Wesen der Blumen im Bilde wiederzugeben stehen diese drei unter sich so verschiedenen Arbeiten auf gleichhoher Stufe. Noch ein anderes kleineres Werk, eine goldene Kapsel in Buchform, ist auf beiden Seiten ganz in gleicher Technik mit Blumen auf Goldgrund verziert und ist sicher von der gleichen Künstlerhand ausgeführt (VI, 810).

In Deutschland haben wir aus dem 16. Jahrhundert Zeugnisse dafür, daß die Emailmalerei auf Goldgrund in hoher Blüte stand. In dem von dem Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Albrecht von Brandenburg, in Halle angesammelten Domschatz befanden sich kleine Altärchen mit Emailmalerei auf Goldgrund.

Seine dem Dom zu Köln geschenkte Kußtafel bietet noch ein erhaltenes Beispiel dieser Art, das wohl in Nürnberg um 1530 entstanden ist. Dann wurde in Deutschland das Tiefschnittemail besonders gepflegt und gegen Ende des 16. Jahrhunderts sowohl in Silber wie in Gold in ausgezeichneter Weise behandelt. Gleichzeitig war das Email en ronde bosse, der völlige Emailüberzug von goldenen Figürchen, bei den vielgetragenen Anhängern weit und breit in Übung. Größere Flächen mit Email zu überziehen versuchte man zunächst nicht, man wählte das Mittel für bildliche Darstellungen die Zeichnung vertieft in den Grund einzustechen. Ein Beispiel dafür bildet die runde Silberplatte mit der Taufe Christi und der Predigt Johannes des Täufers (Tafel 41), die gleichfalls wohl in Nürnberg entstanden ist. Doch ist das Silber kein guter Rezipient für die auf- oder eingeschmolzenen Glasflüsse, und so sind auch leider an dieser Platte einige Stellen ausgesprungen.

Die eigentliche Emailmalerei oder das Maleremail war neben solchen und anderen Spezialitäten mit dem 17. Jahrhundert hauptsächlich nur als Miniaturmalerei auf weißem Grund in Übung und diente als Schmuck von Uhrendeckeln, Dosen und Medaillons. In dieser Art besitzt das Grüne Gewölbe auch einige Dosendeckel. Im 18. Jahrhundert erwachte hiermit an vielen Orten eine reiche Tätigkeit, die neuen Antrieb erhielt durch die Mode der oft mit reichstem Schmuck auszustattenden Tabatieren. Auch als Einlagen in Schmuckkästchen kamen solche Arbeiten viel in Verwendung, wovon der mit Farbsteinen, Kameen und Emailkugeln zu bunter Wirkung gebrachte Kasten der Tafel 42, 2 ein Beispiel bietet. Der ähnlich überladene, doch an Stelle der Emailmedaillons mit Kristallplatten besetzte Kasten, T. 42, 1, läßt auf den gleichen Hersteller schließen, als den sich durch seine Marke hier der Augsburger Meister Johann Heinrich Mannlich, 1660—1718, ausweist. Dieser vielseitige Meister, der ähnlich wie in Dresden Melchior Dinglinger alle Materialien und Techniken zur Ausstattung seiner Werke heranzog, hat hier auch gegossene kleine Figuren und getriebene Reliefplatten verwendet, eine solche größere getriebene Platte liegt im Boden des Kastens, die Götter im Olymp darstellend. Wohl eine in Augsburg beliebte Ausstattung nach Ausweis der Tischuhr des Jacob Mayr auf Tafel 24 mit einem der Reliefs von Johann Andreas Thelot, Esther vor Ahasver.

Aus Süddeutschland (Biberach) ist auch der Emailleur Georg Friedrich Dinglinger nach Dresden gekommen, der hier neben vielen kleineren Arbeiten zur Ausstattung der Werke seines Bruders, das Maleremail in grö-

ßerem Maßstabe pflegte, dem er fast stets ovales Format gegeben hat. In den Jahren 1717 und 1718 fertigte er eine Anzahl von Brustbildnissen, darunter die geschichtlich wichtigsten Peters des Großen und seines von ihm 1718 getöteten Sohnes Alexis (III,36 u. 35). Ferner eine Bärenhöhle (III,42). Als Arbeiten von seltener Größe sind bemerkenswert ein im Brande nicht völlig geglücktes Göttermahl (III, 23) und eine Mater dolorosa, die größte bekannte Arbeit in dieser Technik (89×67 cm) (V, 152). Ihm schloß sich in Dresden als Emailmaler mit ähnlichen Werken Ismael Mengs an (1690-1764), der Vater des im 18. Jahrhundert weltberühmten Malers Raphael Mengs. Ein Emailgemälde im Rechteck in Bronzerahmen von ihm zeigt Diogenes vor Alexander (13,5×19 cm) (III, 49), zwei andere ovale Ecce homo und Mater dolorosa (III, 37 u. 34). Seine Werke wollen ebenso wie die größeren Arbeiten Dinglingers allein als Gemälde gewürdigt werden, ihre Hauptwertschätzung verdanken sie indessen der umständlichen Technik. In allgemeine Aufnahme sind auch solche Werke nicht gekommen, sie sind immer nur vereinzelte Sammlungsstücke geblieben, und im 19. Jahrhundert sind sie zumeist durch Porzellanmalereien verdrängt worden, deren Geltung aber auch zeitlich beschränkt war. Eine ungleich größere Verbreitung haben dagegen die Miniaturmalereien im Email gefunden, die zur Verzierung oder Ausstattung mit Bildnissen der zu persönlichem Gebrauch bestimmten Werke der Kleinkunst, Medaillons und Dosen, dienten.

SPIEGEL

Wir haben bisher gesehen, wie in der Ausstattung der Wohnräume mit Ziergefäßen aller Art seit dem 16. Jahrhundert in Deutschland ein großer Luxus getrieben wurde und wie daneben ein dem praktischen Gebrauch bestimmtes Instrument, die Uhr, eine Hauptbedeutung besaß. Ein sodann nicht minder oft in Anspruch genommenes Hausgerät war der Spiegel. Von jeher ist der Spiegel zugleich auch als Ziergerät künstlerisch ausgestattet worden. Aus dem Altertum sind am bekanntesten die etruskischen Handspiegel mit auf den Rückseiten oft vorzüglichen eingegrabenen Zeichnungen. Wir werden noch im 3. Band einige der kostbarsten Hand- und Standspiegel, auch kleinerer Wandspiegel, des Grünen Gewölbes kennen lernen, an denen immer größerer Aufwand zu ihrer künstlerischen oder kostbaren Ausstattung getrieben wurde. Von den größeren Wandspiegeln haben zwei Stücke der Sammlung besonderen künstlerischen Wert und verdienen größere kunstgeschichtliche Beachtung.

Der Wandspiegel von Theodor de Bry auf Tafel 43 ist ein Werk, dessen Verzierung abweicht von der zur Zeit der Renaissance üblichen Ausstattung, an der plastisch vortretende Verzierungen nicht fehlen dürfen. Er hat noch die meiste Verwandtschaft mit einem breiten Bilderrahmen. Das eigentliche Spiegelfeld ist klein (24×20 cm), der Rahmen aber ist breit. Das Spiegelfeld ist durch einen Deckel verdeckt, das Ganze bildet so eine Ziertafel als Wandschmuck von 51×47 cm Flächengröße. Sein Verfertiger war, so viel wir wissen, im Hauptberuf Kupferstecher, sein umfangreiches Werk läßt auch darauf schließen, daß er ausreichende Arbeit gefunden hat. Sein Verkehr mit Silberschmieden mag ihn zu dieser Gelegenheitsarbeit veranlaßt haben, an der er seine Eigenschaft als Kupferstecher nicht verleugnet. Die ganze Verzierung ist nur zeichnerisch empfunden, wie bei den antiken etruskischen Spiegeln, dabei zeigt er sich hier in der Hauptsache als Ornamentist. Die fünf figuralen Darstellungen, mit denen er in ovalen Rahmen die Groteskdekoration des Rahmens und des Spiegeldeckels unterbricht, sind nicht seine eigenen Erfindungen. Auf dem obersten und dem mittelsten Bildfeld ist neben der eigenen Signatur TBfe. das Monogramm $\overline{\text{QMAS}}$ beigefügt. Die Darstellungen sind Grabstichelarbeiten des Kupferstechers. Das Monogramm deutet auf den Erfinder dieser fünf Kupferstiche, oder richtiger Silberstiche. Da nun beide Signaturen in Spiegelschrift eingegraben sind, so könnte man annehmen, die Platten seien ursprünglich für den Papierabdruck, auf dem dann die Schriftzeichen richtig zu Gesicht kommen, bestimmt gewesen. Dagegen spricht aber ihre ovale leicht gewölbte Fläche und die dafür ungewöhnliche Verwendung von Silber. Man kann also die Spiegelschrift auch aus der Gewohnheit des Kupferstechers erklären. Da nun alle Darstellungen, außer der obersten mit dem von Putten gehaltenen leeren Wappenschild, die Verwendung von Spiegeln illustrieren, und da auch das oberste Feld ohne eine solche Darstellung doch auch mit beiden Monogrammen signiert ist, so ist unverkennbar, daß alle fünf ovale Felder schon in der Vorzeichnung als Verzierung eines Spiegels erfunden sind. Nun besteht noch eine Schwierigkeit. Das Monogramm des Zeichners der fünf ovalen Felder könnte vielleicht auf den Antwerpener Maler Quinten Massys gedeutet werden, dessen Lebenszeit, 1466-1530, ist aber so viel früher als die des Theodor de Bry, 1528-1598, daß dadurch eine Zusammenarbeit beider ausgeschlossen ist. Das Monogramm wird also auf einen anderen Zeichner hinweisen. Auf den Silberschmied, der den Rahmen gemacht hätte, kann es nicht gedeutet werden,

dieser hätte sich durch seinen Meisterstempel kenntlich machen müssen. Es ist immerhin auffällig, daß Th. de Bry, der ja hinreichend zu figuralen Darstellungen befähigt war, hier die Erfindungen eines anderen verwendet hat, doch kann er dazu dadurch veranlaßt worden sein, daß jener mit diesen Zeichnungen ihm die Anregung zu der Arbeit gegeben hat. Auch die als Flächendekoration erfundene Verzierung der ornamentalen Ausstattung weist nicht auf einen Silberarbeiter als den Erfinder. So ist also die gesamte Ausführung als ein Werk des Theodor de Bry anzuerkennen. Der Hauptreiz des Spiegelrahmens als eines Werkes des Kunsthandwerks liegt in seiner Ornamentation. Diese ist aus Silberblech ausgesägt und auf die flache oder gewölbte Holzunterlage aufgelegt. Man kann in dieser ungewöhnlichen Verzierung einen Vorläufer der Verzierung von Boulemöbeln erblicken, bei denen nur der geringe Unterschied ist, daß die ausgesägten Ornamente in Möbelfurniere aus Holz oder Schildpatt eingelegt sind. Die ausgesägte Ornamentik, durch sorgfältige Innenzeichnung mit dem Grabstichel bereichert, besteht auf den flachen Feldern aus meist aus Vasen aufsteigenden Ranken mit Blattumhüllungen und Blüten und dazwischen verteilten Tieren, menschlichen und Groteskfiguren, auf den gewölbten Halbrundstäben aus Rollwerk mit Ranken, bei dem äußeren breiteren mit aufgesetzten Rosetten, kleinen Fröschen und Eidechsen, bei den schmaleren nur mit aufgesetzten Rosetten. Die vier Felder des Deckels haben im Mittel Medaillons mit Cäsarenköpfen. Auf farbige Wirkung ist Bedacht genommen, indem das Silber nur in den ovalen Feldern vergoldet ist. Die Gesamtwirkung ist stilvoll ausgeglichen.

In stärkstem Gegensatz zu dem Flächenstil jenes Spiegels steht der in reichstem Maß architektonisch-plastisch belebte Wandspiegel des Anton Eisenhoit (Tafel 44). Dieser ist nach Ausweis zweier Jahreszahlen in dem Jahr 1587 in Arbeit gewesen, doch sicher schon früher begonnen, 1592 war er vollendet. Der Spruch auf der Rückseite des Spiegels, der ein Zitat aus Galenus mit den Worten „Hilf uns die heilige Dreifaltigkeit" beendet, war der Wahlspruch der 1568 geborenen und 1622 verstorbenen brandenburgischen Prinzessin Sophie, der Gemahlin des 1591 verstorbenen Kurfürsten Christian I., der Mutter des Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I. Im Jahr 1582 vermählt, war sie schon 1591 Witwe. Der Spiegel ist also erst nach dem Tod ihres Gatten in Dresden abgeliefert worden. Aus dem darauf angebrachten Wahlspruch der Kurfürstin ist aber zu schließen, daß er für sie, und dann wohl von ihrem Gatten, bestellt worden war, wohl schon bald nach der Eheschließung. Das Inventar

der Kunstkammer von 1610 besagt, der Spiegel sei von einem Lüneburger erkauft worden. Als Hainhofer 1629 in Dresden den Spiegel sah, da erfuhr dieser, daß der Spiegel „zu Lünenburg solle sein gemacht worden" (ed. Doering. S. 172). Allem Anschein nach hat diese Angabe bisher die Forschung nach dem Künstler nicht weiter dringen lassen. Die Vermutung, daß dieser in der Stadt Lüneburg tätig gewesen sei, mußte ja eine starke Stütze erhalten, als bekannt wurde, einen wie großartigen Silberschatz die früher durch ihren Salinenbetrieb zu den reichsten Städten Deutschlands zählende Stadt Lüneburg besessen hatte, von dem die spärlichen, aber künstlerisch hervorragenden Reste, 36 Stück, 1874 nach Berlin gelangten. Im Jahr 1610 besaß Lüneburg noch 255 Stück dieser silbernen Geräte. Man konnte also annehmen, daß einer der vielen Verfertiger des Lüneburger Ratssilberzeugs, die man zumeist in der Stadt selbst oder in Hamburg voraussetzen konnte, auch den Spiegel im Grünen Gewölbe gemacht habe. Doch mit den im Berliner Schloßmuseum aufgestellten Stücken jenes Silberschatzes sind Zusammenhänge nicht wahrnehmbar. Dagegen bestehen so starke Anklänge an die seit der Ausstellung westfälischer Altertümer in Münster 1879 bekanntgegebenen Werke des aus Warburg stammenden Meisters Anton Eisenhoit (1544-1603), daß er als der Verfertiger des Dresdner Spiegels zu erkennen ist.

Nun finde ich auch eine Erklärung dafür, daß der Verkäufer 1610 als „Lüneburger" bezeichnet wurde, woraus 1629 gemacht wurde, der Spiegel solle zu Lüneburg hergestellt sein. Das Inventar der Kunstkammer von 1610, S. 166, gibt von ihm folgende Beschreibung: „Großer von Silber vnd vergüldter Spiegell mit böhmischenn steinenn gezierett, darahn die gantze Prophezeihung Danielis vonn denn Vier Monarchien, auch des Römischen Reichs vnd dero darein gehörigen Königreichenn, Lendern vnd Provincien Wappen, ist von der Churf. S. Wittwe vonn einem Lüneburger erkaufft wordenn." Hainhofer beschreibt den Inhalt des Spiegels 1629 etwas genauer, und erwähnt an einem: „Die statue Danielis, oder der Traum Nebucadnezars, samt derselben explication, als den vier Monarchien, vnderschidner Reich wappen, vnd andern alles köstlich von getribner arbeit, so vil tausent Gulden kostet, mit gar schönen stainen aufs fleissigst gezieret, mit großer verwunderung zu sehen vnd zu Lünenburg solle sein gemacht worden." Die eine Angabe von 1610 schließt die andere von 1629 nicht aus, nur hat Hainhofer den ihm gemachten mündlichen Mitteilungen einen Sinn untergelegt, der 1610 noch nicht so niedergeschrieben

war. Das Inventar besagt nur, der Spiegel sei von einem Lüneburger erkauft worden, nicht aber, daß der Hersteller auch ein Lüneburger war. Hainhofer versetzt jetzt auch den Verfertiger nach Lüneburg. Damit meint er wohl die Stadt Lüneburg. Jedermann aus dem Herzogtum Lüneburg war aber damals ein Lüneburger, auch der Herzog selbst. Ein Schwager der Kurfürstin Sophie war Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, Bischof von Halberstadt, 1564-1613. Er war seit 1585 mit einer Schwester des Kurfürsten Christian I. verheiratet. Als diese schon 1587 gestorben war, nahm er 1590 Elisabeth von Dänemark zur Gattin. Er war bekanntlich einer der bedeutendsten und gelehrtesten Männer seiner Zeit, hervorragender Jurist, in allen mathematischen und alchymistischen Wissenschaften bewandert, Sprachenkenner und Dichter von bürgerlichen Dramen, einer der eifrigsten Förderer der hochdeutschen Sprache. Schon als Kind zum Bischof von Halberstadt postuliert, trat er in seinem Bistum 1578 die Regierung an, darauf 1589 in seinem Herzogtum Braunschweig, wo er sich durch eine allzu glänzende Hofhaltung in Schulden und in Händel mit den Ständen stürzte, die zum Krieg mit der Stadt Braunschweig führten. Zum Austrag dieser Streitigkeiten ging er 1607 zu Kaiser Rudolf II. nach Prag; hier ward er der Mittelpunkt der dort ansässigen Gelehrten und Künstler und vertrauter Ratgeber des Kaisers als „des Geheimen Rats oberster Direktor". Mit großem diplomatischen Geschick wußte er dort die religiösen und politischen Streitigkeiten zu schlichten. Vorzeitig starb er dann in Prag 1613 und wurde zu Wolfenbüttel in der von ihm erbauten Marienkirche beigesetzt. Als Dramendichter und Anhänger der hochdeutschen Sprache ist er hervorgetreten, besonders hat er auch auf die Entwicklung der Baukunst tätigen Einfluß ausgeübt, so bei dem Spätrenaissancebau der Universität Helmstädt, deren erster Rektor er war. So ist es nur natürlich, daß er auch am Kunsthandwerk reges Interesse nahm und da die Stadt Warburg zu dem benachbarten Bistum Paderborn gehörte, so kann ihm die Tätigkeit des Warburger Silberschmieds Anton Eisenhoit nicht unbekannt geblieben sein. Philipp Hainhofer sah 1629 in der Schloßapotheke zu Dresden „Herzog Hainrich Julij von Braunschweigg feldapotecklein ganz mit silber eingerüstet vnd 2000 thaler werth" (ed. Doering S. 204). Diese Feldapotheke, als solche daran erkennbar, daß der kleine mit zwei Flügeltüren versehene Kunstschrank außen völlig schmucklos gelassen ist, ein Werk Eisenhoits, befindet sich im Grünen Gewölbe (I, 35) (Abb. Bd. I Tafel 18). Er ist es offenbar gewesen, der seinem

Schwager, dem Kurfürsten Christian I. v. Sachsen, die Bestellung und Erwerbung des Spiegels, dessen Vollendung sich jahrelang hinzog, besorgt hat. Er hat wohl auch dann die Bezahlung vermittelt.

Wir wissen nun von Anton Eisenhoits Leben nicht allzuviel. Er ist zu Warburg in Westfalen 1544 zur Welt gekommen, hielt sich nach Ausweis seiner Kupferstiche längere Zeit in Rom auf, von wo er seine ausgezeichnete Schulung als Silberschmied und seine vollendete Herrschaft über die Formen menschlicher Körper und des Ornaments mit nach Deutschland zurückbrachte. Im Jahre 1585 wird er durch Kupferstiche als wieder in Deutschland tätig nachgewiesen. Damals mag er auch dem Herzog Heinrich Julius, dem Bischof von Halberstadt, seine Dienste angeboten haben und ihm die Feldapotheke angefertigt haben, die später nach Dresden kam. Dann hat er von 1588 bis 1590 die auf Schloß Herdringen in Westfalen befindlichen sechs Altargeräte für den Fürstbischof von Paderborn, Theodor von Fürstenberg (1546-1618) ausgeführt, einen Kelch von 1588, ein Kruzifix von 1589, einen Weihwasserkessel mit Wedel und die Deckel zweier Meßbücher. Da diese gesicherten Werke nicht gestempelt sind, so hat es den Anschein, daß er hierbei als in fürstlichen Diensten der Zunft nicht unterworfen war, falls überhaupt in Warburg oder an dem Ort seiner Tätigkeit eine solche Zunft bestand. Dasselbe würde dann auch für die beiden nicht gestempelten Dresdner Werke, die Feldapotheke und den Wandspiegel, zur Erklärung dienen.

Ebenso wie an den Deckeln der beiden Meßbücher, bei denen doch die Buchform bestimmte Grenzen setzte, hat der Rahmen des Spiegels einen übergroßen Formenreichtum. Was dort nur in flachem Relief dargestellt werden konnte, ist hier in halbrunden Figuren geleistet. Dabei ist doch das architektonische Gerüst des Ganzen wohl erkennbar. Dieses hat die Gestalt der damals in ähnlichem Reichtum entwickelten Wandepitaphien. Was alles an Figuren in dieses Gerüst hineingesetzt ist, das macht einen sehr kriegerischen Eindruck, der allegorische Sinn des Ganzen, der noch zu besprechen ist, ist in den einzelnen Szenen nicht allenthalben klar ausgedrückt. Wichtiger war dem Künstler, sein Gestaltungsvermögen so reich und mannigfach als nur möglich zur Erscheinung zu bringen. Da ist unten in einer Schlußvignette das Parisurteil, als Ursache des Kriegs, schon von stark bewegten Ranken umfaßt, aus deren seitlichen Schnecken Adlerköpfe hervorwachsen. Ähnliche schneckenartige seitliche Abschlüsse bilden am Gurtgesims Platz für sitzende antike Krieger, am Kranzge-

sims entwickeln sich daraus nackte kriegerische Halbfiguren. Wie diese Voluten in der Höhlung mit Trophäen bedeckt sind, wie sich Schlangen um ihre Ranken winden und allerlei Rollwerk, das ist nur ein Beispiel der überall üppig wuchernden Formenphantasie. Mit zierlicheren Rollwerkmotiven umspinnt diese die beiden Nischen seitlich der den Spiegel flankierenden vorgekröpften Säulen, ohne daß dadurch die in den Nischen stehenden antiken Krieger, ebensowenig wie die Sitzfiguren, in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden. Prächtig, wie diese freistehenden Säulen von vorgerollten Bügeln mit Büsten getragen werden und wie von ihren Kapitellen aus mit Masken und Drachenköpfen ausgestattete Voluten das Kranzgesims umfassen. Die unter dem Gurtgesims und der Schlußvignette eingeschobene Zone ist etwas überschattet von dem im Bogen ausladenden Mittelteil des Gesimses. Sie ist gegliedert in eine Halle zwischen zwei Nischen, darin auf Sockeln als dekorative Statuen charakterisiert der in Fesseln gehaltene Staat, die Zeit und der Friede, umgeben von den Genien der Gerechtigkeit und von Glaube, Liebe und Hoffnung. Die seitliche Ornamentik ist mit ihrem Gemisch von Pferdebüste, Volute mit Frauenbüste, Frucht und Vase und Festons schon überreich. Doch mußte sie noch verziert werden mit einem farbigen Glasfluß in Kastenfassung. Solche auch größere Glasflüsse sind auch sonst noch aufgesetzt, doch ist damit der Gesamteindruck unnötig noch unruhiger geworden. Das gleiche gilt für die Reihen von ovalen Glasplättchen mit den Wappen der Königreiche in Hinterglasmalerei, die am Gurt- und am Kranzgesims angebracht sind, ebenso für die Reihe noch kleinerer solcher ovaler Scheiben mit den acht christlichen Tugenden unter der Zone des gefesselten Staates.

Der Giebelaufbau des Spiegels mit seinem aufsteigenden Rollwerk wird fast verdeckt von den davorgesetzten Gestalten und einer großen die Mitte einnehmenden Scheibe mit Hinterglasmalerei, darin Christus am Kreuz vor dem Reichsadler, umgeben von den Wappen aller deutschen Staaten; diese ist von zwei hohen Obelisken flankiert. Den packendsten Schmuck aber bilden die beiden nach außen sprengenden Reiter in antiker Kriegertracht. Darin offenbart unser Meister, daß er über alle Schwierigkeiten der Darstellung mit spielender Sicherheit Herr ist. In würdevoller Haltung ragt in der Mitte empor ein Ritter in antiker Rüstung. Er steht auf einer kleinen Scheibe mit Hinterglasmalerei, die das ewige Reich des himmlischen Jerusalem zeigt, umgeben von den Bahnen der Himmelsgestirne. Im Gegensatz hierzu sollen

die beiden berittenen Krieger und die beiden in der Nische stehenden Krieger, wie oben die runden, unten die rechteckigen Glasscheiben bei diesen erkennen lassen und durch Beischriften besagen, die vier antiken Monarchieen vorstellen. Über der großen runden Glasscheibe und an die kleine angelehnt sind zwei Friedensengel schön hingelagert, vor die große Scheibe aber ist noch in Relief eine auf Trophäen thronende Viktoria zwischen zwei zu Boden gesunkenen Feinden gesetzt.

Hat man das alles mit den Augen verfolgt und sich dabei hin und her leiten lassen von der künstlerischen Würdigung so vieler prächtiger Einzelheiten und ihres rauschenden Zusammenklanges zu der Deutung ihres Sinnes und Zusammenhangs, dann bietet das Reliefbild des Spiegeldeckels der Betrachtung eine geschlossenere Szene dar, Tafel 45. Im Hintergrund rechts das Strafgericht über das apokalyptische Babel, links gegenüber das von der Sonne bestrahlte himmlische Jerusalem. Davor, in höherem getriebenem Relief, teils aufgesetzt, symmetrisch komponierte Gestalten: Unten in der Mitte am Boden liegend Mendacia, die Lüge unter der gefesselten Weltkugel, auf ihr knieend der klagend emporblickende Genius der Zeit. Zu beiden Seiten stehend die Personifikationen des Kriegs und des Friedens. In den Lüften schwebend der Genius der Wahrheit den Sieg verkündend. Alle Gestalten wieder von einer erstaunlichen Sicherheit der Darstellung zeugend, im Ausdruck zuweilen schon Manier, auch die Verhältnisse nach dem Zeitgeschmack in die Länge geraten. Eine Kunst der Überreife, aber doch ein Können allerersten Ranges.

Die mit einer silbervergoldeten Platte bedeckte Rückseite des Deckels hat einen ovalen Ausschnitt für eine Glasplatte mit Hinterglasmalerei auf Goldgrund, die zwischen roten Linien folgende Inschrift enthält:

Galenus · / In · Oratione · /. Svasor: ad Artes · /. Capi(te): Quinto ·
O · Mensche · Besichstv · Deine · / Gestalt · Im · Spiegel klar /
So Bedencke · Deinen · Sundtliken · / Standt · Auch · Forwar /
Befindestv · Dir · Schon · Weis · Vnd · / Wolgestalt /
So · Thv · Avch · Was · Godt · Vnd · Deinem · Negesten · Wohlgefalt /
Mangelt · Dir · Aber · Ahn · Weisheit / Vnd · Sconheit /
So · Erstate · Svlchs · Mit Tvgenden / Vnd Beschedenheit /
Also · Wirdt · Godt ·Dir · Wol · Geben / Gvte Gelegenheit /
Dartzv · Hilf · Dv · Heilige / Drifalticheit ·
Amen / 15 · 92.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Christian I. oder seine Gemahlin von den Schriften des 200 n. Chr. verstorbenen Leibarztes Galenus des Kaisers Com-

modus eine eingehendere Kenntnis gehabt hätten, ebensowenig auch Anton Eisenhoit. Dagegen ist es durchaus wahrscheinlich, daß der gelehrteste Mann seiner Zeit, Herzog Heinrich Julius, diese philosophischen und grammatischen Schriften studiert hatte. Und da er auch Dichter war, so dürfen die deutschen Reime, die den Inhalt des Zitats wiedergeben, als sein Eigentum angesehen werden. Die Bitte der Schlußzeile des Gedichts aber, die auch schon auf einer Medaille der Kufürstin Sophie von Tobias Wolf 1589 angebracht ist, konnte ihrem Schwager als deren Wahlspruch nicht unbekannt sein. Hat aber Herzog Heinrich Julius so einen Beitrag zu dem Spiegel geliefert, dann ist es auch gar nicht unwahrscheinlich, daß er an dem allegorischen Inhalt und der Komposition des Spiegels beteiligt war.

Diese allegorische Bedeutung der gestaltenreichen Ausstattung des Wandspiegels war auch der Kurfürstin-Witwe Sophie von Sachsen und ihren Nachkommen wohlbekannt und wurde zugleich mit der Abgabe des Spiegels an die Kunstkammer mitgeteilt und in deren Inventar eingetragen.

Nach den Angaben des Inventars und den Beischriften auf vier Glasplatten des Spiegels bezieht sich die Allegorie nur auf das siebente Kapitel des Propheten Daniel, auf das in diesem Kapitel Daniels erzählte Traumgesicht Daniels von den vier aus dem Meer entstiegenen verschiedengestaltigen Tieren, das auf die vier weltlichen Königreiche gedeutet wird, und dem Menschensohn, dem im Himmel das ewige Königreich verliehen wird. Die vier hintermalten Glasscheiben unter den vier Rittern zeigen die vier Tiere aus dem Traum Daniels, jene sind also die Herren der vier weltlichen Königreiche, der Ritter aber, der vor der Spitze des Spiegels steht, ist nach Hainhofers Auslegung die Statue aus dem Traum Nebukadnezars, die nach Daniels Auslegung gleichfalls die vier weltlichen Königreiche vorstellt. Zu diesen vier Königreichen kommt nun noch die Darstellung aller übrigen Königreiche der Erde durch die Wappenscheiben an den beiden Gesimsen, über denen die runde Wappenscheibe mit allen Gliedern des Hl. Römischen Reichs Deutscher Nation unter dem Zeichen Christi als die größte erscheint. In dem ganzen Zusammenhang kann damit nur das Königreich gemeint sein, das nach Daniel 2, 44 von Gott über alle errichtet wird, um ewiglich zu bleiben. Die Darstellung auf dem Deckel des Spiegels bezieht sich in dem Relief des Vordergrunds auf das Gericht, das auch bei Daniel verkündet wird über den letzten Herrscher der Welt. Im Hintergrund beruht die Gegenüberstellung der brennenden Stadt gegen die

in der Sonne strahlende Stadt auf der Offenbarung Johannis Kap. 18 vom Fall Babylons und von dem neuen Jerusalem Kap. 21. Der darüber in den Wolken schwebende Verkünder der Wahrheit scheint durch das Bekenntnis Nebukadnezars zu dem König des Himmels veranlaßt zu sein, indem er Daniel 4, 34 sagt: „Denn all sein Tun ist Wahrheit und seine Wege sind recht und wer stolz ist, den kann er demütigen." — Für uns mag der gesamte Inhalt der bildlichen Ausstattung des Spiegels nicht klar und durchsichtig genug sein und auch den gedanklichen Zusammenhang vermissen lassen, bei einem solchen Werk des Kunsthandwerks, bei dem der größte dekorative Reichtum erstrebt und auch erreicht wurde, wird dies doch wohl nicht allzu sehr ins Gewicht fallen.

Für die kunstgeschichtliche Betrachtung erscheint die Frage wichtiger, wo das Stück in Deutschland seinen Ursprung hatte. Dafür ist zunächst die Stadt Lüneburg, soweit wir über deren Goldschmiedekunst durch die Reste des Lüneburger Ratssilbers unterrichtet sind, auszuschalten, ebenso auch das benachbarte Hamburg mit seinem das deutsche Küstenland beherrschenden Jakob Mores d. ä. Mit der Kunstweise in Süddeutschland steht das Relief des Spiegeldeckels in etwas näherem Zusammenhang, doch erhebt sich dagegen die stolze, edle und freie Haltung aller Gestalten, die sichere Beherrschung aller Körperformen und Bewegungen über das, was dort auch in den besten Erzeugnissen der Zeit erreicht wurde. Nur die Kunstweise des Warburger Meisters Anton Eisenhoit hat damit Verwandtschaft, wie sie uns bisher fast ausschließlich in den sechs Altargeräten, die für den Fürstbischof von Paderborn, Theodor von Fürstenberg (1546—1618) 1588—1590 entstanden sind und noch im Besitz der Familie auf Schloß Herdingen in Westfalen erhalten blieben, seit 1879 bekannt ist. Das läßt sich auch an einzelnen Eigentümlichkeiten erkennen. Die Ornamentik unseres Spiegels ist beeinflußt von dem flämischen Rollwerkstil, der sich, unter römischem Einfluß in den figuralen Bestandteilen, verbunden mit einem aus dem deutschen Rollwerk entstandenen barockeren grotesken Schweifwerk kraftvolleren Schwungs vlämischer Art entsprechend seit Cornelis Bos, Cornelis Floris und Hans Vredemann de Vries entwickelt hatte und in den Kupferstichen des Adriaen Collaert in Antwerpen gerade zur Zeit der Tätigkeit Eisenhoits mit ganz verwandten Zügen ausgestattet wurde. Man denke z. B. an die Tierköpfe, die nach außen aus den Rollköpfen des Schweifwerks herausragen, dann aber auch an die Gestalten, die sich durch die Umklammerung des Rollwerks hindurchwinden, wie

sie schon von Cornelis Bos verwendet wurden. Mit solchen Gebilden an der Ornamentik des Spiegels stimmen Motive überein, die Eisenhoit schon an den beiden Meßbüchern des Paderborner Fürstbischofs verwendet hatte, die man in der Lichtdruckveröffentlichung von Julius Lessing (die Silberarbeiten des A. E. aus Warburg) vergleichen kann. Daran findet man auch schon die gleiche Bildung der Hände, wie sie auf dem Spiegeldeckel der Genius der Zeit und die nackte Gestalt links von ihm mit ihrer übertriebenen Einbiegung der Fingerglieder in den Gelenken besonders kennzeichnend sehen lassen. Eine besondere Eigentümlichkeit des Spiegelrahmens besteht darin, daß alle seine Figuren, die anscheinend vollrund vortreten, nicht gegossen, sondern getrieben sind, während man sich dazu an anderen Orten schon des Gusses bediente. Der Meister bekundet darin eine ganz hervorragende Kunstfertigkeit, die so von keinem anderen gleichzeitigen Silberschmied auch nur erstrebt wird. Gegossen sind nur die kleinen architektonischen Glieder. Einen direkten Anhalt für die Heimat des Künstlers bietet die Umschrift der großen Glasscheibe mit dem Wappen des Römisch-deutschen Reiches, diese lautet: »Hemmel : vnd : erde : werdth : vorgan : Godes wordth blifth b(ei)hstan.« Die Sprachform Hemmel statt Himmel, blift statt bleibt deutet auf Westfalen.

RELIEFS

Mit einem solchen Werk hatte der Silberschmied ein für den persönlichen Gebrauch bestimmtes Gerät geliefert, dessen größere Bedeutung doch in seiner Eigenschaft eines sinnreichen und kostbaren Schmuckes der Wand bestand. Ein Schritt weiter in dieser Entwicklung führt dazu, das silbergetriebene Relief ohne jeden Gebrauchszweck lediglich als Kunstwerk für die Wand herzustellen. Man konnte es dann ebenso einrahmen und aufhängen, wie jedes Ölbild oder Holzrelief. Das Grüne Gewölbe besitzt mehrere solcher Reliefplatten, die nicht mehr als bloße Einlagen in Kästen oder Schränken entstanden sein können, sondern die für sich allein betrachtet sein wollen. Darunter sind in Silber getriebene Bildnisse von Mitgliedern der kurfürstlichen Familie, die der als Medailleur bekannte Meister Sebastian Dattler in den Jahren 1621 bis 1630 in Dresden hergestellt hat. Der in Straßburg geborene Künstler hat besonders deutschen und auswärtigen Höfen seine Kunst angeboten und erhielt auch wohl erst unter Kaiser Ferdinand II. den Titel eines kaiserlichen Hofgoldschmieds, woraus zu schließen, daß er, abgesehen von Medaillen, zu denen er

die Prägestempel schnitt, auch für den Wiener Hof ähnliche Werke, wie für Dresden angefertigt hat. Bei Kurfürst Johann Georg I. (r. 1611—1659) hat er sich zuerst durch ein getriebenes Relief 1621 eingeführt auf dem dieser von Merkur und Minerva zum Kampf ausgerüstet wird (I, 23). 1622 entstand das Bildnis des zu Pferd nach rechts sprengenden Kurfürsten (I, 22). Darauf lieferte er 1623 das Bildnis von des Kurfürsten Vater Christian I., das diesen in Harnisch vor einer Säule neben einem Tisch stehend zeigt, auf dem die Insignien seiner Würde und sein Helm zu sehen sind. Offenbar nach einem Ölbildnis, wie solche damals in dieser repräsentativen Aufmachung allgemein üblich waren. Die Bildnistreue des Kopfes scheint aber nicht allzu überzeugend. (Tafel 46, 1.) Besser getroffen, weil nach dem Leben dargestellt, ist das 1625 hergestellte Bildnis der Tochter von Johann Georg I., Sophie Eleonore, Tafel 46, 2, die 1627 den Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt heiratete. Dabei hat der Silberschmied ein Bildnis der Prinzessin, das im Jahr zuvor lebensgroß in Öl gemalt worden war, nur mit Ausnahme der Musterung des Rockes, getreu kopiert, doch aber den Kopf mit gereifteren Zügen zum Ausdruck gebracht, hierzu also die Prinzessin selbst vor Augen gehabt. Was nun aber auf dem gemalten Bild weniger auffällt, das kommt auf dem Reliefbild doch störend zur Erscheinung: die perspektivische Darstellung des tonnenförmigen Rockes, der an sich schon als Monstrum der Modetracht wirkt. Die Darstellung einer einzelnen Gestalt zugleich mit der perspektivisch vermittelten Vorstellung des Raumes scheint doch dem Relief weniger günstig. Besser wirkt schon das von S. Dattler 1630 ausgeführte Relief der Gruppe des Kurfürsten mit Frau und ältestem Sohn (I, 30). Eine glücklichere Lösung dieser seit der Renaissance vorherrschenden malerischen Reliefdarstellung wird erzielt, wenn, wie bei dem Relief des Spiegeldeckels von Eisenhoit, die im Vordergrund stehenden Gestalten von dem weit in die Ferne gerückten Hintergrund losgelöst erscheinen, oder aber, wenn wie bei dem antiken Relief hinter den menschlichen Gestalten keine in die Tiefe ausgedehnte Raumschicht sich geltend macht. Will aber doch das Relief auch hierin mit dem gemalten Bild die gleiche Wirkung erreichen, dann müssen die Gestalten mit allen übrigen Erscheinungen des Bildes dem alles beherrschenden Gesetz der Perspektive untergeordnet bleiben. So wirkt schon glücklicher das 1623 von Dattler hergestellte Relief der Befreiung der sächsischen Prinzen (I, 19). Doch aber liegt die Bedeutung des Meisters nicht auf diesem Gebiet, sondern auf dem der geprägten Medaille.

Ein sächsischer Meister, der hier schon tätig war und ganz Hervorragendes geleistet hatte, ehe Dattler nach Dresden kam, und der gerade auch eine ganze Reihe der besten gegossenen Bildnismedaillen des Kurfürsten Johann Georg I. und seiner Angehörigen ausgeführt hat, Daniel Kellerthaler, hat doch in künstlerischer Hinsicht ungleich größeren Anspruch auf Beachtung durch seine Arbeiten als Silberschmied. Auch er hat einige Silberreliefs getrieben, die lediglich als Bilder betrachtet sein wollen. Ein kleines, 11×8,5 cm großes Relief in achteckigem dünnen Goldblech getrieben, in Elfenbeinrahmen, trägt sein Monogramm und die Jahreszahl 1626 seiner Herstellung; es enthält die Anbetung der Hirten vor einer Hütte (Tafel 41). Größere in Weißsilber getriebene Reliefs zeigen den Evangelisten Johannes, hinten die Legende vom hl. Georg, von 1629 (I, 13), die Taufe Christi von 1636 (I, 24) und die Anbetung der Hirten unter einer Engelglorie von 1637 (Tafel 47). Diese größte seiner getriebenen Bilddarstellungen läßt neben ausgezeichneter technischen Schulung seine künstlerischen Ideale sehr gut erkennen. Diese waren, wie damals fast allgemein in Deutschland, von der römischen Kunst bestimmt. Die Maler, die in Italien den Kanon der schönen Form in sich aufgenommen hatten und in verallgemeinerten Formentypen ihre wohlabgewogenen Kompositionen nach allen Regeln einer akademischen Kunst zum Ausdruck brachten, diese genossen damals das allergrößte Ansehen, ihre Werke wurden durch Kupferstiche überallhin verbreitet. Besonders in Prag, am Hof Kaiser Rudolfs II., hatten die Maler mit dieser von fremder Kunstweise abgeleiteten Kunst die größten Erfolge, daneben auch in München. Am sächsischen Hof zu Dresden sind dagegen in der Malerei keine bemerkenswerten Vertreter dieser gerade an den deutschen Fürstenhöfen herrschenden Kunstrichtung aufgekommen. Der Grund scheint darin zu liegen, daß die sächsischen Kurfürsten schon seit Kurfürst August für alle Werke des Kunsthandwerks ein ungleich größeres Wohlgefallen betätigten, als für Werke der hohen Kunst. So ist in der Architekturausstattung und in der Plastik in Sachsen ein Denkmal des Italismus jener Zeit entstanden, die Grabkapelle des Wettiner Fürstenhauses im Dom zu Freiberg, von dem nach Sachsen schon von Kurfürst August berufenen Oberitaliener Giovanni Maria Nosseni (1544—1620), mit ihren von Carlo de Cesare gegossenen Statuen. Sein Nachfolger, der sächsische Hofbildhauer Sebastian Walther (1574—1643), folgte in seinen Werken gleichfalls dem Kultus der schönen Form. Auf den gleichen Bahnen entwickelt

sich in der Kleinkunst des Silberschmieds Daniel Kellerthaler. Ob er darin unter dem Einfluß eines dieser beiden gestanden hat — er hat auch vergoldete Zierplatten in Punzenmanier hergestellt —, erscheint fraglich. Es ist wahrscheinlicher, daß er ebenso wie Eisenhoit sich eine Zeitlang in Italien selbst aufgehalten hat — deutsche Kunsthandwerker wirkten damals zahlreich in italienischen Werkstätten, auch schon Cellini hatte deutsche Gehilfen. Er mag wohl sicher bei Christoph oder Hans Kellerthaler in Dresden gelernt haben, aber nach der Zunftvorschrift mußte dann der Geselle ein oder mehrere Jahre auswärts gearbeitet haben und, was er nicht gelernt hatte, das hat sich damals gar mancher Geselle erwandert. Jedenfalls kam er dann aber als ein Meister von hervorragendem Können nach Dresden zurück.

Die große Anbetung der Hirten unter der Engelsglorie ist eine der spätesten Arbeiten des Meisters. Sie ist dadurch ausgezeichnet, daß der Künstler bei aller Idealisierung der Gestalten sich doch von dem Manierismus fernhält, der vielfach sonst die von Italien beeinflußten Kompositionen deutscher und niederländischer Künstler der Zeit beeinträchtigt. Aber doch ist die Darstellung nicht von der Gemütstiefe erfüllt, die der deutschen vom Ausland unberührten Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts ihren hohen Wert verleiht, sie wirkt nicht ursprünglich, sondern anempfunden. Ein Vergleich mit dem auf demselben Boden stehenden, vier Jahre später entstandenen Alabasterrelief mit dem gleichen Thema der Darstellung des Dresdner Bildhauers Sebastian Walther (1574—1643), ist für die damals in Dresden eingezogene neue Formenwelt sehr lehrreich (Inv. I, 4, Abb. in Band 4), Tafel 47.

In demselben Jahr 1637, in dem jenes Werk entstand, hat sich Daniel Kellerthaler auch als Stempelschneider als hervorragender Meister bewährt mit dem großen Lehnssiegel des Kf. Johann Georg I. Diese beiden Werke scheinen seine letzten Arbeiten gewesen zu sein, die keinerlei Nachlassen seiner künstlerischen Kräfte erkennen lassen, obwohl er doch schon 1631 über Beschwerlichkeiten des Alters klagte. Darnach hätten wir seine Geburt schon etwa vor 1570 anzusetzen. Ob Hans Kellerthaler, der Meister des Schmuckschranks von 1585 und des Hausaltars von 1608, als sein Vater anzusehen ist, erscheint dadurch überaus fragwürdig. Dieser, der erst 1579 ausgelernt hatte, könnte dann eher als ein älterer Bruder gelten. In Dresden wird aber schon 1573 ein Christoph Kellerthaler als Meister erwähnt. Vermutlich ist dieser der Vater Daniels und auch des Hans. Daniel wird als Sohn eines Bürgers

bezeichnet, das Handwerk des Vaters vererbte sich damals zumeist auf den Sohn. Daniel war schon in Dresden um 1600 für den kurfürstlichen Hof tätig, seine Bewerbung 1602 um eine Anstellung an der Kunstkammer hatte keinen Erfolg, ebenso 1628. Dabei erwähnt er zuletzt seine „großen Reisen" in fremden Landen, wo er viel gelernt und gesehen. Da ist es nun unbestimmt, wann er diese Reisen gemacht hat. Früher datierte Arbeiten von seiner Hand sind nicht nachweisbar, von seinen Medaillen ist die früheste mit seiner Signatur von 1608. Eine andere ihm zuzuschreibende Medaille ohne Signatur hat das Datum 1606. Er könnte also vor 1600 und zwischen 1602 und 1606 sich auswärts fortentwickelt haben. Im Jahr 1608 wird er dann Dresdner Bürger und die dann folgenden Arbeiten bis 1620 lassen nicht annehmen, daß sie durch Reisen noch unterbrochen worden seien. Später aber wird er zu großen Reisen kaum noch den Drang und die Zeit gehabt haben. Daß man darunter einen längeren Aufenthalt in Augsburg anzusehen hätte, der ja immerhin vorübergehend stattgehabt haben kann, erscheint uns nicht wahrscheinlich. Ich finde auch nichts Verwandtes mit der Augsburger Kunst, der er im formalen Können überlegen ist. Der Ausdruck »große Reisen« läßt doch auf weite Reisen schließen, die gemeint sind, so daß mir der erkennbare Einfluß Italiens durch direkte Berührung mit italienischer Kunst am ehesten erklärt erscheint.

Schon bei seinen Bildnismedaillen, läßt ein Vergleich mit anderen — auch gemalten — Darstellungen derselben Personen des Künstlers ungewöhnliche Begabung erkennen, seine Modelle geistig zu beleben, ihnen zugleich repräsentative Würde zu verleihen; die getriebenen Reliefplatten zeigen seine kompositionelle Meisterschaft, seine Fähigkeit, ein Geschlecht edel gestalteter Menschen in ausdrucksvoller Haltung und Bewegung zu ungezwungener Erscheinung zu bringen, seine eigentlichen Silberschmiedearbeiten von großen Schüsseln und Gefäßen enthüllen uns erst die ganze Größe seiner Meisterschaft. Zu allen Vorzügen der mit jenen vereinigten figuralen Szenen kommt hier ein selbständiges Gestaltungsvermögen von Gerätformen und ein glänzendes Geschick, jene Szenen in die gegebenen Formen einzufügen und diese Formen mit ornamentalen Motiven in harmonischster Weise zu umkleiden. Unter den größeren Prachtgeräten der Zeit nehmen seine Erzeugnisse den höchsten Rang ein. Sein Hauptwerk ist das folgende.

Daniel Kellerthalers Taufgerät der Wettiner, Tafel 48 u. 49. Seine inhaltliche und formale Bedeutung rechtfertigt eine eingehendere Würdigung. Das Taufbecken hat eine regelmäßige aber stark bewegte Form. Diese wird dadurch gebildet, daß drei runde vertiefte gleichgroße Teller zu einem großen Becken vereinigt sind, indem ihre drei Bodenscheiben eine kleinere die Mitte bildende runde Scheibe berühren, während ihre erhöhten Ränder, da wo sie einander durchdringen würden, nicht in gleicher Höhe fortgeführt sind, sondern mit je einem Drittel ihrer Länge eine dreiteilige Erweiterung des Mittelfeldes bilden, die als Tragboden für die auf drei Delphinen ruhende abnehmbare rundplastische Gießergruppe zu dienen hat. Die Dreipaßform des Taufbeckens erhält eine Bereicherung, indem in den Winkeln der aneinander stoßenden Tellerränder drei umrahmte Hochfelder angesetzt sind. Auch werden die Ränder der drei vereinigten Teller noch dadurch besonders gegliedert, daß an den äußersten Stellen des Randes je ein ovales umrahmtes Querfeld aufgelegt ist. Während der dreiteilige Schüsselrand nur durch profilierte Leisten umrahmt ist, sind die angesetzten und aufgelegten Felder durch bewegte Rollwerkrahmen eingefaßt, zu denen als Bereicherung noch neben den vorspringenden Hochfeldern rundplastische Engelpaare kommen, die auf Festons sitzen. Diesen Engelpaaren entsprechen drei ebensolche rundplastische Engelpaare, die auf der Erweiterung des Mittelfeldes aufgelegt sind. Jedes Paar trägt einen Blumenfeston und läßt zwischen sich den Platz frei für die drei die Gießergruppe stützenden Delphine.

Die Dreipaßform der Taufschüssel ist nicht etwa nur gewählt, um den sonst üblichen Beckenformen eine neue Form gegenüberzustellen, sondern sie hat auch symbolische Bedeutung für die Dreieinigkeit, die in Relief auf dem Mittelfeld dargestellt ist, auf deren Namen die Taufe vollzogen wird (nach Matth. 18, 19). Das Mittelfeld mit der Dreieinigkeit wird unmittelbar berührt von den drei großen Rundfeldern, die durch die Dreipaßform entstanden sind. Diese haben figurale Szenen von gleichem Maßstab, wie das Mittelbild. Der Maßstab der Figurengrößen wird dann etwas verringert auf den Bildern der drei am Rand an die einspringenden Winkel der Dreipaßform angesetzten Felder. Erheblich kleiner ist aber die Größe der Figuren auf den Bildern der drei auf den Tellerrand aufgelegten querovalen Felder und hiermit stimmt dann auch der Maßstab der daneben auf dem Tellerrand selbst befindlichen Szenen über-

ein. Der reiche Eindruck, den die verschiedenen Relieffelder des vielgegliederten Beckens hervorrufen, wird noch durch die Farbe erhöht, indem die Bodenflächen und die umrahmten Felder aus weißem Silber bestehen, während die Randflächen und alle Umrahmungen und deren Verzierungen vergoldet sind.

Während alle bildlichen Darstellungen radial nach der Mitte zu gestellt sind, hat allein die Darstellung der Dreieinigkeit im Mittelfeld eine einseitige Orientierung. Sie hat die entgegengesetzte Richtung, wie die eine der drei größeren Rundszenen, auf der die Darstellung des Christkindes im Tempel gezeigt wird. Eines der drei am Rande radial angefügten Hochfelder kommt so zur gleichen Orientierung mit dem Bilde des Mittelfeldes und kann also mit diesem zusammen betrachtet werden. Indem diese beiden Bilder die Hauptansicht des Taufbeckens bilden, ist auch das Bild des Hochfeldes mit besonderer Bedeutung auf die verheißene Wirkung der Taufe gewählt worden: die Auferstehung Christi. Alle übrigen bildlichen Darstellungen können nur durch Drehung des Beckens und entsprechende Einstellung der Blickrichtung betrachtet werden.

Für die Wahl der bildlichen Darstellungen war natürlich das Bekenntnis des Bestellers und seiner Familie bestimmend. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (reg. 1611—1656) hatte das evangelisch-lutherische Glaubensbekenntnis. Für dieses war für die Taufe Martin Luthers zuerst 1526 erschienenes zweites Taufbüchlein, die bedeutend gekürzte und gereinigte Ausgabe des ersten Taufbüchleins von 1523, maßgebend, die er dem kleinen Katechismus anfügte. Die darin zum Ausdruck gebrachte Auffassung über das Sakrament der Aufnahme in die christliche Kirche, die allgemein im frühesten Kindesalter vorgenommen wurde, ließ den Täufling teilnehmen an dem sündentilgenden Tod und der Auferstehung Christi und betrachtete also die Taufe als ein Bad der Wiedergeburt, als den Beginn des sittlichen Lebens. Darum war auch mit der Taufe, mit der die Auferstehungshoffnung aufs engste verbunden ist, die Geste des Kreuzeszeichens durch den Täufer verbunden, so in Sachsen mit den Worten: „Weil Jesus Christus auch für dich am Kreuze gestorben ist, empfange das Zeichen des Kreuzes, beides an Stirn und Brust", wodurch symbolisch auf die Verbindung des Täuflings mit Christi Tod hingewiesen wurde und seine dadurch ermöglichte Erlösung von Sünde und Tod und die Einführung in die Auferstehung. Es kommt also durch das Mittelbild mit der

Dreifaltigkeit der Sinn der Taufe nicht unmittelbar zum Ausdruck, eine Darstellung des Gekreuzigten wäre hier bezeichnender dafür gewesen. Der Verfasser des Programms für die bildlichen Szenen der Taufschüssel entschloß sich aber doch, die Dreieinigkeit in das Mittelfeld zu bringen und Christi Kreuzestod ganz fortzulassen. Das geschah zunächst wohl im Anschluß an den Taufbefehl bei Matth. 28, 19. Auf dieses Wort Christi bezieht sich auch Luther in dem kleinen Katechismus bei der ersten Frage, was ist die Taufe?: »Die Taufe ist nicht allein schlecht Wasser, sondern sie ist das Wasser in Gottes Gebot gefaßt und mit Gottes Wort verbunden, da unser Herr Christus spricht: taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes« (Matthäi am letzten, 28, 19). Bekanntlich wird gerade diese Stelle bei Matthäus nicht mehr als eine ursprüngliche angesehen (vgl. Ztschr. für neutest. Wiss. 1901. S. 275ff.), man erblickte aber darin eine Anordnung des auferstandenen Erlösers. Tatsächlich ist die lutherische Auffassung über die Taufe seit der Reformation auf dem Evangelium des Paulus aufgebaut, das in seinen Briefen ausgesprochen ist (Gal. 3, 27), wonach in der Taufe die wunderbare Gnadengabe der mystischen Vereinigung mit Christus enthalten ist und der Segen der Auferstehung. (Röm. 6, 2—6). »Oder wisset ihr nicht, daß so viele wir auf Christum Jesum getauft sind, wir auf seinen Tod getauft sind? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, auf daß gleichwie Christus ist auferweckt von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, also sollen auch wir in einem neuen Leben wandeln. So wir aber samt ihm gepflanzet werden zu gleichem Tode, so werden wir auch seiner Auferstehung gleich sein, dieweil wir wissen, daß unser alter Mensch samt ihm gekreuziget ist, auf daß der sündliche Leib aufhöre, daß wir hinfort der Sünde nicht dienen.« (Vgl. Holtzmann, Handcommentar z. N. T. 2. Aufl. Frbg. 1892. S. 128ff.) (Vgl. J. Weiß, Die Schriften des N. T. II. Bd. Göttingen 1907. Absch. 21. 35). Danach wurde auch in der alten Kirche die allein auf den Namen Christi vollzogene Taufe schon als gültig erachtet und einzelne Kirchenväter haben dies auch erhärtet, durch den Hinweis darauf, daß wer den Christus allein genannt habe, damit auch zugleich die Dreieinigkeit bezeichnet habe. Schon frühzeitig wurde aber die Taufformel dreiteilig in bezug auf Vater, Sohn und Geist angewendet, und die kirchliche Sitte hielt diese trinitarische Form fest (vgl. Rietschel, S. 49.) Das mag also Grund und Anlaß dafür gewesen sein, daß das Mittelfeld des Taufbeckens anstatt mit einer Darstellung des Gekreuzigten mit der Drei-

faltigkeit ausgestattet wurde. Das über dem Mittelfeld angefügte Hochfeld wurde darum dann auch nicht mit dem Gekreuzigten ausgefüllt, wodurch eine Konkurrenz mit der Bedeutung des Mittelfeldes entstanden wäre, sondern mit der Auferstehung Christi, die die für den Täufling wichtigste Gnadenwirkung vor Augen rückte.

Die Taufhandlung, die in den frühesten Zeiten ein Untertauchen des ganzen Körpers in fließendes Wasser voraussetzte, und mit der durch Handauflegen die Überleitung des heiligen Geistes verbunden war, wozu noch andere symbolische Handlungen hinzukamen, war schließlich auf ein sinnbildliches Übergießen des Täuflings am Hinterkopf und auf das Aussprechen der Taufformel eingeschränkt worden. Wesentlich war hierbei das Wort Gottes, das der Täufer verkündete, die dadurch bewirkte Überleitung des Geistes Christi in den Täufling, „denn ohne Gottes Wort ist das Wasser schlecht Wasser und keine Taufe" (Luther). Die dieser heiligen Handlung zugeschriebene Wirkung kommt in der Schlußformel Luthers zum Ausdruck: „Der allmächtige Gott und Vater unseres Herrn Jesu Christi, der dich anderweit geboren hat, durchs Wasser und den heiligen Geist, und hat dir alle deine Sünde vergeben, der stärke dich mit seiner Gnade zum ewigen Leben. Fried mit Dir. Amen." Für diese kirchliche Zeremonie war nicht mehr, wie noch im Mittelalter, ein Untertauchen erforderlich und darum war an die Stelle des Taufkessels die Taufschüssel getreten, die um so leichter zur allgemeinen Geltung kam, als die Taufe nicht als eine gottesdienstliche Gemeindefeier, sondern als eine nur das Kind und seine Paten betreffende Handlung betrachtet wurde. Daß aber die kurfürstliche Familie ihre eigene Taufschüssel sich herstellen ließ und nicht die Geräte der Kirche in Gebrauch nahm, das war wohl durch die Einrichtung einer Hauskapelle und die Einführung der Haustaufe hervorgerufen. Ein bestimmter Anlaß für die Herstellung der Schüssel scheint nicht darin bestanden zu haben, daß Kurfürst Johann Georg eine kinderreiche Familie hatte, denn die meisten seiner Kinder sind vor der Vollendung unserer Taufschüssel zur Welt gekommen und getauft worden. Vielmehr scheinen mir die verschiedenen Jahreszahlen, die der Hersteller der Taufschüssel und seines Gießers an einzelnen Teilen seinem Monogramm hinzugefügt hat — 1613, 1614, 1615 und (am Gießer) 1617 — darauf hinzudeuten, daß das Herrannahen des Jubiläums der Augsburgischen Konfession den Kurfürsten zu der Bestellung veranlaßt hat.

Für die Verteilung der bildlichen Darstellungen auf die verschiedenen Felder des Taufbeckens war natürlich deren Ordnung und Größe bestimmend. Nächst dem Mittelfeld nehmen die drei großen Rundfelder den ersten Rang ein. Nach der autoritativen Geltung der Auffassung Luthers von der Bedeutung und Wirkung der Taufe und nach der herrschenden kirchlichen Typologie hätte es wohl nahe gelegen, daß für diese drei Felder vor allem Christi Opfertod, oder dann Szenen gewählt worden wären, die Luther selbst in vorbildliche Beziehung zur Taufe gesetzt hatte. In seinem ersten Taufbüchlein hatte Luther das im Anschluß an die Taufe an Gott zu richtende Fürbittegebet an Stelle des bisher üblichen Gebetes geändert in das sogenannte Sintflutgebet. Es beginnt mit den Worten: Allmächtiger ewiger Gott, der du hast durch die Sintflut nach Deinem gestrengen Gericht die ungläubige Welt verdammt, und in den folgenden Relativsätzen wird noch der Durchzug Israels durchs rote Meer und die Taufe Christi im Jordan herangezogen. Es wird also das Gebet mit einer dreifachen Typologie für die Taufe ausgestattet, die gewählten Vorbilder müssen also als die bedeutendsten von Luther gewertet worden sein.

Bei der Auswahl der Bilder für die Taufschüssel tritt eine andere Bewertung ein, im wesentlichen veranlaßt durch die Absicht, für die Kindertaufe aus der Geschichte des alten Bundes aus Christi eigener Kindheit die Vorbilder anzuführen. Mit der Taufe war die Namengebung verbunden, ebenso wie bei den Juden mit der Beschneidung (Luk. 1, 59). Auf der Taufschüssel werden hieraus zwei Szenen gemacht. So wird zunächst unter dem Mittelfeld (mit der Dreieinigkeit) die Darstellung des Christkindes im Tempel zu Jerusalem (Luk. 2, 22) gezeigt, ferner links vom Mittelfeld die Beschneidung. Die Hinzufügung der von der Beschneidung getrennten Darstellung war wohl veranlaßt durch die Erwägung, daß hierbei Simeon die ihm von dem Heiligen Geist eingegebene Offenbarung bekundete (Luk. 2, 25-35): »Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden und zum Preis deines Volkes in Israel« und in den Worten zu Maria: »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel.« Die Beschneidung als Symbol des von Gott mit Abraham geschlossenen Bundes (1. Mos. 24, 4), wodurch der Beschnittene in den Bund Gottes mit Israel aufgenommen war, wurde als Vorbild für die christliche Taufe betrachtet.

Der Vergleich mit der Beschneidung dient auch als Beweis dafür, daß die Taufe nur einmal stattfinden sollte, ebenso wie die Beschneidung (Melanthon, Loci praecipue Theologici. De Baptismo S. 105), so war also auch deren Darstellung für den Schmuck der Taufschüssel wohl angebracht. Es folgt dann, rechts von der Dreieinigkeit, die Taufe Christi durch Johannes im Jordan. Diese gilt als Vorbild für die Buße, die Johannes predigte und in seiner Taufe versinnlichte. So sagt ja auch Luther im vierten Hauptstück des kleinen Katechismus auf die vierte Frage, »Was bedeutet denn solch Wassertaufe?« »Es bedeutet, daß der alte Adam in uns durch tägliche Reue und Buße soll ersäufet werden und sterben mit allen Sünden und bösen Lüsten; und wiederum täglich herauskommen und auferstehen ein neuer Geist, der in Gerechtigkeit und Reinigkeit vor Gott ewiglich lebe.« Wichtig ist auch noch bei der Taufe Christi, was darüber Matthäus 3, 13—17 berichtet: »Und da Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf aus dem Wasser; und siehe, da tat sich der Himmel auf über ihm. Und er sah den Geist Gottes gleich einer Taube herabfahren und über ihn kommen. Und siehe eine Stimme vom Himmel herab sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe.« Darauf wird auch in der Darstellung selbst Bezug genommen, indem nicht nur aus den geöffneten Wolken des Himmels die Taube des Heiligen Geistes in einer Strahlenglorie herabschwebt, sondern auch Gott Vater selbst, während Johannes aus einer Muschel über das Haupt des im Flusse stehenden Christus Wasser ausgießt, sich segnend niederbeugt. Am jenseitigen Ufer des Flusses stehen drei erwachsene Engel und halten ein Tuch bereit, um Christus nach der Taufe damit zu bekleiden. Auch diese Szene kann als Vorbild betrachtet werden für die von Luther im zweiten Taufbüchlein noch vorgesehene Bekleidung des Täuflings nach der Taufe mit dem »Westerhemd« (von vestis), dem Kleide der Unschuld und Reinheit, eine symbolische Handlung für die geistige Ausstattung durch die Taufe mit den Gaben des Christentums. — Die Taufe Christi im Jordan hat nun allerdings nach heutiger Auffassung mit der Einsetzung der christlichen Taufe und der Auffassung über deren Bedeutung nichts gemein, aber früher wurde doch bei der Taufe auf diese Bezug genommen. Heute wird Luthers »Sintflutgebet« vielfach nicht mehr angewendet in dem Taufzeremoniell. Auch weil der in jenem Gebet enthaltene Hinweis auf die Sintflut und den Durchzug Israels durch das Rote Meer dem unmittelbaren Verständnis der Christen heute fernliegt, ist jenes Gebet als für unsere Zeit ungeeignet außer Gebrauch gesetzt worden. (Vgl.

G. Rietschel, Lehrbuch der Liturgik, II. Berlin 1909, S. 118.) Doch wird immerhin noch die Typologie der Sintflut und des Durchzugs durch den Jordan als biblisch begründet angesehen durch 1. Petr. 3, 20ff. und 1. Korr. 10, 1ff. Für die Herstellung des bildlichen Schmuckes der Taufschüssel war über die Taufe Christi offenbar die Auffassung Luthers in seinem Sintflutgebet noch durchaus maßgebend, die er mit den Worten ausdrückt: »Und durch die Taufe deines lieben Kindes, unseres Herrn Jesu Christi, den Jordan und alle Wasser zur seeligen Sündflut und reichlicher Abwaschung der Sünden geheiligt und eingesetzt.« Es scheint fast, als sei bei Feststellung des Programms für die Ausstattung des Taufgerätes die Taufe Christi im Jordan durch Johannes nicht bloß als Typus, sondern noch in besonderer erhöhter Bedeutung dargestellt worden, denn diese wird noch einmal bildlich dargestellt, aber zugleich zur Mitwirkung bei der Taufhandlung. Dies kann nicht in der gleichen Absicht geschehen sein, dann wäre ja eine der beiden Szenen überflüssig. Es soll vielmehr aus dem Gießer das Wasser über Christus hinweg auf den Täufling ausgegossen werden, so ist dieser auf Christus und seinen Tod getauft, Christus wohnt nunmehr in ihm, „denn wieviel euer auf Christum getauft sind, die haben Christum angezogen." (Gal. 3, 27.)

Als Gießer soll nicht eine bloße Kanne verwendet werden, wie eine solche für ein früher entstandenes Taufbecken im Grünen Gewölbe als hinreichend erachtet wurde, sondern es wird dafür eine rundplastische gegossene silbervergoldete Gruppe der Taufe Christi hergestellt, die nichts anderes als eine Attrappe der Taufkanne ist. Als Behälter für das Taufwasser hat ein abgebrochener Baumstamm zu dienen, an den Johannes sich anlehnt, während Christus vor ihm kniet. Das oberste Stück des Baumstammes läßt sich abschrauben, um das Wasser in seine Höhlung zu gießen. Die Figur des Johannes ist derartig mit dem Baum verbunden, daß bei dem Neigen der Gruppe das Wasser durch dessen hohlen Körper und Arm fließen muß und aus einem Loch an des Johannes Hand in die Muschelschale, die er über Christi Haupt hält, herabfließen muß. So nimmt also der Täufling direkten Anteil an der bildlich vorgeführten Taufe Christi. Man kann sich nicht vorstellen, daß dies bloß als eine Spielerei oder aus einer Laune des Künstlers heraus so hergestellt worden wäre, vielmehr muß jedenfalls der Geistliche, der offenbar bei der Auswahl und Austeilung der bildlichen Szenen des Taufgeräts mitgewirkt und entscheidenden Einfluß ausgeübt hat, völlig mit dieser Bereicherung des Tauf-

vorganges einverstanden gewesen sein. Daß die Gruppe des Gießers auch schon bei Erfindung der Dreipaßform des Taufbeckens mit in Rechnung gestellt war, obwohl sie die letzte der Jahreszahlen — 1617 — trägt, während wie schon erwähnt das Taufbecken nach den Jahreszahlen 1613 bis 1615 hergestellt wurde, — das beweisen die um das Mittelfeld des Beckens eingerichteten Plätze für die Aufstellung des Gießers mit seinen drei durch Delphine gebildeten Füßen.

Vielleicht kann zur weiteren Erklärung für die nochmalige Darstellung der Taufe Christi in der Gießergruppe ein scheinbar nebensächlicher Umstand dienen. Der Baumstamm, an den sich Johannes anlehnt, ist nicht in erster Linie entstanden, um dem Johannes als Stütze zu dienen oder das Taufwasser in sich aufzunehmen. Er ist ein abgestorbener Stamm auf steinigem Boden, ohne Äste, Zweige und Laubwerk — er ist Symbol des Judentums —, um den sich ein Weinstock — das Symbol der christlichen Kirche — emporwindet. An seinem Fuß liegt eine Axt. Johannes der Täufer aber predigte (Luk. 3, 3ff.) die Taufe der Buße zur Vergebung der Sünden. Den Israeliten, die zu ihm kamen, sich taufen zu lassen, antwortete er: »Sehet zu, tut rechtschaffene Früchte der Buße; und nehmet euch nicht vor, zu sagen: Wir haben Abraham zum Vater. Denn ich sage euch: Gott kann dem Abraham aus diesen Steinen Kinder erwecken. Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt; welcher Baum nicht gute Früchte bringet, wird abgehauen und in das Feuer geworfen.« Denen die ihn für Christus hielten, antwortete er (Luk. 3, 16): »Ich taufe euch mit Wasser; es kommt aber ein Stärkerer nach mir, dem ich nicht genugsam bin, daß ich die Riemen seiner Schuhe auflöse; der wird euch mit dem heiligen Geist und mit Feuer taufen; in desselbigen Hand ist die Worfschaufel, und er wird seine Tenne fegen, und wird den Weizen in seine Scheuer sammeln, und die Spreu wird er mit ewigem Feuer verbrennen.« Wenn man sich dieser Worte des Johannes erinnert, dann wird man dieser Gruppe auch eine höhere Bedeutung beimessen und man wird die Vergegenwärtigung der Taufe Christi in der allen Bilddarstellungen des Taufbeckens überlegenen vollrunden Gruppenbildung ihre Berechtigung zuerkennen. Nicht, daß Christus sich taufen ließ, „um alle Gerechtigkeit zu erfüllen" (Matth. 3, 15), d. h. weil er einen irdischen Leib erhalten hatte — das wurde schon auf einem der drei Rundfelder gezeigt, — ist das Wesentliche an dieser Gruppe, sondern der Hinweis auf die Wirkung der christlichen Taufe und auf Christus selbst,

der die Gläubigen von der Macht der Sünde, die den Tod wirkt, befreit und ihn in der Lebens- und Geistesgemeinschaft mit ihm von der Herrschaft der Sünde und des Todes erlöst und zu einem neuen Leben befreit durch die sühnende Wirkung seines eigenen Todes. Dadurch, daß das Taufwasser über das Bildnis Christi auf den Täufling ausgegossen wird, ist ein Hinweis darauf gegeben, daß mit Aussprechen der Taufformel durch den eigentlichen Taufakt der Täufling auf den Namen Christi getauft wird, d. h. in das Verhältnis der Zugehörigkeit zu Christus eintritt, nach dem Willen seiner christlichen Eltern und Paten, in der er zuzunehmen die Pflicht auferlegt erhält, durch tägliche Reue und Buße, die aus seiner fleischlichen Natur ihn berückende Sünde nicht über sich herrschen zu lassen. Zu dieser täglichen Reue und Buße wird aber der Täufling gestärkt durch den mit der Taufe empfangenen heiligen Geist. So deutet also die Gruppe des Taufgießers darauf hin, daß die Segenswirkung der Taufe jedem Täufling unterschiedslos zuteil wird, der durch den Glauben an Jesum Christum als seinen Erlöser sich durch den Geist Gottes treiben läßt zu sittlicher Erneuerung, zur Überwindung des sündigen Fleisches und zum Leben im Geiste, das ihm die Auferstehung und ewiges Leben verbürgt, »Wer aber nicht glaubet (und so lebt), der wird verdammet werden«. Wenn uns also dabei die Gruppe an die Worte des Johannes erinnert, daß Christus uns mit dem Heiligen Geist und dem Feuer taufen wird, so werden wir damit zugleich an Luthers Erklärung der Wassertaufe zur dritten Frage erinnert, »Wie kann Wasser solche große Dinge tun«: Wasser thut's freilich nicht, sondern das Wort Gottes, so mit und bei dem Wasser ist, und der Glaube, so solchem Worte Gottes im Wasser trauet; denn ohne Gottes Wort ist das Wasser schlecht Wasser und keine Taufe; aber mit dem Worte Gottes ist's eine Taufe, das ist ein gnadenreich Wasser des Lebens und ein Bad der neuen Geburt im Heiligen Geist; wie St. Paulus sagt zu Tito im dritten Kapitel: »Gott macht uns selig durch das Bad der Wiedergeburt und Erneuerung des heiligen Geistes, welchen er ausgegossen hat über uns reichlich durch Jesum Christum, unsern Heiland, auf daß wir durch desselben Gnade gerecht und Erben seien des ewigen Lebens nach der Hoffnung. Daß ist gewißlich wahr«. Die Buße, die Johannes predigte und durch seine Taufe versinnlichte, als symbolische Reinigung durch das Wasser, war nur ein Ruf zur sittlichen Umkehr und Buße, zum Gehorsam gegen die heiligen Gottesordnungen. Die Taufe auf den Namen Christi, ursprünglich ein dreimaliges Untertauchen, ist

nach Paulus nicht mehr bloß Sinnbild der Buße, sondern sie versetzt den Täufling durch Gottes Wort in Verbindung mit Christus mit seinem sündentilgenden Tod durch das Untertauchen und mit der Auferstehung durch das Emporkommen, der Täufling erhält somit durch die Taufe die Anwartschaft auf die Auferstehung. Mit der Wassertaufe verbindet sich jetzt die Vorstellung der Geistestaufe (baptismus flammis). Das Wort Gottes, das, wie Luther sagt, mit und bei dem Wasser ist, vermittelt diese und der Heilige Geist wird durch Handauflegung auf den Täufling übergeleitet. Ist der Täufling durch den Glauben an Jesus Christus als den Erlöser zu der Taufe gelangt, dann ist diese nicht bloß eine Wassertaufe geblieben, sondern sie wirkt als Geistestaufe, Christus wohnt in ihm, Röm. 8, 9—10, dann wird er durch dessen Gnade mit innerer Notwendigkeit von dem heiligen Feuer christlichen Lebens erfüllt, dem die Auferstehung zuteil wird. „Welche der Geist Gottes treibt, die sind Gottes Kinder." Röm. 8, 1—17. Hierfür war aber ein bildlicher Ausdruck nicht zu finden, und darum fehlt er auf den Bildern der Taufschüssel. So mag die bei dem eigentlichen Taufakt als Taufmittel verwendete Gruppe des Gießers hervorgerufen sein, um den Gedanken nahezulegen, daß der Täufling auf Christi Namen und auf seinen Tod getauft werde. Durch diesen aber wird er erfüllt mit Geist und Feuer, auf daß er getrieben werde nicht aus bloßem Pflichtgefühl, sondern durch das lodernde Feuer der Begeisterung, durch innere Notwendigkeit, durch seine Verbindung mit Christus zu täglicher Reue und Buße und zu der Wiedergeburt im Heiligen Geist und ewigem Leben.

Nun war bekanntlich durch die Lehre des Augustinus von der unwiderruflichen Verdammnis der Ungetauften seit dem fünften Jahrhundert, um so früh als möglich den Menschen der Gnade teilhaftig werden zu lassen, die Kindestaufe allgemein geworden und der Glaube der Taufzeugen galt als stellvertretend für den Glauben des unmündigen Kindes. Auch Luther hatte an der Kindestaufe festgehalten, obwohl der Einwand der Wiedertäufer nicht zu widerlegen war, daß Kinder noch ohne Vernunft sind und noch nicht glauben können. Er hatte dafür die Überzeugung gewonnen, der Glaube der Kirche und der Taufzeugen wirkt durch ihre Fürbitte in den Kindern den zur Taufe nötigen Glauben. Später erkannte Luther, daß der Glaube der Täuflinge zur Taufe nicht die Vorbedingung bilde, wenn auch er ihn stets annimmt, sondern an Gottes Wort und Gebot liegt es alles, wie er im großen Katechismus schreibt. Daher war also in der lutherischen Kirche die Kindestaufe bei-

behalten worden. Die Berechtigung dazu erblickte sie in der Taufeinsetzung durch Christus, Matth. 28, 18ff., und in dem Evangelium der Kinder, Mark. 10, 13ff.

So war also für den bildlichen Schmuck der Taufschüssel, den die dem Range nach den drei Schüsselbildern folgenden Bilder der angefügten Hochfelder fortsetzen, zunächst eine Darstellung dieser Kinderszene angebracht. Diese befindet sich auf dem links von dem Mittelfelde am Rande eingefügten Felde. Die Darstellung steht völlig im Einklang mit dem Bericht des Markus.

Die nächste dieser drei Darstellungen ist die Auferstehung Christi. Diese ist gewählt wegen der Zueignung seines Todes an die Täuflinge. So sagt Paulus in seinem Brief an die Römer 6, 3: »Wisset ihr nicht, daß alle, die wir in Jesum Christum getauft sind, die sind in seinen Tod getauft.« Das (ursprünglich die Taufe bildende) Untertauchen in das Wasser gilt als Kreuzigung und als ein mit Christo Begrabenwerden, das Wiederauftauchen als Lebensgemeinschaft mit dem Auferstandenen. Wie dieser der Sünde gestorben ist, so sind die Täuflinge von der Macht der Sünde erlöst und in einen neuen Lebenszustand versetzt, der sie durch die Gemeinschaft mit Christus befähigt, in einem sittlich neuen von der Macht der Sünde freien Leben zu wandeln, das ihnen die Hoffnung gibt, das unvergängliche Leben des Auferstandenen zu teilen. So wird auch in dem dritten Hochfeld die Auferstehung von den Toten gezeigt und das Jüngste Gericht. Darauf verweist Markus 16, 16, wo Jesus nach seiner Auferstehung sich den Jüngern offenbart und spricht: „Wer da glaubet und getauft wird, der wird selig werden, wer aber nicht glaubet, der wird verdammt werden", weil, wie Paulus an die Römer schreibt, 6, 14, die Gläubigen nicht unter der Sünde stehen, sondern unter der Gnade, welche die Macht der Sünde über sie durch die Taufe auf den Tod Christi gebrochen hat und sie zu einem neuen sittlichen Leben befähigt hat. (Vgl. Holtzmann Hand-Commentar zum N. T., Freiburg i. B., 1892, S. 132.) Unter Hinweis auf jene Verheißung Christi antwortet darum Luther auf die zweite Frage, »Was gibt oder nützet die Taufe?«: »Sie wirkt Vergebung der Sünden, erlöset vom Tode und Teufel und gibt die ewige Seligkeit allen, die es glauben.« Die Vorstellung von dem Jüngsten Gericht stand hiermit nicht in direkter Verbindung, sie muß aber dem Künstler als Mittel dienen, die ewige Seligkeit der gläubigen Christen im Bilde vorzustellen.

Alle diese Bilder stehen also mit der Taufe selbst in engem Zusammenhang.

Dazu kommt nun noch die bildliche Ausstattung der Ränder der drei Teller, die in ihrer Vereinigung das Taufbecken bilden. Aus dieser werden durch die besondere Umrahmung und durch die mit den größeren Füllungen übereinstimmende Silberfarbe die Mittelschilder jedes Teiles herausgehoben. So haben diese also auch vor den übrigen Randszenen den Vorrang. Das Bild unter dem Mittelfeld enthält eine Szene, die nicht anders als die Heilung des Aussätzigen Syrers Naeman vom Aussatz im Jordan durch den Propheten Elisa gedeutet werden kann, die seine Bekehrung zu dem Gott Israels zur Folge hatte. Die Taufe des Kämmerers aus dem Mohrenland (A. G. 8. 38) kann nicht damit gemeint sein, denn dann müßte der Täufer mit dem Täufling im Wasser stehen. Hier aber steht der Mann allein im Flusse und wendet sich der Gruppe zweier am Ufer stehenden Männer zu, mit dem einen im Gespräch verbunden. Links steht ein Reitpferd mit Knecht, in der Ferne rechts Reisewagen mit Begleitung, so läßt sich also an den Feldhauptmann des Königs von Syrien denken, der im Land Israel von seinem Aussatz Heilung suchte. Wenn auch Elisa bei der siebenmaligen Waschung des Syrers im Jordan, die er ihm anempfohlen hatte, damit er rein würde, nicht zugegen war, so läßt doch die künstlerische Freiheit der Darstellung zu, daß wir bei den beiden vornstehenden Männern an den Propheten Elisa und seinen Knecht Gehasi denken. Der zuerst ungläubige Feldhauptmann, der die Wasser in Damaskus besser denn alle Wasser in Israel hält, ward von seinen Knechten dazu überredet, das geringfügige Gebot zu erfüllen. »Da stieg er ab und taufte sich im Jordan siebenmal... und ward rein.« Durch diesen Erfolg seiner Waschung im Jordan wird Naeman zu dem Glauben bekehrt, »daß kein Gott ist in allen Landen außer in Israel.«

Man kann also in der Wahl dieses Ereignisses einen Hinweis darauf erblicken, daß, wie die Selbsttaufe des ungläubigen Syrers im Jordan durch ihre Wirkung erst in diesem den Glauben gepflanzt hat, so auch in den Kindern, die noch ohne Glauben zur Taufe gelangen, in magischer Weise der Glaube erwirkt werde. (G. Rietschel, Liturgik, S. 110.) Es kann aber auch die Wahl der Darstellung dadurch begründet gewesen sein, daß die Wirkung der Waschung durch den Jordan erfolgt ist, zu dem ja auch Johannes aus der Wüste kam, um zu taufen. Wenn auch Luther keinen Unterschied machte in dem Wasser, das zur Taufe verwendet wurde, und in der alten Kirche alle Orte, die Wasser darboten, als zur Taufe geeignet angesehen und benutzt wurden, so war doch

der Wunsch, im Jordan die Taufe zu empfangen bei vielen rege (Rietschel, Liturgik, S. 41), so bei Konstantin dem Großen. Es wird auch berichtet, daß die sächsischen Kurfürsten von ihren Pilgerfahrten nach Jerusalem Wasser aus dem Jordan nach Hause brachten, um es hier zur Taufe zu verwenden. Will man den Ort des Wunders im Jordan für die Wahl des Bildes nicht als entscheidend ansehen, dann bleibt noch der durch das Bild gegebene Hinweis auf den Ursprung der Taufe durch den heilkräftigen Erfolg von Waschungen in reinem Wasser, die schon im Alten Testamente vielfach vorgeschrieben und auch als symbolische gottesdienstliche Handlungen angewendet wurden, so insbesondere als Sinnbild des Übergangs von heidnischer Unreinheit zu dem heiligen Bundesvolk.

Die Szene auf dem Randfelde links von dem Mittelbild versinnlicht den Taufbefehl Christi, Matth. 28, 19. Der Ort der Handlung liegt hier vor dem Tore einer Stadt, während der auferstandene Jesus die Jünger auf einen Berg in Galiläa beschieden hatte, (nach dem Ev. des Markus 16, 14—16 in einem Zimmer). Noch eine andere Abweichung läßt die Deutung wohl unsicher erscheinen, doch habe ich eine andere Erklärung nicht finden können. Zudem würde es ein Fehler sein, wenn Christi Taufbefehl an dem Becken nicht zur Darstellung gekommen wäre. Bei Matthäus heißt es: »Jesus trat zu ihnen, redete mit ihnen und sprach: ‚Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin, und machet zu Jüngern alle Völker, indem ihr sie taufet auf den Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes; und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.« Die Haltung und Bewegung der Arme läßt auf eine solche Rede und Aussendung der Apostel schließen. Da steht links auf dem Feld eine Gruppe von Männern in kurzen Überhängen und Kopfhauben, die offenbar darauf warten, daß man zu ihnen komme. An den drei vorderen voll sichtbaren Gestalten bemerkt man, daß sie Klappern in den Händen haben. Wenn die Ausführung deutlich genug sein soll, so erkenne ich an den Männern hohle Augen und Wangen und abgestorbene Nasen. Dann müssen also Aussätzige dargestellt sein, die durch ihre Klappern wegen der damit verbundenen Ansteckungsgefahr das Herantreten Gesunder verhindern sollen, die auffällige Tracht würde aus dem gleichen Umstand zu erklären sein. Auch könnte die Abwendung des bärtigen Apostels neben Christus darauf gedeutet werden, daß der Auftrag zunächst dessen Widerstreben verursacht hat.

Es läßt sich aber keine Stelle finden, die zu diesem Vorgang die direkte Unterlage böte. Die Gruppe der Aussätzigen kann also in übertragenem Sinn als eine Gruppe von Heiden, die in Unreinigkeit dahinleben, zu gelten haben. Der Taufbefehl Christi gilt ja für alle Völker, also auch die unreinen Heiden. Die Charakterisierung der Heiden als Unreine kann schon im Anschluß an die vorangegangene Szene des Syrers Naeman gewählt worden sein.

Das dritte der Felder des Randes enthält die Darstellung des reuevoll nach dem Sündenfall zu Gott Vater kommenden ersten Menschenpaares und seine Vertreibung aus dem Paradiese. Das Bild kann in zweierlei Hinsicht mit der Taufe in Zusammenhang gebracht werden. Einmal um zu zeigen, wie die Sünde und der Tod in die Welt gelangten und um auf die Belastung der Menschheit mit der Erbsünde hinzuweisen. Die Auffassung bestand, daß jeder Mensch von Geburt an durch Erbsünde vom Satan besessen sei. Es ging auch in der alten Kirche der Taufe der Exorcismus, die Errettung von der Herrschaft der Sünde voran durch Anblasen von Seiten des Täufers, doch wurde schon von Luther der Exorcismus gekürzt. Die Beschwörung des unreinen Geistes war aber hinreichend begründet durch die Lehre des Paulus, Röm. 7, 14—23, daß der Mensch vermöge seiner fleischlichen Natur wider besseres Wissen und Wollen der Macht der Sünde unterworfen ist, daß nicht der Mensch, sondern die ihn beherrschende Sünde das Subjekt des bösen Tuns ist. Eine Bezugnahme auf den Exorcismus fehlt hier in den bildlichen Szenen. Der Sündenfall von Adam und Eva ist nur als Sinnbild für die sündliche Natur der Menschen, nicht als Zeichen der Erbsünde durch das geschichtliche Faktum des ersten Sündenfalles vorgeführt zu denken. Die Darstellung des Sündenfalls kann auch daran erinnern, wie Röm. 5, 12—21 ausgeführt wird, daß durch einen Menschen die Sünde in die Welt gekommen ist und durch die Sünde der Tod zu allen Menschen, weil alle gesündigt haben. So wird Adam als Gegenbild gegen Christus vorgeführt, der der neuen ihm angegliederten Menschheit durch den Segen der Gerechtigkeit und Gnade das ewige Leben bringt, die Auferstehung der Toten. Die Darstellung kann aber in anderer Hinsicht doch noch eine engere Bezugnahme auf die Taufe haben. Diese scheint mir in der Antwort auf die vierte Frage: »Was bedeutet denn solch Wassertaufen«, für die Wahl dieser Szene zu finden zu sein: »Es bedeutet, daß der alte Adam in uns durch tägliche Reue und Buße soll ersäufet werden.« So wird auch im Bilde die Reue von Adam und Eva eindrucksvoll dargestellt.

Standen die seither besprochenen Darstellungen auf den verschiedenen Feldern des Taufbeckens teils in engem, direkten Zusammenhang mit der christlichen Taufe selbst, teils in nahem, vorbildlichem Zusammenhang mit ihr, so sind an den vergoldeten Rändern des Taufbeckens in kleinerem Maßstabe noch Ereignisse des Alten Testamentes dargestellt, die nur symbolisch mit den Wirkungen der Taufe in gedankliche Verbindung gebracht werden können. Zwei von diesen Ereignissen sind schon von Luther in seinem zur Taufe gehörigem Gebet im gleichen Sinne erwähnt: die Sintflut und der Durchzug der Israeliten durch den Jordan. Als drittes derartiges Ereignis ist hier der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer hinzugefügt.

Der Rand des unter dem Mittelfeld mit der Dreifaltigkeit liegenden Tellers der Darbringung Christi ist belebt mit dem Durchzug der Israeliten durch den Jordan und dem Fall von Jericho. Links von dem Mittelfeld des Randes (mit der Heilung des Syrers Naeman im Jordan) bewegt sich der Zug durch den Jordan von dem steil abfallenden, abgerissenen und erstarrten Flußwasser nach rechts zu. Im Vordergrund stehen, durch höheres Relief hervorgehoben, zwei Krieger oder wohl Josua mit einem Begleiter, der einen Stein auf dem Rücken hat. Der Zug, der durch ganz flaches Relief etwas in die Ferne gerückt wird, ist durch diese Gruppen in zwei Hälften gegliedert, wovon die hintere (links) die von Kriegsleuten begleitete von Leviten getragene Bundeslade sichtbar werden läßt, die vordere (rechts von der Gruppe) den Zug von Frauen enthält, von denen einige Gefäße auf den Köpfen tragen. In diesem Zug bemerken wir einen Haufen Steine, von denen einer aufgehoben wird, wie es Josua geboten war, daß für jeden der zwölf Stämme ein Stein aus dem trokkenen Bette des Jordan solle genommen werden, damit er an der Stelle, wo die Bundeslade durch den Fluß getragen worden war, aus den zwölf Steinen solle ein Denkmal errichten zum ewigen Gedächtnis daran, daß »Israel ging trocken durch den Jordan.« (Josua Kap. 3 u. 4).

Rechts von dem Mittelschild des Randes ist der Untergang von Jericho dargestellt. (Josua Kap. 6.) Wieder bildet eine in höherem Relief dargestellte Gestalt, die wieder als Josua aufzufassen ist, den Repoussoir, so daß die in flachem Relief dargestellte Szene mehr in die Ferne gerückt ist. Josua steht diesmal auf der linken Seite des Feldes neben einem Felsen. Der an ihm vorbeiziehende Zug der Kriegsleute, die nach rechts zu weitergehen, enthält vor ihm die Gruppe der Priester, die die Bundeslade tragen, unter denen die sieben

Posaunenbläser. Einige Türme der im Hintergrund über dem Zug ragenden Festung Jericho sind davon schon ins Fallen geraten.

Der Rand des Tellers mit der Beschneidung enthält links von dem Mittelfeld mit der Szene des Taufbefehls den Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer. Wieder wird durch Figuren mit höherem Relief des Vordergrundes der dargestellte Vorgang in die Ferne geschoben, diese Gestalten stehen am Meeresufer. Zwischen zwei Paar stehenden männlichen Gestalten ist eine aus dem Meer zum Ufer heraufkommende Frau mit Kind zur Hälfte sichtbar. Die Gruppe rechts am Uferrand ist als Moses mit Aaron zu deuten, Moses hebt seinen Stab hoch und teilt dadurch das Meer für den Durchzug der Israeliten. (2 Mos. Kap. 14, 1—22). Rechts von dem Mittelfeld sehen wir auf dem Tellerrand die Wogen des Meeres wild zusammenschlagen und in der Ferne die Krieger Ägyptens darin versinken. In der Mitte vorn suchen sich zwei Reiter vergebens aus den Fluten zu retten. (2 Mose Kap. 14, 23—28), diese wieder in höherem Relief dargestellt.

Die Bezugnahme auf die Taufe wird in dem Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer schon von Melanchthon ausgesprochen. (Loci S. 105) »Sicut iter Israelitum per mare rubrum fuit imago afflictionum Ecclesiae et liberationis, ita mersio in Baptismo imago est afflictionum et liberationis.« In dem 1. Brief Pauli an die Korinther 10, 1—3 sind schon Worte enthalten, die für diese Auffassung den Anhalt boten: »unsere Väter sind alle unter der Wolke gewesen und sind alle durchs Meer gegangen, und sind alle auf Mose getauft mit der Wolke und mit dem Meer.« In der Fortsetzung dieser Stelle des Briefes konnte ein Hinweis darauf erblickt werden, daß durch die Taufe auf Christus die Gläubigen der Gnade Gottes versichert seien, daß sie von der Sünde nicht überwunden würden: »und haben alle einerlei geistliche Speise gegessen und haben alle einerlei geistlichen Trank getrunken; sie tranken aber von dem geistlichen Fels, der mitfolgte, welcher war Christus. Aber an ihrer Vielen hatte Gott kein Wohlgefallen; denn sie wurden niedergeschlagen in der Wüste. Das ist aber uns zum Vorbilde geschehen, daß wir uns nicht gelüsten lassen des Bösen, gleichwie jene gelüstet hat ... Es hat Euch noch keine denn menschliche Versuchung betreten; aber Gott ist getreu, der euch nicht lässet versuchen über euer Vermögen, sondern machet, daß die Versuchung so ein Ende gewinne, daß ihr's könnt ertragen.« (1. Kor. 10, 3—6. 13).

Der Dritte der Teller, die zu dem Taufbecken zusammengefügt sind, auf dessen Randfeld die Reue von Adam und Eva gezeigt wird, enthält auf dem Rand die Darstellung der Sintflut. Links von dem Randfeld das Wasser der Sintflut, darauf in der Ferne die Arche Noäh, über der aus den Wolken schon die Strahlen der Sonne herniederschießen, während vorn in höherem Relief noch zwei Felsen hervorragen, auf denen sich Menschen und Tiere zu retten suchen. Rechts von dem Randfeld in der Ferne Gruppen von in den Fluten versinkenden Menschen und Tieren und vorn in der Mitte wieder ein Fels, auf dem Menschen und Tiere ihre letzte Zuflucht suchen. Die ganze Darstellung erhält ihre Bezugnahme auf die Taufe durch den 1. Brief des Petrus 3, 18—21: „Sintemalen auch Christus einmal für unsere Sünden gelitten hat, der Gerechte für die Ungerechten, auf daß er uns zu Gott führete, und ist getötet nach dem Fleisch, aber lebendig gemacht nach dem Geist. In demselbigen ist er auch hingegangen, und hat geprediget den Geistern im Gefängnis, die vor Zeiten nicht glaubten, da Gott harrte und Geduld hatte zu den Zeiten Noahs, da man die Arche zurüstete, in welcher wenige, das ist acht Seelen, gerettet wurden durchs Wasser, welches nun auch uns selig macht in der Taufe, die durch jenes bedeutet ist; nicht das Abtun des Unflats am Fleisch, sondern der Bund eines guten Gewissens mit Gott, durch die Auferstehung Jesu Christi . . .« (1. Petr. 3. 18—21.) So stellt es auch der Apostel Paulus dar in dem Brief an die Römer Kap. 8. 1—39, deren Inhalt in dem Handcommentar zum N. T. (2. Aufl. S. 143) von Holtzmann wie folgt zusammengefaßt wird: »In denen, welche in der Gemeinschaft Christi stehen, erweist sich der ihnen mitgeteilte Geist Christi als die neue Lebensmacht, durch die sie schon jetzt zur Erfüllung der sittlichen Anforderungen des Gesetzes befähigt, zugleich aber ihres künftigen herrlichen Lebens als Söhne und Erben Gottes vergewissert werden. Die in der Gemeinschaft des Auferstandenen stehen, sind von jeder Verdammlichkeit freigesprochen, weil der Geist Christi sie von der Herrschaft der Sünde und des Todes befreit und zu einem neuen Leben befähigt hat, in welchem sie den Willen Gottes wirklich zu erfüllen vermögen.« — Diese figurale Ausstattung des Randes der Vorderseite wird wiederholt auf den Randszenen der Rückseite des Beckens, die die gleichen Motive und Kompositionen, doch jedesmal im Gegensinn und in weniger scharfer Treibarbeit, vor Augen führen.

Die dekorative Ausstattung der Rahmen aller Bildfelder ist in maß-

voller Weise durchgebildet. Das kleinere Mittelfeld wird durch einen reliefierten Früchtekranz herausgehoben, als Umrahmung der drei größeren Rundfelder dient die Hohlkehle der Tellerform mit einem profilierten Innenrand, die Hohlkehle wird durch aufgesetzte Zierstücke leicht belebt. Barockgeschweiftes Rollwerk umrahmt dann die drei Hochfelder, jedes noch flankiert von einem Engelpaar in vollrunder Form auf Festons. Ähnliches Rollwerk haben die drei kleineren Querfelder des Randes, die durch Festons und Köpfe belebt werden. Den stärksten Kontrast dazu bilden die drei Engelpaare um das Mittelfeld in vollrund gegossenen Gestalten, die da, wo die drei Teller einander durchdringen, den Platz freihalten für die Aufstellung der Gießergruppe, die von drei Delphinen getragen wird. Bei allem Reichtum der Form und der Ausstattung ist doch die Taufschüssel von keiner Überladung beunruhigt, alles ist daran wohl bemessen und rhythmisch abgewogen.

Auf der Rückseite der Taufschüssel bilden die drei zu der Gesamtform verbundenen Teller eine gemeinsame vertiefte Zone, auf der drei aus Ranken mit je einem Cherubimskopf gebildete gegossene Füße aufsitzen. Die vertiefte Zone hat, um das kleinere mit Fruchtbündel verzierte Rundfeld der Mitte radial angeordnet, je eine Engelbüste in Ranken und Rollwerk; nur solches barockes Rankenwerk bedeckt in Treibarbeit die drei aus den Ecken vorspringenden Felder und trennt die kleinen figuralen Szenen des Randes in die drei, ebenso wie auf der Vorderseite jedesmal in zwei Hälften gegliederten Darstellungen der Sintflut, des Durchzugs durch das Rote Meer und des Durchgangs über den Jordan.

Der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der figuralen Motive des Taufbeckens kann einzeln nicht gewürdigt werden. Die Sicherheit in der Beherrschung aller Bewegungsmotive der Körper ist unübertrefflich, nicht minder die Gewandbehandlung. Wie das alles in malerischem Reliefstil in verschiedener Abstufung von dem stärkeren Hervortreten der Gestalten vorn zu dem geringeren Abheben im Mittelgrund bis zu flachstem Relief in der Ferne behandelt ist, wie überzeugend der Eindruck der Raumtiefe sowohl beim Innenraum, wie der freien Natur erreicht wird, das zeugt von dem höchstentwickelten künstlerischen Vermögen und vollendetem Takt der Erfindung und Ausführung. Doch ist der Künstler dabei unter dem Einfluß der Zeitempfindung, die vor mancher Körperwindung nicht zurückscheut, um die virtuose Überwindung aller Schwierigkeiten in Haltung und Bewegung zum Ausdruck zu brin-

gen. Es tritt dies aber in dem Gesamteindruck nicht störend in Erscheinung. Von ausgesprochenem Manierismus hat sich der Künstler ferngehalten. Das Taufgerät ist ein Werk, das den besten Erzeugnissen klassischer Entwicklungsperioden ebenbürtig angereiht zu werden verdient.

Ein zweites Mal hatte Daniel Kellerthaler eine runde vergoldete Silberschüssel 1618 herzustellen, die auch gelegentlich Taufschüssel genannt wird; sie ist im Besitz der Sophienkirche in Dresden, und es ist wohl anzunehmen, daß die Kurfürstinwitwe Sophie, gest. 1622, die der Kirche ihre besondere Gunst zuwandte, die Schüssel gestiftet hat. Daß sie kirchlichen Zwecken dienen sollte, das läßt schon das getriebene Relief in der Schüssel annehmen. Aus Wolken mit Engeln und Cherubimsköpfen fliegt mit flatterndem Gewandsaum nach links ein Engel, der mit ausgebreiteten Armen ein über seinem Haupt wehendes Schriftband hält mit der Inschrift: Gloria in excelsis deo in terra pax Hominibus bonae voluntatis 1618. Der geringe Durchmesser von 23,5 cm macht es nicht wahrscheinlich, daß dabei an eine Taufschüssel gedacht war. Das Bild hat die gleichen Vorzüge wie das Relief der Anbetung unter der Engelglorie. Es ist überhaupt an den Werken Daniel Kellerthalers, die nach ihren eigenhändigen Datierungen bis zu vierundzwanzig Jahre auseinanderliegen, keine wesentliche stilistische Wandlung wahrnehmbar. Das lehrt im Vergleich mit der großen Taufschüssel das zweite große Hauptwerk des Meisters auf Tafel 50.

Das Rosenwasserbecken von Daniel Kellerthaler von 1629. Es ist eine silbervergoldete Prunkschüssel, im Boden mit der Darstellung des Wettstreits von Apoll und Marsyas vor dem Thron des Königs Midas. Die Wahl der Darstellung ist wohl ein Anzeichen für die am Hof zu Dresden erwachte Pflege der Musik. Die Schüssel sollte nach ihrer herkömmlichen Bezeichnung als Handwaschbecken dienen, wie solche in früheren Jahrhunderten vor und nach der Mahlzeit bei Hofe herumgereicht wurden. Doch ist die Gewohnheit der Anfertigung ähnlich großer Prunkschüsseln damals weit verbreitet gewesen, ohne daß ein bestimmter Zweck ihre Herstellung veranlaßt hätte. Das gleiche gilt ja auch für die Prunkschilde. Eine mit erworbene Prunkkanne auf Tafel 51 läßt daran denken, daß der Herstellung solcher Ziergeräte zum mindesten eine praktische Zweckbestimmung beigelegt wurde. In der Regel dienten solche Werke zur Aufstellung auf sogenannten Tresors bei festlichen Gelegenheiten. Dementsprechend ist die bildliche Ausstattung der Schüssel so

angeordnet, daß deren eine Längsseite als die Grundfläche für die Figuren des großen Bildes im Boden gedacht ist. Im Gegensatz zu dieser Orientierung nach einer Haupthandlung ist allerdings die Randfläche mit einem getriebenen Kinderzug geschmückt, der auf allen Seiten nach der Mitte orientiert ist, ebenso die in vollrund gegossenen Figuren am Rand gelagerten Flußgötter, Nymphen und Kinder. Der Beschauer, der alle Einzelheiten genießen will, muß also die Schüssel auf den Tisch stellen und um sie herumgehen. Eine solche Zweispältigkeit wurde indessen bei der herrschenden Vorliebe für die Form einer Schüssel, an der die feinste Blüte des Kunsthandwerks sich entfalten sollte, mit in Kauf genommen.

Unser Rosenwasserbecken zeigt nun wieder das Bestreben des Meisters, eine reicher entwickelte Form zu finden, als die herkömmliche runde oder ovale Schüsselform. Das ist ihm auch gut gelungen, indem er die ovale Grundform in der Längsachse in Kreisbogen erweitert. In den vier Achsenendungen ist der Rahmen durch ein von Voluten umgrenztes Feld erweitert. Diese Ausladung ist von gelagerten Figuren flankiert und hat noch eine Fortsetzung durch eine angesetzte Muschel erhalten, in der je ein Putto sitzt. Die Umfassung der Schüssel ist dadurch und durch angesetzte Masken in den einspringenden Ecken ungleich unruhiger geworden, als bei der Taufschüssel. Es muß dies nicht unbedingt als ein Fortschreiten des barocken Formempfindens aufgefaßt werden, es war schon in dem Bestreben nach reichster Auszierung begründet. Im Vergleich mit diesem plastischen Leben ist der Kinderzug auf der Rahmenfläche mit seinem diskreten Relief noch direkt von Frührenaissancegeist erfüllt. Die Kinderszenen eines Peter Flötner und der deutschen Kleinmeister sind nicht ursprünglicher und natürlicher, als die hier dargestellten. Dieser Kinderzug wird an den vier Achsenendungen unterbrochen, indem hier in den vier Rahmenfeldern in zartestem malerischen Relief von hohem Reiz vier Szenen der gleichen mythologischen Fabel dargestellt sind. Der erhöhte Rahmen ist durch die ornamental ausgestattete Hohlkehle von dem Hauptbild gut losgetrennt.

Der entscheidende Augenblick der Fabel des Wettstreits von Apoll und Marsyas nimmt die ganze Bodenfläche des Beckens ein, wobei die Figuren des Vordergrunds in stärkerem Relief herausgetrieben sind, der im Mittelgrund stehende, die Laute schlagende Apoll aber schon flacher sich abhebt, der dahinter stehende Marsyas und der fast in der Mitte des Feldes thronende Schieds-

richter Midas mit noch anderen Gestalten der Gruppe mehr in den Hintergrund eingebettet sind. Damit ist in virtuosester Weise eine malerisch vertiefte Bildwirkung erzielt, die als höchste Vollendung dieser Zwischengattung zwischen Malerei und Plastik anerkannt werden muß.

Die zu dem Becken gehörige Kanne auf Tafel 51, 1 entfernt sich von diesem Stil doch schon recht stark. Die Kanne ist, ebenso wie der Gießer zu dem Taufbecken, in allen ihren Teilen gegossen, auch sind die vier den Fuß bildenden Bügel, wie die als Schaft dienende Vase mit ihren beiden Tritonenkindern der Arbeit an jenem noch einigermaßen verwandt; Fuß und Schaft, ebenso auch der geschweifte Henkel mit dem darauf gelagerten Faun, sind in ihren Formen nicht ungewöhnlich und haben vieles gemeinsam mit anderen Werken der Spätrenaissance. Aber der Gefäßkörper der Kanne mit seinem ovalen Grundriß und seinem durch eine untere Einziehung etwa birnenförmigen Längs- und Querschnitt ist vollständig mit barockem Geist erfüllt. Die Grundform kann man nur ahnen, nicht sehen; sie ist ganz durchsetzt mit verschiedenem, plastisch gebildeten jagdbaren Getier, das aus dem Körper wild herauszustürmen scheint, am weitesten vorstoßend der als Ausguß gebildete Delphin. Das steht mit den reinen Umrißlinien, die die Renaissance bevorzugte, in schroffstem Gegensatz. Man denke an die Kannen eines Peter Flötner und Elias Geyer im 1. Band auf Tafel 12 u. 30. Eine solche Formenbildung mag bei Stilpuristen Anstoß erregen, doch muß man zugeben, das Wagnis dieser barocken wilden Gestaltung ist geglückt. Es gibt auch in Marmor ähnliche Bildungen, ebenso auch im Kupferstich jener Zeit.

Der obere Teil des Gefäßes ist nicht gewölbt, sondern wagrecht abgeschnitten. Auf einem flachen Deckel sitzt hier eine Muschel mit hochragender Schnecke, auf der sich der mit einem wehenden Tuch nur an Lenden und Schulter umhüllte nackte Midas, an seinen Eselsohren erkennbar, in ungezwungener vorgebeugter Körperhaltung niedergelassen hat. Auch diese bewegte Sitzfigur ist in Gegensatz zu den gestreckten traditionellen Krönungsfiguren von Spätrenaissancepokalen ungleich lebensvoller, ja natürlicher. Auf einer Ranke hinter der Muschelschnecke liegen die Insignien der Königswürde. Wenn nicht diese als König Midas gekennzeichnete Gestalt die Kanne krönte, würde man nicht vermuten können, daß sie als zugehörig zu dem Rosenwasserbecken erfunden sei. Eher als zugehörig zu einer Jagdgarnitur. Nun war ja die Jagd das von deutschen Fürsten jener Zeit das am leidenschaftlichsten aus-

geübte sportliche Vergnügen, die Jagd galt geradezu als zu den Tugenden und Pflichten des Herrscherberufs unerläßlich, und Kf. Johann Georg I. war selbst auch ein passionierter Jäger. So kann also die ungewöhnliche Umkleidung des Gefäßkörpers mit jagdbaren Tieren auch nur zur Charakterisierung der Königswürde des Midas gewählt worden sei, zugleich auch als Huldigung an den Besitzer. Das Ganze jedenfalls eine originelle Leistung des Dresdner Meisters.

Eine gewisse formale Verwandtschaft kann man in der Drachenkanne des Christoph Jamnitzer (Tafel 52, 2) erblicken. Das Stück befand sich sicher längst in Dresden, bevor die Midaskanne entstand. Sein Meister lebte in Nürnberg von 1563 bis 1618. Die birnenförmige Kanne mit ihren Schneckenbuckeln unter der Einbuchtung, ihren vier großen glatt scheinenden herzförmigen Buckeln der oberen Zone ist aus der Ageleyform des Spätrenaissancepokals entwickelt, in der ja bekanntlich gotische Form enthalten ist. Hier an der Drachenkanne bemerken wir noch andere gotische Reminiszenzen, der Fuß und der Deckel sind aus dem Vierpaß entwickelt. Das ganze krause Verzierungswerk, das ja den barocken Zeitgeist nicht verleugnet, ist gleichfalls den krausen Verzierungen gotischer Gefäße nachempfunden. Die Kanne mit ihrem prächtigen langhalsigen Drachenkopf als Ausguß und der als Henkel emporgewundenen Schlange, deren Leib sich oben in ein Zwillingspaar spaltet, ist ein Zeichen dafür, daß die reineren Formen der Renaissance ihre Entwicklungsmöglichkeiten in Deutschland erschöpft hatten und daß strebende Meister die Abhängigkeit von jenem fremden Formempfinden aufzugeben sich bemühten, wofür wir ja auch in dem gotisierenden Pokal jener Zeit eine bezeichnende, allgemeiner gewordene parallele Erscheinung besitzen. Das noch von Renaissancemotiven abhängige Ornament hat auch schon lebhaften barocken Schwung, die vier Löwenmasken des Deckels aber mit ihren herabhängenden Mäulern haben schon die weichen Bildungen des Knorpelwerks. Der geflügelte aufwärts blickende Genius der Spitze des Deckels, als Motiv noch Renaissance, aber in Stellung und Haltung auch schon von neuem Leben erfüllt. Die Kanne bekundet das gleiche originelle Stilempfinden, das ihr Meister in seinen durch den Kupferstich verbreiteten Erfindungen zum Ausdruck gebracht hat.

Auf derselben Tafel 52 ist eine bauchige Kanne abgebildet, das Werk eines Augsburger Meisters aus der Familie Grill, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war. Die Kanne ist also höchstwahrscheinlich später

entstanden, als die des Nürnberger Meisters. Sie huldigt noch der Gefäßform einer vorangegangenen Generation, indem für den Gefäßkörper die Eiform gewählt ist. Doch ist hierbei das ursprüngliche Gefühl der Renaissancekünstler für die Ponderation der Formen verlorengegangen, die Vase hat keinen organischen Wuchs. Der kurze glatte gebuckelte Fuß könnte für irgendein anderes Gefäß entstanden sein, an der Berührungsstelle mit dem Gefäßkörper fehlt die federnde Kraft eines Traggliedes. Der Eikörper wächst zwar weiter zu einem in Gegenschwingung aufsteigenden Hals und Ausguß, doch ist dieser zu kurz geraten und der von einem Kinderkopf balanzierte Henkel, an sich in doppelter Kurve gut geschwungen, muß einen langen Arm vorstrecken, um die Rückseite des Ausgusses zu erreichen. Das Modell des Henkels scheint wie der Fuß ursprünglich für ein anderes Gefäß bestimmt. So ist auch über die getriebene Szene des Bauches vorn und hinten ein Köpfchen aufgesetzt, das die Szene stört. Diese selbst enthält in getriebenem Relief den Zug von Neptun und Amphitrite, dadurch wird aber die Umrißlinie allenthalben ohne sichtbaren Zusammenhang buckelig. Bei der Vase des Christoph Jamnitzer ist die Verzierung der vier großen herzförmigen Buckel so zart gehalten, daß die Form bestehen bleibt und die gepunzte Verzierung nur etwa als Zeichnung erscheint. Bei der Kanne von D. Kellerthaler streben dagegen die Tiergestalten überall deutlich erkennbar aus der Grundform heraus und wir fühlen die Berechtigung jeder dadurch veranlaßten Veränderung des Umrisses, hier an der Vase des Augsburgers können wir bei dem Gewimmel von Gestalten die Ursache der vielen Verbeulungen der Eiform nicht genügend erkennen und sind unbefriedigt. Vorher waren schon in Italien ähnlich verzierte bauchige Kannen entstanden, die offenbar als Vorbild gedient haben. Der Hersteller der Vase schaltet auch schon im Aufbau mit überkommenen Formen, ohne sie zu organischem Wachstum zu vereinigen.

Wir haben schon bei den beiden Hauptwerken des Daniel Kellerthaler gesehen, wie der Silberschmied schon davon Gebrauch macht, Gefäßkörper, die früher getrieben wurden, durch den Guß herzustellen. Wenn er auch eine ganze große Figurengruppe, die Taufe Christi, gegossen herstellte, so hatte er für solche Werke allerdings u. a. schon bei der Daphne des Wenzel Jamnitzer einen Vorläufer. Kleinere Gefäßteile, wie die Vase oder Figur des Schaftes und des Deckels und allerlei Bügel und Ranken wurden ja schon noch früher in der Werkstatt des Silberschmieds gegossen. Gegenüber der Technik des Gusses

im kleinen stellt größere Anforderungen der Guß der bewegten Figurengruppen, die als Fassung einer ovalen Schale aus Chalzedonachat verwendet wurden auf Tafel 51,2. Im 17. Jahrhundert war die Herstellung von Ziergefäßen aus härteren und wegen ihrer Farbe, ihres Glanzes und ihrer Lichtaufnahme geschätzten Steinsorten von Italien aus in Deutschland weit verbreitet. Größeren künstlerischen Aufwand erhielten zuerst die in Gold gefaßten Steingefäße, wie wir im 3. Band sehen werden. Bei dieser Schalenfassung hat ein Silberschmied von besonderer plastischer Veranlagung die Schale benutzt, um in gegossenen Figuren, völlig abweichend von der herkömmlichen Konstruktion von Ziergefäßen, ein reizvolles Kunstwerk zu gestalten. Die glänzende Politur des in Wellen gemusterten Chalzedonachats weckt die Erinnerung an den Glanz der Oberfläche des Wassers. Es ist auch möglich, daß die Schale zur Aufnahme von Flüssigkeit bestimmt war, vielleicht auch, daß sie als Einsatz zu einer ovalen Handwaschschüssel dienen sollte, ähnlich dem Rosenwasserbecken. Einer dieser Umstände oder beide mögen die Motive des Trägers und der Randverzierung der Schale bestimmt haben. Der getriebene ovale Sockel ist schon mit allerhand Muscheln und Schnecken besetzt, darüber bildet dann die gegossene, barock bewegte Gruppe eines Tritonen neben einem Hippokampen den Träger der gemuschelten Schalenfassung. Ebenso wie hier die Breitseite als Schauseite behandelt ist, so ist auch auf der Breitseite der ovalen Schale hinter dem Schalenrand eine gegossene Gruppe aufgesetzt; auf dem Rand einer flachgewölbten von zwei Delphinen flankierten Muschelschale sitzt Venus und zeigt einem Amor das Gehäus einer Seeschnecke. Die barock bewegte Formenbildung beider Gruppen läßt das unbezeichnet gelassene kleine Kunstwerk in das 17. Jahrhundert ansetzen. Ihr Verfertiger mag sich mehr als Bildschnitzer, denn als Silberschmied betätigt haben. Man könnte ihn wohl unter den Elfenbeinschnitzern zu suchen haben, etwa in Jakob Zeller, der 1620 die große von Neptun getragene Fregatte mit dem Wappen des Kf. Joh. Georg I. und seiner brandenburgischen 2. Gemahlin hergestellt hat. Die Ausführung der Silberarbeit könnte dann Daniel Kellerthaler übernommen haben, falls er nicht doch auch als ihr Urheber zu erachten sein wird.

Eine große ovale Prunkschüssel mit getriebener figuraler Arbeit auf Tafel 53, bei der sicher das ovale über den Boden erhobene Mittelfeld, das nur ornamental ausgestattet ist, als Einsatzfläche für ein Gefäß entstanden

ist, wird durch seine Marken als eine Arbeit des Leipziger Silberschmieds Elias Geyer bezeugt. Wir wissen über sein Leben nur, daß er 1589 Meister geworden ist. Er war ein vom Dresdner Hof mit Recht geschätzter und vielbeschäftigter Meister. Auch er zeigt sich in diesem Werk von barockem Formempfinden erfüllt. Die ovale Prunkschüssel will ihre figuralen Darstellungen nur von der einen Breitseite her betrachtet wissen und zwar nicht nur die durch das ovale Mittelfeld unterbrochene Darstellung einer figurenreichen Hirsch- und Eberjagd, sondern auch die in vier Feldern des flachen Randes von Ranken eingefaßten Tierkampfszenen. Doch stehen in nicht allzu auffälligem Gegensatz hierzu die in den vier Achsenendungen auf den Rahmen aufgesetzten zentral orientierten Kinderköpfe, denen wieder die kleineren in den Diagonalen des Randes aufsitzenden des unteren Randes widersprechen. Der figural verzierte Boden der Schale bildet eine zwischen dem erhöhten Mittelteil und dem Rahmen liegende konkav zum Rand ansteigende Zone. Auf eine den Boden abtrennende Hohlkehle ist verzichtet, um so mehr Platz für die figuralen Szenen zu gewinnen. Doch liegt es auch schon in dem ganzen Charakter des von barockem Rollwerk großzügig umspielten Rahmens, eine solche abgetrennte, der Renaissance gemäße, architektonische Gliederung auszuschalten, von der allein das Mittelfeld noch berührt erscheint, doch wohl nur wegen seiner Bestimmung als Gefäßeinsatz. Bei genauerem Zusehen bemerkt man indessen auch hier an den untermischten in Ranken endigenden Fratzen barocke Formelemente.

Die wilde Hetzjagd auf Hirsche, zu der von links und rechts je zwei Reiter heransprengen, während vorn die Hirsche schon von Hatzrüden angefallen sind, gemahnt an Jagdbilder von Rubens oder Snyders. Nach der Tracht der Jäger ist das Werk doch schon um 1610 anzusetzen. Das hohe Relief, in dem diese Szenen gebildet sind, genügt aber dem Meister nicht, um das stürmische Vordringen nach vorn eindringlich zu veranschaulichen. Und so überschreitet er die dem Relief gesetzten Grenzen und er überbietet auch das, was allein mittels der Treibarbeit möglich ist, indem er mit aufgesetzten Teilen den Vorderrumpf je eines der rechts und links heransprengenden Pferde frei aus dem Grund heraustreten läßt, ebenso auch den Kopf eines Hirsches. In dem oberen Teil der Zone wird die Jagd in flacher werdendem Relief in die Tiefe des Waldes fortgesetzt. Dort ist oben ein Eber von den Hatzrüden gestellt worden, Jagdknechte stehen bereit mit ihren Spießen und Reiter sprengen heran, ihm den Fangstoß zu geben. Das ist nun alles je weiter nach hinten in

perspektivisch verjüngten Maßen dargestellt und es ist von den herausstürmenden Gestalten unten bis zu den kleineren vom Grund sich abhebenden Figuren oben eine Illusion von vorn und hinten, wie sie dem Maler möglich ist, zu geben versucht und solange erreicht, als man gewillt ist, sich ihr hinzugeben. Bei den vier Tierkämpfen auf dem Rand sind die Gestalten vor eine ferne Landschaft gesetzt. Alles ist in glänzender Technik ausgeführt.

Auf dem von dem Leipziger Meister eingeschlagenen Weg, in Form einer Schüssel ein nur von ovalem Rahmen eingefaßtes Reliefbild aus dem gehöhlten Grund herauszutreiben, geht ein Augsburger Meister etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch einen Schritt weiter. Es scheint, daß die Marke richtig auf Hans Philipp Schweigger gedeutet wird, der 1673 gestorben ist, Tafel 54. Die ovale Schüssel hat einen erhöhten Rand und ein erhöhtes Mittelfeld, Rand und Mittel sind in den Diagonalen durch erhöhte Stege verbunden, so daß vier vertiefte Felder von dem Rahmenwerk umschlossen werden, die wie Durchblicke durch Öffnungen wirken. Der Rand ist nirgends von dem Boden der Schüssel scharfkantig abgesetzt, alles ist in weichen Übergängen gebildet und mit Knorpelornament in Relief verziert, untermischt mit Tierfratzen, die zumeist so orientiert sind, daß ebenso wie bei den getriebenen Figuren in den scheinbaren Durchblicken das Oben und Unten des Ovals gewahrt bleibt. Die vier Figuren sind oben und unten Frauen auf Wolken gelagert, Mittag und Nacht, an den beiden Seitenfeldern schreiten Männer auf Wolken nach links zu, links aus dem Bild heraus, rechts in dieses hinein, Morgen und Abend. Nur das Feld links hat noch im Mittelgrund zwei kleinere sitzende Frauen um eine Erdkugel beschäftigt. Alle Gestalten sind in guten, nicht übertriebenen Verhältnissen entwickelt. Es scheint fast, als habe dem Künstler die Erinnerung an Deckenbilder vorgeschwebt. In der Luft hinter den Wolken sind in hauchzarter Punzenarbeit, wie wir sie u. a. schon von der Drachenkanne des Christoph Jamnitzer kennen, noch Figurenszenen hinzugefügt. Die Form einer Schüssel war dem Künstler nur ein willkommener Vorwand, um daran seine Kunst des Reliefs zeigen zu können.

Ein anderer vielbeschäftigter Augsburger Meister Johann Andreas Thelot, 1654—1734, zeigt mit der von ihm bezeichneten und 1714 datierten getriebenen Prunkschüssel den inzwischen eingetretenen Stilwandel vom Barock zu den klassizistischen Formen, die in der höfischen Kunst besonders in Geltung kamen. Tafel 55. Das zierliche dünne Ornament des Randes bezeichnet man

gewöhnlich als spätes Louis XIV., es zeigen sich schon Anfänge des dann dazu kommenden Laub- und Bandelwerks der Régence. Es zeigt sich aber auch anderweitig an der Schüssel die Abkehr vom barocken Überschwang der Formen. Zunächst ist von der ovalen Barockform zu der runden Form der Schüssel wieder zurückgekehrt, wie sie vorher schon zu allen Zeiten üblich und in der Renaissance auch besonders für große Prachtschüsseln beliebt gewesen war. (Vgl. Bd. I, 12). Der Rand wird wieder vom Boden der Schüssel abgegrenzt, hier in steiler Rinne, die daran geschlossene in Zwischenräumen mit wieder radial gestellten acht Masken und einem rundum laufenden Rankenbehang reliefierte wagrechte Randleiste wird nach außen nach zwei glatten Leisten durch einen halbrunden wieder laufend reliefierten Wulstring abgeschlossen. Das ist jetzt wieder wohl abgewogen und formal gemäßigt. Noch bescheidener ist die Umrahmung des runden Mittelfeldes. Dieses ist ja allerdings mit seinem Relief einer ruhenden Venus nach einer Achse disponiert, was der Künstler wohl nicht anders einrichten zu können glaubte. Dagegen ist die ganze breite Zone des Bodens rundum mit einem figurenreichen Relief geschmückt, das radial disponiert ist, so daß also der Außenrand ringsum den Erdboden bildet für die darauf opfernden oder lagernden, musizierenden, tanzenden und trinkenden Gruppen eines Bacchanals. Der Beschauer muß die Schlüssel drehen, um die einzelnen Gruppen genießen zu können. In der Bildung der Körperformen ist der Kanon eines Rubens wieder aufgegeben und der eines Raffael angenommen. So ist die Prunkschüssel ein höchst charakteristisches Zeugnis für den Eintritt eines andersgearteten, gemäßigten und an klassischer Kunst geschulten Formgefühls. Eine Kanne zu der Schüssel ist nicht vorhanden; sie würde ganz die gleichen künstlerischen Grundsätze erkennen lassen.

NEUE GEFÄSSFORMEN

Daß um jene Zeit die Form des deutschen Renaissancepokals wieder aufleben könne, dafür bot die andersgeartete höfische Kultur keine günstigen Vorbedingungen. Für die drei um diese Zeit noch hergestellten Pokale im Grünen Gewölbe gibt es nur noch vereinzelte ähnliche Stücke an anderen Orten. Sie bilden auch Ausnahmen unter den Gefäßformen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und sie sind auch nicht entstanden, um als Trinkgefäße benutzt zu werden, sondern um von allen Seiten angeschaut zu werden und zwar nicht als Kunstformen von Pokalen, sondern als Träger einer Sammlung

von Kameen. Das Interesse für geschnittene Steine war zuerst in Italien durch die Funde antiker Stücke zur Zeit der Renaissance lebhafter geworden, das Wiederaufleben wissenschaftlicher Studien, das Eindringen in die Schriften der antiken Schriftsteller hatte dazu geführt, daß man den bildlichen Inhalt der antiken geschnittenen Steine zu erklären suchte, es entstand eine reiche Literatur über deren Sammlungen, in der aber die hohen künstlerischen Reize der Werke weniger zu Wort kamen, als ihr mythologischer oder historischer Inhalt. Der künstlerische Wert der Gemmen und Kameen und die Technik ihrer Herstellung fesselte mehr die Kunsthandwerker. Diese wußten sich mit steigendem Erfolg die Technik des Steinschneidens wieder zu eigen zu machen, anfangs wohl zur Nachahmung antiker Stücke und zum Zweck der Fälschung. Dann aber auch unabhängig von jenen Werken, doch da ja der antiken Kultur immer mehr gehuldigt wurde, blieb der bildliche Inhalt zumeist der gleiche, wie bei den echten antiken Stücken. Meist waren es Köpfe und Büsten von Göttern und Helden und von den römischem Kaisern. Das 17. Jahrhundert ist wohl die Zeit des leidenschaftlichsten Sammelns von Gemmen und Kameen gewesen und auch die Zeit, in der die Steinschneider davon kaum genug für den Bedarf liefern konnten. Vereinzelt dienten die geschnittenen Steine zur Verzierung von Ziergeräten wie Uhren und Gefäßen, in der Hauptmasse wurden sie zu Sammlungen vereinigt. Das Münchener Münzkabinett besitzt eine umfangreiche Sammlung sowohl antiker wie neuerer geschnittener Steine. In auffallendem Gegensatz zu München fehlt eine solche Sammlung in Dresden. Der Grund liegt darin, daß in Dresden August der Starke, der ihren Wert wohl zu schätzen wußte, die Steine nicht in Kästen aufspeichern wollte, sondern sie als Schmuck kostbarer Kabinettstücke vor Augen haben wollte. Die Werke Dinglingers sind hierfür sprechende Zeugnisse. Melchior Dinglinger nennt sich selbst auch Steinschneider: gemmarum operis artifex. Neben ihm werden in Dresden auch noch andere Steinschneider genannt, die meist sogar für ihn arbeiteten. Aber auch durch Ankäufe von anderer Seite suchte sich der für alle Zierkünste interessierte Kunstliebhaber solche Werke zu verschaffen, sie wurden ihm von Dresdner Händlern und Juwelieren angeboten, vielleicht schon hergestellt in Hinblick auf seine bekannte Sammelleidenschaft. So ist der Pokal mit der Athenabüste aus Bergkristall als Krönung auf Tafel 56 von dem Dresdner Hofjuwelier Neßler an ihn verkauft worden, doch ist die Silberarbeit und Fassung der Steine laut der Marke in Augsburg hergestellt. Über

den Namen des AP signierenden Verfertigers besteht noch keine Gewißheit. Die solide Konstruktion des Pokals und seine ziselierte Verzierung bekunden schon seine Augsburger Herkunft. In Augsburg war in der Silberarbeit seit den Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs und den nächstfolgenden Zeiten der Verarmung Deutschlands zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Wandlung eingetreten. Die Geräte und Gefäße wurden nicht mehr aus dünnstem Silberblech hergestellt, es wurde wieder viel solider gearbeitet. Nicht von jedem und nicht durchgehends, doch sobald nicht Massen von gangbaren Waren herzustellen, sondern anspruchsvollere und zahlungskräftige Kunden zu befriedigen waren. Ein solches das Augsburger Kunsthandwerk in vorteilhaftestem Licht zeigendes Erzeugnis ist dieser Pokal. Den althergebrachten abgebrauchten Typen steht er fern. Es ist die unverwüstliche Becherform, die für das Gefäß gewählt wurde, doch in deren Aufbau wird jede Überladung vermieden. Der Wulst seines Bodens verleiht der Becherform das Gepräge der Festigkeit, ebenso die Gliederung der Wandung durch schmale Rahmen und breitere nach oben erweiterte Felder zwischen einer glatten Hohlkehle und dem glatten Mundrand. Dieser Gliederung entspricht die radiale Rillung des Fußes, der kräftig und elastisch von glatter Hohlkehle zu verzierter Wölbung umschwingt. Der eingeschweifte Bergkristallschaft wird in seiner Tragkraft verstärkt durch weiter ausladende Bügel. Der flachgewölbte Deckel mit glatter Hohlkehle zwischen zwei verzierten Wölbungen dient mit einem kurzen Sockel als Träger der mattierten Bergkristallbüste. Der ganze Aufbau macht so den Eindruck vornehm zurückhaltender und solider Konstruktion, die auch an dem dickeren Silber bei Öffnung des Bechers bestätigt wird. Durch die flache Ziselierung der Bandwerkverzierung wird die Form nirgends verdunkelt. Die Umrisse werden aber unterbrochen von dem höheren Relief der in Kastenfassungen aufgesetzten Kameen, die in ihrer Beschränkung auf wenig Stücke und deren symmetrische Verteilung tatsächlich als Zierde dienen. Auf die Würdigung der Kameen selbst, von denen die Abbildung auch nur einen Teil zeigen kann, muß verzichtet werden. Sie verlangen ein Sonderstudium und sollen hier doch nur dazu dienen, als zusammenwirkender Schmuck des Ganzen betrachtet zu werden. An der Büste der Athena hat der zeitgenössische Steinschneider die Züge jugendlicher Anmut in seiner schwierigen Technik in glatten Formen zum Ausdruck gebracht.

Die beiden anderen als Gegenstücke entstandenen Kameenpokale auf Tafel 57 lassen bei gedrungenerer Form die gleiche Zeit der Entstehung erkennen. Die unten abgerundete Becherform des Gefäßes sitzt auf einem Schaft, der nur aus einem Knauf zwischen zwei Hohlkehlen besteht und der von einem stärker ansteigenden Fuß getragen wird. Ebenso wie der Fuß ist auch der Deckel höher gewölbt, er trägt über einem Knauf eine nur als dessen Spitze wirkende Büste je einer aus Onyx geschnittenen Negerin. Die Gefäßform ist senkrecht in acht Flächen gegliedert, ebenso Fuß, Knauf und Deckel. Die schwache Profilierung ihrer Kanten wird so durchgehends vom Fuß bis zur Spitze fortgesetzt. Die aus dem Quadrat mit abgefasten geschweiften Ecken gebildete achtkantige Form kommt wie am Fuß an der größten Weite des Gefäßes, an seinem Mundrand, entsprechend stärker zur Erscheinung. Die ganze gedrungene Form der Pokale würde unverziert den Aufbau vorteilhafter zur Geltung kommen lassen. Sie ist aber allenthalben übersäet mit großen und kleinen Kameen und jede davon unbedeckte Fläche ist mit ziseliertem Ornament in der Art Jean Bérains d. ä. angefüllt. Das Ornament ist flach aus dem Grund herausgearbeitet. Es hat anderen Charakter als das des Athenapokals, so scheinen beide Pokale nicht in der gleichen Werkstatt wie jener entstanden zu sein. Die zur Verzierung aufgesetzten Kameen sind auch nicht Sammelstücke des sächsischen Hofes, denn die beiden Pokale sind von einem Dresdner Händler gekauft, der sie sicher auswärts erworben hatte, vermutlich in Augsburg. Ob ähnliche Stücke in Wien eine Marke haben und aus der gleichen Werkstatt stammen, ist noch nicht festgestellt. Das Unternehmen des Silberschmieds, eine Sammlung älterer Kameen (der Pokal links mit dem antiken Jupiterkopf enthält deren 168 Stück, der Pokal rechts 176) zur Ausstattung eines Ziergefäßes zu verwenden, ist ja allerdings keineswegs neu gewesen, es hat eine bis hoch in das Mittelalter reichende Ahnenreihe, neu ist nur deren Verwendung in diesem Umfang. Es kam jedenfalls aber dem Zeitgeschmack entgegen. Doch sind solche Stücke eher für die Aufstellung in einer Kunstkammer berechnet, als daß man sie zur Ausstattung der Tafel oder eines Tresors und zu praktischem Gebrauch bestimmt hätte.

Ebenso wie bei diesen drei Pokalen die Absicht, andere Werke daran zur Schau zu stellen, zur Wiederaufnahme eines der Haupttypen von Ziergefäßen der Renaissance geführt hatte, so geschah es auch bei dem Straußeneipokal auf Tafel 19, den Kurfürst Friedrich August II., als König von Polen August III.,

hatte anfertigen lassen, um damit die Erinnerung daran festzuhalten, daß ein in dem Wildgehege bei Schloß Moritzburg gehaltener Straußvogel dort ein Ei gelegt hatte. Afrikanische oder amerikanische Straußeneier konnte man damals ja jederzeit zu kaufen bekommen und sicher auch erheblich billiger, als in früheren Jahrhunderten. Es war aber bisher noch nicht vorgekommen, daß ein nach Europa überführter Straußvogel hier ein Ei gelegt hatte. Das in Moritzburg in Sachsen gelegte Straußenei sollte darum als einzigartiges Naturerzeugnis zur Erinnerung daran aufbewahrt und durch eine besondere Fassung ausgezeichnet werden. Das Grüne Gewölbe bewahrte aus den Zeiten, als die Straußeneier noch kostbarer waren, sowohl einzelne ungefaßte und mit Gravierungen fremder Völker gezierte Stücke, wie auch solche in künstlerischen Fassungen. Für diese waren im 16. und 17. Jahrhundert die gebräuchlichsten Formen der in Kandelabermotiven der Renaissance aufgebaute Deckelpokal mit einem in zwei Teile zersägten aufrecht gestelltem Ei als Deckelgefäß und die Nachahmung der Gestalt des Straußvogels, bei der ein Ei in wagrechter Lage die Stelle des Körpers vertrat. Man wählte nun eine Form, die zwischen beiden Typen die Mitte hält und man bediente sich dazu eines Kunsterzeugnisses, das dem Sachsenland Weltruf verschafft hatte, des Meißner Porzellans.

Der aus bemaltem Porzellan gebildete Fuß und Schaft des Pokals lehnt sich an die überlieferte Form des Deckelpokals an, indem auf dem in gewölbter Rundung gebildeten Boden ein Baumstamm steht, der zugleich mit den ihn umfassenden Beinen des Vogels eine kompakte geschweift verjüngte Stütze des Gefäßes bildet. Ein engerer Anschluß an die Gestalt des Vogels wird dann aufgegeben, das Ei ist wie bei den Pokalen der Renaissance als Gefäß aufrecht gestellt und nach Absägen des oberen Viertels mit einem silbernen Deckel versehen, aus dem senkrecht Hals und Kopf des Straußenvogels als Spitze emporstrebt. Das Ei ist wie früher am Mundrand und Deckel in vergoldetes Silber gefaßt, der Mundrand durch Schienen mit dem Schaft verbunden, ebenso hat auch der Boden einen silbervergoldeten Fußrand erhalten. Der ziselierte Lambrequinfries am Mundrand, die Schienen, der Deckel und der Fußrand bekunden durch ihr Laub- und Bandwerk die Entstehungszeit der Fassung zwischen 1734 und 1740. Diese war nicht einem Silberschmied, sondern einem Dresdner Emailleur und Juwelier Herfurth übertragen worden, der sonst im Grünen Gewölbe mit Werken nicht vertreten ist, was sich dadurch erklärt, daß nach dem Tod Augusts des Starken 1733 nur noch ausnahmsweise diese

Sammlung ergänzt wurde. Einen Hauptschmuck des Pokals bildet vorn der aufgelegte Goldzierat mit seinen beiden emaillierten Wappen in barocker Umrahmung unter Monogramm und Königskrone Augusts III. und mit den beiden Orden. Auf der Rückseite wird auf ovaler aufgelegter Goldplatte in Emailmalerei auf weißem Grund das Ereignis in Versen gefeiert. Das Ganze ein originelles und geschmackvolles Kunstwerk.

Von Gegenständen anderer Art, die als Zugänge zur Silberkammer zu regelmäßiger Verwendung kamen, ist unendlich viel der wechselnden Mode zum Opfer gefallen. Das alte Silbergerät wurde in der Münze eingeschmolzen und den Silberarbeitern zur Anfertigung neuer Stücke übergeben oder zum Münzen von Geldstücken verwendet. Diesem Schicksal sind nur größere und unbeschädigt erhalten gebliebene Stücke entgangen, sodaß von dem Tafel-Silbergerät nur das in der Silberkammer erhalten geblieben ist, was August der Starke und sein Sohn hat anfertigen lassen. Als zu den gleichen Zwecken verwendungsbereit ist aber eine Gruppe meist größerer silbervergoldeter Gefäße im Grünen Gewölbe geblieben, die wohl August der Starke schon darin zum Teil vorgefunden hatte und manches ist auch noch unter ihm hinzugekommen. So hieß ja das Zimmer, das wegen seines grünen Farbanstrichs der „Geheimen Verwahrung" den Namen des „Grünen Gewölbes" gegeben hat, nach der Aufstellung von 1724 das „Silber- oder Büfettzimmer", ebenso das anstoßende heutige Emaillenzimmer das „Weißsilberzimmer". Gerade das Weißsilber, das zu jener Zeit noch vorhanden war, ist vollständig verschwunden. Dagegen hat manches von der Ausstattung von Büfetts und von Tafelgerät den Wandel der Mode überstanden, im wesentlichen nur größere Stücke.

Von den vielen Tellern und Schalen, Löffeln, Messern und Gabeln, sowie 20 silbernen und silbervergoldeten Gießbecken mit zugehörigen Kannen, die Kurfürst Johann Georg I. 1612 hatte inventarisieren lassen, ist allem Anschein nach nicht ein Stück erhalten geblieben. Auch der Bestand des Inventars an Hofsilber von Kurfürst Johann Georg III. von 1683 ist nicht mehr nachweisbar. Allein ein Paar großer Schwenkkessel mit zugehöriger Kanne gibt Kunde von dem Gebrauch sehr großer Stücke. Unter Kurfürst Johann Georg IV. werden außer Dresdner Silberschmieden nur noch Augsburger Lieferanten genannt, die aber wohl alle nicht selbst Silberschmiede waren, sondern Silberhändler. Bei der Hochzeit seines Bruders und späteren Nachfolgers ist von den

dafür ausgeworfenen 100000 Rthlr. viel Silberwerk angeschafft worden, neben Dresdner Lieferanten werden wieder Augsburger Händler genannt, die noch 1698 zu bezahlen waren. Auch das Verzeichnis von dem bei der eigenen Hochzeit des Kurfürsten Johann Georg IV. in Torgau verwendeten Silbergeräts (ô Byrn S. 76), wozu auch einiges aus dem Grünen Gewölbe dargeliehen worden war, läßt sich heute mit keinem der dort erhaltenen Stücke identifizieren. Man hatte damals schon auch Möbelstücke aus Silber, die aufgeführt werden, Gueridons, Plaquets, Brandruten, Tische, Kronleuchter, Spiegel und des Kurfürsten neue Garnitur, eine goldene, d. h. vergoldete, und eine silberne. Bei der Bekleidung des Kurfürsten Johann Georg IV. mit dem Hosenbandorden 1693 werden u. a. genannt etl. silberne Bouteillen oder Flaschen nebst silbernen Bechern, ferner drei vergoldete Gießbecken und Kannen aus dem Grünen Gewölbe. Der Tresor war mit weißem Silberzeug bekleidet, darunter die vergoldeten Stücke aus dem Grünen Gewölbe: Tiere, Willkomme, St. Georg und andere figurale Stücke, sowie die großen Schwenkkessel mit zugehörigen Wasserkannen (ô Byrn S. 78).

Kurfürst Friedrich August I. (August II. v. Polen, der Starke) hat dann mit vielem alten Vorrat aufgeräumt und große Anschaffungen gemacht, und zwar lassen sich dafür zwei Hauptperioden auseinanderhalten. Die erste von 1694—1700, die zweite 1717—1719 und folgende Jahre. In dieser ersten Zeit ist Augsburg fast allein der Bezugsort. Neben den Silberwarenhändlern Penz, Güllmann, Raumer werden die Silberschmiede Johann Andreas Thelot, Philipp Jacob, Emanuel und Abraham Drentwett, Johann Heinrich Mannlich, Georg Lorenz Gaap (Gapp, Gaab) und Lorenz Gaap, Johann Ludwig Biehler, Philipp Jacob, Johann Jacob, David Jäger, Leonhard Heckenauer, Matthäus Jacob Strohmeyer u. a. als Augsburger Meister der erworbenen Stücke genannt. Daneben werden Dresdner Meister, Rachel und Johann Jacob Irminger, genannt. Dazu kam am 9. Januar 1704 der Dresdner Meister Christian Gottlob Irminger mit dem „andern Servis von den doppelten königl. silbernen Tafelservice". Bei dem Besuch des Königs von Dänemark 1709 hatte dann Gottfried Döring (Dornig?) die Silberkammer zu vervollständigen. Dazu kaufte August der Starke 1713 zu Leipzig ein silbern-vergoldetes Kaffeeservice und von der Gräfin v. Pflug ein silbernes Service für 7433 Thlr., zu dem Irminger 1715 noch für 4490 Thlr. Silber hinzuarbeitete. (ô Byrn S. 87). In derselben Zeit 1713—1715 hatten noch die Goldschmiede Paul Loschge, Christian Gottlob

Irminger und Döring (Dornig) einzelne Tafel- und Büfettstücke anzufertigen, die Augsburger(?) Rachel(?) und Hentschel 1714 eine Kirchenmonstranz zu liefern und der Augsburger Silberhändler Güllmann Girandolen, Gueridons und Brandruten. Der Dresdner Silberschmied Risse erhielt am 8. Juli 1713 20000 Thlr. für Silberwerk, der Augsburger Paul Loschge lieferte 1713 ein silbervergoldetes Reiseservice und Irminger ein innen vergoldetes Gießbecken mit Kanne. Dazu kamen dann (ô Byrn S. 99). die Anschaffungen für die Hochzeitsfeste des Kurprinzen von 1719, wozu für die Silberkammer die Dresdner Meister Christian Gottlob Irminger, Georg Gerbeck und Paul Ingermann für die Ausstattung der Gemächer und der Tafel arbeiteten und aus Augsburg die Gebrüder Greif und Köpf, Gebrüder Güllmann, Loschge, Penz, Rachel nnd Hentschel Lieferungen machten, die dann in der Hauptsache den Bestand der Silberkammer bildeten, während alle früheren Stücke dort nicht längere Dauer hatten. Besonders hervorzuheben ist darunter das doppelt matt vergoldete Service von 1718, das für die stilistische Entwicklung der Zeit und besonders auch die ausgezeichnet gediegene Arbeit eines der hervorragendsten Zeugnisse bildet. Die einzelnen Ergänzungen dieses Bestandes von 1728—1730 und 1733, von 1799 und 1810 sind von weit geringerer Bedeutung (ô Byrn S. 100/104).

Dieser kurze Überblick über die Erwerbungen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts läßt schon erkennen, daß zunehmend die Augsburger Silberschmiede daran den Hauptanteil gewannen. Aus den in den Verzeichnissen aufgeführten Gegenständen ersieht man ferner, daß zu den früher gebräuchlichen Gefäßen und Geräten nicht wenig andere hinzugekommen waren und daß für diese andere Formen zur Ausbildung gelangt waren, und deren verschiedene Hauptstücke, Terrinen, Gießbecken und Kannen, Schwenkkessel und Wasserblasen, Tee- und Kaffeekannen, Weinkühler, Dosen und Büchsen, Schalen und Teller die vordem verwendeten Gefäße und deren Formen mehr und mehr verdrängten. Auffallend ist hierbei das Zurücktreten der Nürnberger Meister und das Vordringen der Augsburger, die nicht nur ihre Waren auf den Messen zum Angebot brachten, sondern die stete Versorger der deutschen Hofhaltungen wurden. Neben diesen ein Erstarken der einheimischen Erzeugung, wobei Leipzig bald von Dresden in den Hintergrund gedrängt wird.

Im 17. Jahrhundert bemerken wir die zunehmende Verwendung von Schraubflaschen. Solche wurden vielfach aus Zinn hergestellt und dienten dazu,

den Wein vom Faß aus dem Keller zu holen. Diese Gefäße hatten meist die Form großer fußloser Büchsen, zylindrisch rund oder mehrkantig, mit einem Henkel auf dem Schraubdeckel; die einfache zweckmäßige Gebrauchsform wurde auch zuweilen in Silber reicher ausgestattet, doch wurden für ihre Verwendung zugleich als Schaustücke andere Formen bevorzugt. Ein Vorläufer solcher großer Flaschen aus dem 16. Jahrhundert auf Tafel 56, deren Deckel mit Scharnier mit der Flasche verbunden ist. Die ungewöhnliche Gestalt dieser Flasche, deren Gefäß in Form einer Kugelzone mit der Mantelfläche auf einen in verjüngter Schweifung ansteigenden Sockel gestellt ist und einen aus dem Mantel aufragenden leicht eingeschweiften zylindrischen Hals mit Haubendeckel besitzt, macht den Eindruck architektonischer Konstruktion, es ist aber doch möglich, daß ein ähnliches Gefäß in Wien dazu die Anregung gegeben hat. Ähnliche flache walzenförmige auf die Rundung gestellte Gefäße, ohne den Fuß und langen Hals, waren und sind als Feldflaschen von Ackerbauern in Gebrauch. Der Silberschmied hat eine solche Form zum Prunkgerät erhoben. Wo und wann dies geschehen ist, mag nicht leicht festzustellen sein, die Marken fehlen, nach den Formen der Verzierung scheint die Mitte des 16. Jahrhunderts dafür anzusetzen. Daß die Flasche für den Dresdner Hof entstanden sei, ist nicht gewiß; der kursächsische Wappenschild beiderseits am Ansatz des Halses kann auch erst später hinzugefügt worden sein. Die beiden bildlichen Darstellungen, die die kreisrunden Schnittflächen des Gefäßes zieren, auf der einen Seite die Eroberung einer Festung, auf der andern die Rettung eines Kriegers durch einen reitenden Bauern, scheinen keinen geschichtlichen Vorgang vorzustellen. Trotz der im Feld stehenden Kanonen haben die Krieger antike Gewandung. Die ornamentalen Motive der getriebenen Arbeit sind seit der Hochrenaissance in Geltung geblieben, so daß daraus keine sichere Datierung möglich erscheint. Die Form des Henkels, der sich vom Ansatz des Halses bis über den Schraubdeckel entwickelt, nimmt dem Flaschenhals den Eindruck des Mageren und läßt auch die flache runde Scheibenform des Gefäßes nach oben ausklingen. Auch die Motivierung der Henkelbildung durch die an Kopf oder Schwanz vereinten Delphine ist glücklich gewählt. Ebenso auch die Belebung der Ecken am Halsansatz durch die Schildkröten und die sitzenden Engelknaben. Die 81 cm hohe Gesamthöhe der Flasche überragt die der meisten anderen Ziergefäße. Eine solche Steigerung der Größe beobachten wir erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts.

In flüssigeren Formen ist die große Kettenflasche der Tafel 57 entwickelt. Auch diese ist flach, indem das bauchige Gefäß im Querschnitt ovale Form hat, von der aus der hohe Hals in starker Verjüngung zylindrisch aufsteigt und in einen wenig übergreifenden glockenförmigen Schraubdeckel mündet. Der den Deckel krönende geschweifte Henkel wird durch Anker- und Panzerkette verbunden mit den beiden Satyrmasken, die zu beiden Seiten des Bauches den einzigen figuralen Schmuck des Gefäßes bilden. Die Ketten dienen sowohl zum praktischen Gebrauch, wie auch zur Bereicherung der Verzierung, die mit ihrem noch unentwickelten Bandwerk noch in das Ende des 17. Jahrhunderts verweist. Gegenüber der vorangegangenen Flasche wird der Zeitabstand auch noch durch die Beschränkung der Verzierung bemerkbar. Dort ist noch kaum ein Glied unverziert gelassen, hier setzt schon über dem gewölbten und mit ziseliertem Relief verzierten Rand des ovalen Fußes eine glatte Hohlkehle ein. Dann ist die untere Hälfte auf gerauhtem Grund großzügig mit aufsteigenden Blättern zwischen Bandwerk verziert. Eine Profilleiste trennt dann die untere Hälfte von der oberen glatten Hälfte des Gefäßes, die noch einmal am Übergang zum Hals durch eine Profilleiste geteilt wird. Diese Einfassungen, ebenso der Öffnungsrand, sind lediglich durch Bandwerkbordüren in ziselierter Arbeit geschmückt und die Reinheit der blanken Formen ist durch nichts verschleiert. In solchen Gefäßen zeigt sich ein anderes Gefühl für Komposition und Wohllaut der Formen, das den großen Zug der Entwickelung der von einer anderen, höfischen Kultur bestimmten Ausgestaltung der Wohnräume bis ins kleinste ausklingen läßt. Das zeigt sich auch in den anderen in diesen Jahrzehnten entstandenen Zier- und Gebrauchsgefäßen. Die Flaschen haben die Beschaumarke von Augsburg, das beweist, daß die Augsburger Silberschmiede der neuen Zeitrichtung dieser für die europäischen Höfe ziemlich gleichmäßigen Entwickelung den entsprechenden Ausdruck zu geben wußten, wodurch sie sich die Führung unter den deutschen Silberschmieden sicherten.

Während diese Gefäße immer noch zur Ausstattung von Tafeln und Tresors neben anderen gleichgroßen oder kleineren Stücken zu Gruppen sich vereinigen ließen, verlangte die auf große Repräsentation gerichtete Zeit Silbergeräte von noch größeren Dimensionen. Silberne Tische, Wandschirme und Gueridons, die auf den Fußboden gestellt werden mußten, sind in den Verzeichnissen der Dresdner Hofsilberkammer schon mit aufgeführt. Ebenso

auch Schwenkkessel und die dazu gehörigen Wasserblasen. Ein solcher Schwenkkessel, Tafel 58, gleichgültig ob bei der Tafel gebraucht oder nicht, gehörte jetzt mit zur Ausstattung des Speisesaals und nicht ein Stück allein. Mit der Wasserblase zusammen bildete er eine Garnitur und der beliebten Symmetrie halber kamen gleich zwei oder mehr Paare zur Aufstellung. Die Größe des Kessels ohne die Henkel, 45 cm hoch und 94 cm lang, sein Gewicht von 22150 g, läßt erkennen, daß es dabei darauf ankam, schon hierdurch Eindruck zu machen. Aus richtigem künstlerischen Gefühl heraus, ist hierbei auf zierliche Ornamentik verzichtet. Allein der spiegelnde Glanz des vergoldeten Silbers unterstützt die Wirkung seiner Formen. Mittels einer Reihe breiter Buckel an der unteren Ausbuchtung und wieder einer Reihe von breiten Ausbuchtungen über der Einschnürung wird ein Wechsel von Lichtreflexen erzielt, der die großen charaktervoll getriebenen Formen gut zur Erscheinung bringt. Der Eindruck wuchtiger Festigkeit wird durch die ausgreifenden vier Löwenfüße verstärkt, ebenso entsprechen die seitlichen Henkel sowohl ihrer Aufgabe, wie dem gesamten Charakter des Gefäßes. — Ein paar noch größerer und je 5370 g schwerer Eiskessel gleichfalls Augsburger Arbeit, einfacher in der Form ist aus dem gleichen Bedürfnis und Gefühl heraus entstanden (IV, 212).

Zu jenen beiden Schwenkkesseln gehören zwei Wasserblasen, deren eine auf Tafel 59 abgebildet ist. Das Wassergefäß hat die Form einer Vase. Das birnförmig runde Gefäß ist ebenso ohne ornamentale Verzierung gelassen, nur die verschiedenen Buckelreihen dienen ihr als Schmuck und bringen die vornehm entwickelte Form zu monumentalem Ausdruck. Die Löwenköpfe mit Henkelringen in den Mäulern, die Delphin als Ausguß entsprechen vollständig den Verhältnissen des Aufbaues, wenn auch die Form einer Vase, der dieser Delphin an der Ausgußstelle angesetzt werden mußte, nicht als die entsprechende Lösung der Aufgabe erscheinen mag. Die Marken $\overline{\text{HB}}$ an diesen Gefäßen sind bisher noch nicht mit einem bestimmten Augsburger Meister in Zusammenhang gebracht worden. Er ist jedenfalls nicht identisch mit dem Verfertiger der beiden Eiskessel, die JLB signiert sind und nur auf Johann Ludwig Biller I. gedeutet werden können, der 1656 in Augsburg geboren ist.

Ähnliches vornehmes Formgefühl und Verzicht auf ornamentale Verzierung unter Verwendung einzelner plastischer figuraler Motive an den dazu passenden Stellen bekunden die beiden ganz ohne Zweifel von einem Meister her-

gestellten sowohl in der Form leicht voneinander abweichenden, wie in den figuralen Motiven verschiedenen Kaffeekannen auf zugehörigen Tabletts. Ich bin deshalb geneigt, den Verfertiger gleichfalls in Augsburg zu suchen, die Marke unter dem Deckel der einen Kanne ist leider nicht mehr erkennbar. Die Form einer doppelhenkligen Vase, der unten daran angesetzte Ausguß mittels einer ohne weitere Vermittlung angesetzten Figur, der Verzicht auf Ornament lassen fast den gleichen Verfertiger wie der Wasserblase vermuten. Beiden Vasen ist das gleiche Motiv der Gefäßbildung gemeinsam, das eine Mal in breiteren, das andere Mal in schlankeren Verhältnissen; über dem kurzen mit vier eingeschweiften Bogen scharfkantig verjüngt aufsteigenden Sockel ein noch zum Sockel gehöriger Wulst von einer Perlkette abgeschnürt, darüber in ausladender Kurvenschwingung der untere Teil der Vase, der in deren breitester Ausladung in Gegenschwingung des oberen Teils zum Hals umschlägt und an seiner engsten Stelle von dem überragenden Wulst unter dem Deckel aufgefangen und abgeschlossen wird. Man mag die Fußbildung mit dieser flüssigen Bewegung nicht ganz im Einklang finden, doch das Gefäß selbst ist vorzüglich entwickelt. Das breitere Gefäß auf Tafel 60, bei dem die den Umriß bestimmenden Schwingungen am kräftigsten sich äußern, hat auch entsprechend bewegte Henkel, auch hier zwei Gegenschwingungen von Schlangenleibern, die oben sich in zwei Körper spalten und an dem Wulst festbeißen. Unter den Schlangenhenkeln haben sich Delphine angehängt, auf denen je ein Putto klettert, die Delphinenrachen vermitteln den Ausguß. Auf der oberen Schwingung der Schlangenhenkel ist die Bewegung noch ausgeschwungen in gegenschwingenden Wellenkämmen. Die dort gelagerten Gestalten von Neptun und Amphitrite sind der ganzen Bewegung aufs glücklichste angepaßt. Ebenso ist eine gegossene Gruppe gleichen Schwunges unten am Bauch dieser Kanne in gleicher Unbesorgtheit angefügt, ein Hippokamp mit einem darüberschwebenden Putto.

Die schmalere Vase auf Tafel 61 wirkt in der Bewegung weit steifer, die Gegenschwingung zum Halse ist höher und steiler, es fehlt der Perlrand, der an der breiteren Vase den Beginn des Umschwungs einleitet und zugleich mit einer festen Stütze versieht. Man vermißt diese Betonung direkt bei der kahleren Vase. So sind hier auch die Henkel zwar ähnlich geschwungen, aber doch auch steifer, doch glücklich zugleich als Basis der dort angebrachten Figuren benutzt, dem zu Pferd auf der einen Seite anstürmenden Perseus wird

als Gegengewicht der Komposition auf der anderen Seite eine Gruppe dreier niedersinkender Krieger gegenübergesetzt. Während dort die Gruppe des Hippokampen erst unten am Bauch angesetzt ist, wird hier Andromeda auf die Kante der Gegenschwingung aufgesetzt, zu ihren Füßen dann ein Delphin zugleich Ausguß. Die Bildung der kleinen gegossenen Gestalten zeugt von besonderer plastischer Begabung, und bei der glatten Oberfläche der Vasen kommt das Figürliche um so schärfer zu Geltung.

In den im Sechspaß ausgestalteten auf kurzen eckigen Sockeln ruhenden Kaffeebrettern ist die Verzierung auf Masken über den Sockeln und auf eine schmale Buckelung beschränkt. Vielleicht haben wir in Philipp Stenglin, der 1696 in Augsburg heiratet, den Verfertiger der beiden Kannen zu sehen. Die Meistermarke ist mit dem Stichel wohl durch den Augsburger Silberhändler unkenntlich gemacht worden, um den Hersteller der Arbeiten unbekannt zu lassen.

In ungefähr gleicher Größe wie diese Untersatzteller der Kaffeekannen befinden sich im Grünen Gewölbe noch eine Anzahl von Becken Augsburger Herkunft, die in zwei verschiedenen Formen mit geringen Varianten hergestellt sind. Die Grundform ist rund, doch ist der Rand der einen Sorte in zwölf Kreisbogen gegliedert, der der anderen Sorte ist abwechselnd in sechs geraden Linien und sechs symmetrisch doppeltgeschweiften Linien ausgebildet. Die in Kreisbogen geschweiften Schüsseln scheinen die früher entstandenen, eine hat die Marke von Philipp Küsel, gest. 1700, (IV, 249), eine andere die von Gottlieb Mentzel, Meister 1721, gest. 1757. Es ist ja wohl möglich, daß die spätere nach dem Muster der früheren hergestellt wurde. Andere runde Schüsseln tragen das Monogramm $\overline{DS}$. Nach ô Byrn heißt einer der Augsburger Silberschmiede, die nach Dresden geliefert haben, Daniel Schlesinger, doch ist es zweifelhaft, ob ein Meister dieses Namens in Augsburg ansässig war (cf. R³.). Darum schlägt Rosenberg dafür den Silberschmied Daniel Schaeffer vor, der 1701 vermählt, 1727 gestorben ist. Werner David Schneeweiß. Eine auf den anderen Schüsseln mit geradem und geschweiftem Rand vorkommende Meistermarke ist die des Johann Erhardt Heuglin (Heiglin, Heigle), gest. 1757.

Zu diesen Becken, die als Handwaschbecken bezeichnet werden, gehören Kannen, die die Form von Helmkannen oder Kelchkannen haben, wiederum in Varianten. Davon haben vier die Signatur $\overline{DS}$ und drei J. E. H., also wenn

die Deutung richtig ist, von Daniel Schaeffer und J. E. Heuglin. Eine Kanne ist signiert PST, von R³. gedeutet auf Paul Steber, gest. 1716, eine andere P. K. = Philipp Küsel, gest. 1700. Tafel 62.

Daraus geht also hervor, daß schon vor 1700 solche Kannen und Becken geliefert wurden. Es sind dies die Becken mit in Kreisbogen bewegtem Rand, deren zugehörige Kannen noch die spärlichste Ausstattung haben. Die Kanne, die von Paul Steber herrühren soll, hat nur gravierte Verzierung, folgt diesem Typus, der durch seine breite Öffnung und ausgeweiteten Ausgußrand dem Gebrauch wohl zweckmäßig angepaßt ist und sich im 18. Jahrhundert deshalb lange behauptet hat, hat aber schon den Umriß unterbrechende wagrechte und senkrechte Profile, an die sich ebenso wie am Ausgußrand gravierte Gehänge anschließen. Der Fuß ist passigt belebt. Der Henkel ist durch ein Glied erhöht, das durch eine Volute an die Kanne sich anschließt (Tafel 62, 3).

Die weitere Entwicklung dieses Typus zeigt Tafel 62, 1. Hier fehlt die senkrechte Profilierung, der Ausgußrand ist ohne Ornament gelassen, dafür ist er vorn mit einer weiblichen Maske mit plastischem Schmuck belebt, die jetzt ziselierte und dadurch mit Relief gebildete Ornamentik, die sich an der oberen Profilierung ebenso als Gehänge anfügt, dann aber die ganze unterste Zone bedeckt, hat jetzt ausgesprocheneres Laub- und Bandelwerk und der Sockel endet mit einem runden Fußring, sicher weil er so besser auf die erhöhte Rosette des Beckens aufzusetzen ist. Der Henkel ist ebenso plastisch an Stelle jenes Voluten-gliedes durch einen Sphinxkopf erhöht.

Das letzte Entwickelungsstadium ist in der mittleren etwas höheren Kanne von Tafel 62 zu sehen, die dann erst zu den Erwerbungen von 1719 oder später gehören wird. Hier ist ebenso der Fußring rund. Die Kanne ist wieder wagrecht und senkrecht profiliert. Der Henkel durch eine weibliche Büste noch mehr erhöht, die ziselierten Gehänge in Laub- und Bandelwerk an jeder Zone sind durch aufgesetzte Medaillen plastisch noch stärker betont; solche Medaillen auch am Knauf und Fuß. Ebenso eine Maske unter dem Ausguß-rand. So hat dieser Typus seine reichste Entwicklung gefunden.

Zu dieser Kanne gehört das Becken auf Tafel 63, das die gleichen Medaillen auf der ziselierten Verzierung des Randes und der Umrahmung der Mittel-rosette aufweist. Der größere Reichtum der Form ist hier auch durch die der Bewegung des Randes angepaßte Vertiefung des Bodens erreicht. Doch hat die Rücksicht auf die praktische Verwendung des Beckens eine vornehme

Zurückhaltung in der Verzierung bewirkt. Ob Becken und Kanne später als 1719 entstanden sind, mag schwer zu entscheiden sein. Der Verfertiger dieser beiden Stücke, Joh. Erhardt Heiglin, war sicher auch der Erfinder ihrer Form und Ausstattung. Er hat auch drei Folgen von Vorlagen für Tafelservices, Toilettegerät u. dgl. in Kupferstichen im Verlag von J. J. Baumgartner herausgegeben, in denen er an ähnlich profilierten Gefäßen ebensolche Rand- und Bandmuster zeigt.

Die drei auf Tafel 64 abgebildeten Gefäße sind in ihren Formen wohl gleichfalls durch den Gebrauchszweck von Tafelgeräten bestimmt, alle drei wiederum Augsburger Herkunft.

Der in der Mitte abgebildete Weinkühler auf kurzem runden Fuß, unten ausgebaucht, nach oben leicht eingeschweift, ist gleichfalls durch Profilringe in drei Zonen gegliedert, deren mittlere blank gelassen ist. Diese hat dem Zweck angepaßte Henkel. Die Verzierung der unteren Zone hebt sich stärker vom Grund ab, als die der oberen, unten aufsteigend, oben als Gehänge. So wirkt das Ganze überaus ansprechend durch seine wohlbedachte Formengebung und einfache Ausstattung; das Gefäß scheint 1719 entstanden. Den Gegensatz hierzu bilden die beiden Deckelbüchsen. Die Form rechts zylindrisch und unten abgerundet, ebenso der flachgewölbte Deckel bekunden im Aufbau die äußerste Einschränkung. Schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts ist diese Becherform auch bei kostbarerem Material in Gebrauch. Die vier goldenen Münzbecher für die Söhne des Kurfürsten Johann Georg I. haben sie schon. Hier wird wie dort nur die Form besser zur Geltung gebracht, indem sie auf 3 Füße gesetzt wird. Hier drei sitzende Löwen, zu denen ein steigender Löwe als Schildhalter auf dem Deckel die künstlerische Ergänzung bildet. Das Ornament erhebt dann die einfache Gebrauchsform noch weiter zum Ziergefäß, indem über den drei Löwen ausgesägte und zisilierte, eine Medaille umkleidende Vignetten aufgelegt werden, ein gleichartiges Ornament auf dem Deckel. Auf den drei Seiten des Mantels sind antike Helden eingraviert und der ganze Mantel bis zum glatten Öffnungsrand durch gravierte Ranken bedeckt. Form wie Verzierung lassen das Gefäß noch in das Ende des 17. Jahrhunderts versetzen, dazu paßt auch die Auflösung der Meistermarke CS durch den Namen des Meisters Christoph Schweiger II., gest. 1699.

Anders ist die Form der Deckelbüchse links, die über zwanzig Jahre später entstanden scheint. Die nach oben erweiterte Becherform ist durch

harte Profile gegliedert, von denen in der unteren Zone ein durch Ziselierung mit Laub- und Bandwerk plastisch belebter Ring von halbrundem Profil den straffen Wuchs mit stärkerer Ausladung unterbricht. Ihm entspricht ein ähnlich ziselierter Wulst des Deckels. Drei Füße haben auch hier die Bestimmung, der Form mehr Ansehen zu geben, doch wirken sie mit ihrer doppelten Kurvenschwingung und ihrer zaghaften Anlehnung an den Fußring schwächlich. Die Form ist in ihrer Gliederung nicht der Gefäßbildung angepaßt, sie ist durch Entlehnungen aus der Architektur entstanden, ein Zeichen für deren Vorherrschaft im Kunsthandwerk zu jener Zeit.

Das mag auch der Fall sein bei den beiden großen Prunkvasen von ganz gleicher Form und nur in dem Relief der figuralen Szenen verschiedener Verzierung auf Tafel 65. Hier hat ein souveränes Schalten mit überlieferten, von der Architektur der italienischen Renaissance in ihren harmonischen Verhältnissen bestimmten Formen zu einem Erzeugnis von klassischer Schönheit geführt. Der Verfertiger dieser Vasen war der hervorragendste Künstler unter den Augsburger Silberschmieden, die damals in ihren Reihen nicht wenige in Erfindung und Ausführung hochstehender Meister zählten. Die Meistermarke kann nur auf Abraham Drentwett, 1647—1729, gedeutet werden, das begabteste und vielseitigste Mitglied dieser in mehreren Generationen blühenden Goldschmiedefamilie. Der Verfertiger der Vase ist jedenfalls derjenige, der eine Reihe von Folgen als Vorlagen für Silberschmiede in Kupferstich nach seinen Erfindungen hat herausgegeben, dabei auch Vasen und große Becken in Formen, die den beiden Prunkvasen sehr nahe kommen. Er nennt sich hier den älteren; doch ist ihm schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Meister gleichen Namens vorangegangen. Die Formen lassen den Einfluß der an der Kunst Italiens geschulten eleganten klassizistischen Kunstweise der unter des Malers Lebrun Leitung für Louis XIV. tätigen Künstler wahrnehmen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wohl größere Marmor- oder Bronzevasen ähnlicher Form und verwandter Ausstattung die Anregung zu den Arbeiten Drentwetts gegeben haben. Ob auch ähnliche Werke in Silber in Frankreich vorhanden waren, läßt sich nicht mehr feststellen, da ja fast alles französische Silber der Zeit Louis XIV. zur Bezahlung der Kriegsschulden wieder eingeschmolzen wurde. Die Kenntnis der damals in Frankreich entstandenen Kunstwerke muß sich Drentwett durch einen Aufenthalt im Lande selbst erworben haben und zwar als Mitarbeiter in einer der französischen Werkstätten, wie ja viele tüch-

tige deutsche Künstler vorübergehend im Ausland tätig waren. Auch Italien kann er besucht haben, für die italienische barocke Plastik bestand in Augsburg eine stete Hinneigung, seitdem die von Italien beeinflußten Bildhauer die Stadt mit bedeutenden Bronzekunstwerken ausgestattet hatten. Die Gruppe der drei doppelfischschwänzigen Tritonen der Vase, die auf flachem runden oben gerillten Sockel den Vasenkörper tragen, erinnert an italienische barocke Brunnenmotive. Mit diesen Figuren, sowie mit den anderen figuralen plastischen Motiven weiß Drentwett den französischen klassizistischen Formen der Vase kräftige barocke Akzente zu geben und sie dadurch dem deutschen Formempfinden der Zeit näherzubringen. Der erfahrene Meister bewährt sich hierbei darin, daß er für die drei gegossenen Figuren jedesmal dasselbe Modell benutzt hat. Dabei ist die Körperhaltung sehr glücklich gewählt, um den Zusammenhang der Gruppe zu wahren und Eintönigkeit zu vermeiden, indem er dabei die Köpfe variierte, einmal jugendlich bartlos, dann mit kürzerem und schließlich mit längerem Vollbart, und die linke Hand zum Tragen emporführt, die herabhängende rechte auf dem Schwanzrücken des Nachbarn ruhen läßt. Der Vasenkörper hat mit seiner hohen, zwischen zwei breiteren Ausladungen oben und unten eingeschweiften zylindrischen Zone durchaus wohllautende Verhältnisse und Umrisse, die vorzüglich in dem zu einem schmaleren Öffnungsring in einer Kurve aufschwingenden Hals ausklingen. Es ist wohl möglich, daß die Öffnung mit einen Deckel von einer den Deckeln der Kaffeekannen ähnlichen Profilierung abgeschlossen war. Der Vasenkörper ist für zwei Hauptschauseiten orientiert, indem die untere, gewölbte und mit aufsteigenden schmalen Buckeln gegliederte Ausladung an zwei entgegengesetzten Stellen mit plastisch vorstehenden Widderköpfen besetzt ist, denen auf der oberen als Kranzgesims profilierten und mit einer kleineren Buckelreihe bedeckten Ausladung zwei am Rand sitzende Putti entsprechen. Diese Schauseiten enthalten dann auch je eine Hauptszene des rings um den Zylindermantel getriebenen Figurenreliefs, das allenthalben mit der klassischen Profilierung der Vase durch deren Idealgestalten in antiker Gewandung übereinstimmt. Auch werden diese Seiten noch durch eine Maske in der Mitte auf der oberen Ausladung betont, die durch Festons mit den Kindern verbunden ist. Diese plastische Belebung des Vasenkörpers, vorbereitet durch die Gruppe der tragenden Gestalten, gibt ihrer ganzen Erscheinung wirkungsvolle Akzente. Hierzu kommen noch die auf den gegossenen Widderköpfen herausge-

schwungenen gegossenen Schienen, die dem Zweck, die Vase zu tragen, vorzüglich angepaßt sind, wozu bei ihrer Höhe die Henkelform ungeeignet gewesen wäre. Sie tragen aber auch dazu bei, um die Vase herum eine Luftzone zu bilden und sie so aus ihrer Umgebung herauszuheben. Alle diese miteinander verbundenen Vorzüge in der Gestaltung und Verzierung der Vasen zeugen von hochentwickeltem ästhetischen Taktgefühl ihres Urhebers und sie sind zugleich die glänzendsten Zeugnisse für das an den deutschen Fürstenhöfen gesteigerte Kunstempfinden, denen der Besitz solcher Werke zur Ausstattung seiner Wohnräume zum Bedürfnis geworden war (vgl. R³. 651).

DINGLINGERS GOLDENES KAFFEEZEUG

Der ganz persönliche Kunstgeschmack Augusts des Starken kommt aber am klarsten zum Ausdruck an den Werken, die der berühmte Dresdner Hofgoldschmied Johann Melchior Dinglinger auf seine Bestellung und in den meisten Fällen unter seiner beratenden Mitarbeit für ihn geschaffen hat. Unter den Werken der Goldschmiedekunst, denen das Grüne Gewölbe seinen Weltruhm verdankt, stehen seine Arbeiten in erster Reihe. Der so überaus vielseitige, in allen Kunstfertigkeiten bewanderte Meister, war nicht gerade in erster Linie Silberschmied. Wenn August der Starke aber von ihm auch Arbeiten verlangte, die als Gebrauchsgefäße bisher und sonst stets als spezielle Erzeugnisse der Silberschmiede waren hergestellt worden, so erwartete er von ihm dabei doch etwas anderes, reicheres, prunkvolleres, um für seinen eigenen Bedarf das Kostbarste zu besitzen, das nur mit allen Mitteln der verschiedenartigsten Techniken, über die jener mit seinen beiden Brüdern und mit Gehilfen verfügen konnte, und mit dem kostbarsten Material zu erzielen war.

Das goldene Kaffeegeschirr Augusts des Starken wurde dem Sächsischen Kurfürsten und Polnischen König im Jahr 1701 in Warschau von Dinglinger abgeliefert. Die Summe von 50000 Talern, die dafür zusammen mit einem Blumenkorb mit Armband, einem Spiegel und einem Schreibzeug als Kaufpreis fällig wurden, waren für August den Starken damals bei Eröffnung seines so unglücklich verlaufenden Feldzuges gegen Karl XII von Schweden sicher keine nebensächliche Summe. Doch verschwenderischster Luxus war ihm Lebensbedürfnis. Oft genug mußten ihm seine Schätze auch nach Polen nachgeschickt werden. Tafel 68—70.

Das „Kaffeezeug" sollte mit seinen 45 Gefäßen als Schaustück der all-

seitigen Betrachtung sich darbieten, darum lieferte Dinglinger dazu einen Tisch, dessen vergoldetes Gestell mit Kindern besetzt war und dessen Platte in Lackfarben gemalt als Lapis lazuli erschien. Darauf steht ebenso bemalt ein Holzuntersatz von bewegter Rechtecksform, auf dem silbervergoldete Platten zur Aufstellung der Gefäße in drei Etagen zur Spitze verjüngt aufgebaut sind. Diese Anordnung folgt sicher der überlieferten Art des Aufbaus von Tresors und ihrer Ausstattung mit Prunkgeräten des Grünen Gewölbes. Sie bildet also einen Tresor im kleinen. Die Absicht hierzu wird dadurch bestätigt, daß die beiden unteren Platten nur außen herum zur Aufnahme der Gefäße dienen, sie sind innen offen und gewähren einen Einblick zu dem darunter in dem Holzuntersatz vertieft geschaffenen sechseckigen mit Spiegeln belegten Raum, in dem aus bemalten in Holz geschnitzten Figuren eine chinesische Teegesellschaft sitzt. So mag ein solcher als Vorbild angenommener Tresor auch zugleich Raum zur Tafelmusik dargeboten haben.

Es entsprach durchaus dem Prunksinn Augusts des Starken, daß die zu seinem eigensten Gebrauch bestimmten Tafelgeräte aus Gold bestehen mußten. Doch eine Verzierung solcher Gefäße etwa bloß durch Ziselierung und Gravierung genügte ihm noch keineswegs. Der Glanz des Goldes sollte sich verbinden mit dem Farbenreiz des Emails, dem Funkeln und Blitzen von Diamanten und Farbsteinen. Zu der Flächenverzierung von durchsichtigem Tiefschnittschmelz kam an den goldenen Gefäßen die Emaillierung von Formen und Gestalten in Relief oder en ronde bosse hinzu, eingelegte Platten mit Emailgemälden von Idealbildnissen oder mythologischen Szenen wurden von jener farbigen und glitzernden Verzierung eingefaßt. Auch die silbervergoldeten Platten und Gefäße erhielten, außer der Ziselierung und dem Schmuck von ausgesägtem aufliegenden Bandwerk und Rankenornament, Edelsteinbesatz und Emailschmuck. Dinglinger gibt bei der Aufstellung seiner Rechnung an, das Kaffeezeug sei geschmückt „mit mehr denn 5600 Diamanten, nebst vielen Colerten (Farb-)steinen". Eine überschäumende Phantasie kann sich an der Verzierung dieser Gefäße nie genug tun, der Zeichner und Modelleur dieser unzählig vielen Formen hat zu ihrer Ausführung die Arbeit des Silberschmieds mit der des Juweliers und des Emailleurs gleichmäßig in Anspruch genommen, die technische Vollendung aller verschiedenen Arbeiten ist nicht zu überbieten; was das alles für Mühe und Fleiß, für Zeit und Geduld gekostet hat, bis es seine endgültige Gestalt bekommen hat, das kann der nicht

in einer Goldschmiedewerkstatt Heimische gewiß nicht beurteilen. Sicher lassen sich auch mit geringeren Mitteln Werke vollbringen, die in künstlerischer Hinsicht den höchsten Rang einnehmen, insofern also wird man den Aufwand an Arbeitskraft mehrerer Jahre und nicht weniger Gehilfen, der dazu nötig war, als verschwenderischen Luxus empfinden, aber das Goldschmiedehandwerk ist nun einmal ein Gewerbe des Luxus und es liegt in der Natur seiner Entwicklung, daß es alle seine Techniken bis zu höchstem Raffinement zu entfalten sucht, und in dieser Hinsicht bedeutet die Arbeit Dinglingers einen Gipfelpunkt.

Man wird auch den neuen Formen der Gefäße, mögen sie auch mit Verzierung überladen sein, die Anerkennung zollen müssen, daß sie in ihren harmonischen Verhältnissen, in der graziösen Bewegung ihrer Umrisse mit den besten Erzeugnissen des durch französische Eleganz gemilderten Barockstils der Zeit auf gleicher Stufe stehen, ja daß diese Formen auch heute noch lebendig sind und wieder aufgenommen werden können, sei es im Ganzen oder in einzelnen ihrer Teile oder auch in der darin ausgesprochenen künstlerischen Tendenz. Man wird vielleicht heute eine Kaffee- oder Teekanne nicht gerade auf einen so hohen Fuß setzen, wie es bei der auf der Spitze der Pyramide stehenden Kanne geschah. Innerhalb des ganzen Aufbaues der Gruppe war aber auch dieser Fuß völlig am Platz. Wie dann der Bauch des Gefäßes in gedrückter Kugelform auslädt, um darauf zu einer steilen Kegelzone einzuschwenken und diese dann oben durch einen Wulst abzuschließen, wie der Henkel über die Höhe des Deckels emporgewölbt wird und graziös eingebogen wird, wie die Ausgußröhre den Schwung eines Vogelhalses erhalten hat und ihre Mündung in einem Hahnenkopf findet, das erfreut nicht nur durch den Wohllaut der Linien, sondern es überzeugt zugleich von der Zweckmäßigkeit der Gebrauchsform. Eine nie ermüdende Zierfreude hat dann diese Gefäßform überdeckt mit aufgelegten emaillierten Ranken, andere Zonen wieder durch ausgestochene und mit transluzidem Email ausgefüllte Ranken in ihren Umrissen unverhüllt zur Erscheinung gebracht, dann noch zwischen den Farbenglanz der Ornamente ovale Medaillons mit idealen Frauenbüsten in farbiger Emailmalerei eingefügt, schließlich noch den Henkel und den Hals mit farbigen Schlangenleibern umwunden und auf den Henkel noch ein mit Diamanten besetztes Krokodil gesetzt. Überall wird das Auge in Anspruch genommen zur Betrachtung der Kunstfertigkeit jeder Einzelheit und der

Kenner und Liebhaber solcher Feinheiten wird auch immer Neues daran zu bewundern haben. Er vergißt dabei sicher nicht die groteske Maske, die mit Ketten im Maul den Hals des Hahnes gefesselt hält, oder die Juwelier- und Emailarbeit des Deckels, dessen Knopf das Monogramm des Fürsten trägt auf einem Schild, den ein Frosch hält. Wenn man sich dabei erinnert, daß der Frosch als Liebes- und Fruchtbarkeitssymbol verwendet wurde, dann wird man auch erkennen, daß der Hahnenkopf des Ausgusses und die Medaillons mit den Frauenbüsten nicht beliebige gleichgültige Schmuckmotive der zum persönlichen Gebrauch Augusts des Starken bestimmten Kanne sein sollen.

Als nächste Prunkstücke unter der Kanne sind zwei Deckelbecher aufgestellt, deren Form an Renaissancevasen erinnert und durch die an der unteren Zone angebrachten Henkel vermuten läßt, daß die Erinnerung an Marmorvasen dabei nachgewirkt hat. Hier ist die plastische Verzierung auf die untere gewölbte Zone des Bechers verteilt, der eingeschwungene glatte Mantel und die glatte Deckelwölbung nur in der Fläche mit Tiefschnittemail verziert und dem Deckel sind dann plastische Akzente gegeben durch die beiden aufgesetzten Büsten und dazwischen die Faunsmasken. Tafel 70, 2

Dazu kommen dann noch als getriebene Gefäße auf den unteren Etagen je zwei ovale Dosen, die einen kleiner, die anderen größer. Die beiden kleineren goldenen Dosen mit kurzem Fuß auf Tafel 70, 1 (der Holzdeckel der Abbildung nicht zugehörig) als Schalen mit in einer kurzen Gegenschwingung ansteigendem flachen Deckel haben zwei emaillierte Schwäne mit verschlungenen Hälsen als Henkel, dazwischen zwei verschlungene mit Diamanten besetzte Delphine und sind außerdem noch mit Festons aus Edelsteinen besetzt. Gegenüber dieser stark plastischen Verzierung bildet doch den Hauptschmuck der Dose die glatte flachgewölbte Scheibe des Deckels, die mit Emailmalerei bedeckt ist. Die eine der beiden Dosen enthält die Badeszene der Diana mit Aktaeon, die andere die Entlarvung des Achill.

Wir wissen von den beiden Brüdern Dinglingers, die seine Mitarbeiter waren, daß der eine, Georg Friedrich 1666—1720, Emailleur war, der andere, Georg Christoph, 1668 bis nach 1728, Juwelier. Es steht aber nicht sicher fest, ob sie schon an diesem Stück mitgearbeitet haben, doch spricht vieles dafür, denn nachweislich haben die beiden jüngeren Brüder Melchiors schon 1692 und 1693 in des älteren Bruders Werkstatt in Dresden gearbeitet. Darauf hat dann Georg Friedrich 1695 in Biberach geheiratet. Beide Brüder erhielten

1704 vom Hof zu Dresden Bestallungsdekrete als Hofbedienstete; dabei wird gesagt, daß sie wegen der Kriegswirren aus ihrer Heimat nach Dresden gekommen seien, was doch wohl nicht auf einen Zeitraum von zwölf Jahren Bezug haben kann. Wenn sie also schon früher in ihres Bruders Werkstatt mitgearbeitet haben, dann sind sie daraufhin wieder nach Biberach zurückgekehrt. Es ist kein anderer Emailmaler bekannt geworden, der damals in Dresden diese Werke hätte herstellen können, als Georg Friedrich.

Ebenso ist das andere größere Paar vorzüglicher Arbeiten ovaler Dosen, die aber nicht aus Gold, sondern aus vergoldetem Silber hergestellt sind, auf dem ähnlich gebildeten Deckel mit Emailgemälden obenauf geziert. Diese zeigen Landschaften mit Schloßbauten wohl von anderer Hand. Die bauchige Form der Dosen hat an den Schmalseiten zwei in Beschlagwerk herausgeschwungene Henkel, Beschlagwerk ist auch auf die Gefäßwölbung selbst aufgelegt. Es besteht wie der Henkel aus Weißsilber, das also in farbiger Gegenwirkung sich von dem Goldgrund abhebt. Diese Verzierungsart der weißsilbernen Ornamente auf Goldgrund war schon im 17. Jahrhundert beliebt und bildet hier eine Abwechslung in dem vielfachen Zusammenklang der verschiedenen Gefäße. Auch die Bildung des Sockels durch die liegenden weißsilbernen Seehunde, die auf flachem Sockel die Dose tragen, steht in Gegensatz zu der Sockelbildung der goldenen Gefäße, während die Dosenform der der kleineren Dosen noch nahekommt. Tafel 70, 3.

Ebenso wie diese Dosen bestehen auch vier flache Schalen aus vergoldetem Silber. Hier ist eine andere Verzierung gewählt. Die Schalen haben eine hohe flache Rückenlehne erhalten und diese besteht aus Elfenbein. Die Lehne ist von zwei in Elfenbein geschnitzten Figürchen flankiert und von einer Tierfigur gekrönt. Diese Vereinigung zweier so verschiedener Materialien, wie vergoldetes Silber und Elfenbein, ist ja auch schon im 17. Jahrhundert geläufig gewesen. Doch bildet dann das Metall die Fassung des Elfenbeins und die verschiedene Wirkung der beiden Naturstoffe wird als gewollte Kontrastwirkung von Bild und Rahmen empfunden. Hier, wo die Form aus dem einem Material in das andere übergeht, empfand der Künstler das Bedürfnis, beide Naturstoffe von ästhetisch verschieden wirkender Struktur und Oberfläche enger miteinander zu verbinden. So ist die elfenbeinerne Lehne mit Verzierungen aus Gold und Silber sowie Diamanten ausgestattet und damit der metallische Glanz der Schale noch über den

matten Glanz der Lehne ausgestreut, aus einem ähnlichen Empfinden veranlaßt, wie die Wandfelder der Wohnräume mit vergoldeten Leisten und Ornamenten belebt wurden. Wir wissen nicht, wer die Figürchen geschnitzt hat. Doch ist die Elfenbeinschnitzerei während des ganzen 17. Jahrhunderts in Dresden heimisch gewesen, eine neue Blüte erlebte sie hier in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, eingeleitet von den Arbeiten des durch seine Skulpturen am Dresdner Zwinger berühmten Bildhauers Balthasar Permoser. Seine bekannten und zum Teil signierten Arbeiten in Elfenbein haben ja das größere Format des 17. Jahrhunderts, doch werden bei einer der letzten Arbeiten Dinglingers, dem verschollenen „Chemischen Parnaß", in einer literarischen Quelle des 18. Jahrhunderts die Figuren der vier Elemente Permoser zugewiesen, die sicher das kleinere Format, das dann in den Nippesfigürchen des Grünen Gewölbes vorherrscht, gleichfalls hatten. So ist es also wahrscheinlich, daß auch hier schon Permoser mitgewirkt hat.

Außer diesen an den Rücklehnen der Schalen angebrachten Elfenbeinarbeiten sind an dem Kaffeeservice auf der mittleren Etage lediglich als Verzierung des ganzen Aufbaues die etwas größeren sitzenden Figuren der vier Elemente und zwei Amoretten als Tragfiguren, die jedenfalls auch von demselben Elfenbeinschnitzer hergestellt sind. Auch hier hat Dinglinger gelegentlich die Gewänder in gleicher Weise wie die Schalen verziert.

Außer diesen Schalen gehören noch zu dem Service vier silbervergoldete Kredenzteller, vier goldene emaillierte Löffelchen und vier kleine goldene und mit Email überzogene Büchsen, alle auch mit Diamanten besetzt. Die Kredenzteller sind nicht mit abgebildet, die Löffel liegen auf den Schalen mit Lehne, die Büchsen sind neben den Dosen auf der untersten Platte stehend zu erkennen, sie sind in Form zweihenkliger Vasen sehr elegant aufgebaut.

Solche kleine Gegenstände des Toiletteluxus der Zeit der Galanterie sind neben den Tabatièren die bevorzugten Stücke, an deren Ausstattung besonders die Goldschmiede der Zeit alle ihre Kunstmittel zu höchster Blüte entfalteten. In der abwechslungsreichen Erfindung ihrer Formen und ihrer kostbaren Ausstattung steht Dinglinger mit diesen Werken, von denen an seinen anderen größeren Arbeiten noch mannigfache Beispiele vorhanden sind, an der Spitze der ganzen Entwickelung schon in ihren ersten Anfängen. An dem Kaffeezeug können wir noch dazu rechnen die in Form von Pilgerflaschen aus Kristallglas geschnittenen vier am Fuß und am Hals in Gold

mit Diamanten gefaßten Büchsen; ferner die beiden unten auf jeder Breitseite aufgestellten aus Karneol geschnittenen Vasen mit einem Strauß emaillierter und geschnittener Blumen aus Steinen. Mit solchen mehr oder weniger genauen Naturformen knüpft Dinglinger an eine schon zur Renaissancezeit verbreitete Vorliebe deutscher Goldschmiede an, die dabei sogar die Naturformen von Gewächsen und Tieren als Gußmodelle benutzten. Dinglinger sucht hier mehr in den durch Email wiedergegebenen Farben der Natur nahe zu kommen. Am umfangreichsten hat er sich auf diesem Wege betätigt in dem gleichzeitig mit dem Kaffeezeug abgelieferten Blumenkorb, der außer einem Armband noch inmitten der Blumen ein kostbares, wohl als warnendes Symbol gedachtes Juwel enthielt, einen mit Smaragden und Brillanten ausgefaßten Basilisken. Auch für diese Spezialität der Juwelier- und Emaillier-technik bieten die anderen größeren Werke Dinglingers noch mannigfache Beispiele dar.

Unter den Tabatièren des 18. Jahrhunderts bilden eine besondere Gruppe die innen und außen ganz mit weißem Emailgrund überzogenen aus Gold oder Kupfer angefertigten Stücke, (auf denen das Email am festesten aufsaß), die nach Bedarf daneben auch noch mit Edelsteinen besetzt wurden. Auch mit solchen Arbeiten geht Dinglinger der Entwicklung voran. Bei dem Kaffeezeug bieten dafür die ersten Beispiele dieser seiner Kunstweise die sechs goldenen auf kleinen Sockeln aufgestellten Tassen samt den zugehörigen Untertassen. Bei allen sechs ist unten der Rand mit Diamanten ausgefaßt. Zwei dieser Tassen sind außerdem noch mit ebenso emaillierten Deckeln und mit doppelten Henkeln versehen. Deckelknopf und Henkel sind wieder mit Diamanten ausgefaßt. In gleicher Technik sind auch die „vier ganz kleine Bechergen von Gold und geschmelzet" hergestellt, die er in der Rechnung mit aufführt, die unter dem obersten Aufsatz stehen. Die sechs Tassen sind technisch ganz gleichartig behandelt, doch verschieden in ihrer Verzierungsweise. Die beiden Henkeltassen sind außen auf weißem Emailgrund in Blau, Rot und Gelb, innen in Blau und Rot auf gelbem Grund mit chinesischen Figuren in einzelnen Feldern bemalt, in die der Tassenmantel unter Festons und über Bandwerk durch seltsame Karyatiden mit Ibisköpfen als Blumentopfträgern eingeteilt ist. Mit dieser eigenartigen figuralen Bemalung gibt Dinglinger einer weitverbreiteten Vorliebe der Zeit für exotische Völkerschaften, ihr Aussehen, ihre Tracht, ihre Bauten und Kunstwerke und ihre Sitten und Gewohn-

heiten, ihre Tiere und Pflanzen bildlichen Ausdruck. Diese Vorliebe war zunächst wohl in weiteren Kreisen Europas geweckt und gefördert worden durch den schon im 17. Jahrhundert von der Ostindischen Kompagnie betriebenen Import von indischen und chinesischen Naturerzeugnissen und Arbeiten des Kunsthandwerks, insbesondere der chinesischen und japanischen Porzellane. Mit dem zunehmenden Besitz dieser Werke steigerte sich auch das Interesse daran, über jene Völker selbst genauere Kenntnisse zu erhalten. Die meist mit Bildern illustrierten Beschreibungen von Reisen in jenen Ländern wurden mit Heißhunger verschlungen und erlebten vielfache Auflagen. Gerade auch August der Starke wurde von dieser exotischen Welt in seinem romantischen Sinn sein Leben lang gefangen genommen, seine leidenschaftliche Vorliebe für asiatisches Porzellan, das damals noch rätselhafte, viel begehrte, fremdartige Kunsterzeugnis, mag ihn zuerst mit dieser Welt bekannt gemacht haben, sein Aufenthalt in Polen, sein Bündnis mit Zar Peter dem Großen von Rußland mögen ihn schon mit manchen fremdartigen Gestalten des ferneren Ostens persönlich in Berührung gebracht haben, seine Phantasie mußte reiche Nahrung erhalten durch die Lektüre jener oft abenteuerlichen Reisebeschreibungen. So kam also die Dekorierung von Gefäßen, die zu seinem eigenen Gebrauch bestimmt waren, seinen Liebhabereien besonders entgegen. Ihre Feinmalerei vermittelte bei Betrachtung aus nächster Nähe von Bild zu Bild immer neue Eindrücke und führte in getreuen Darstellungen in jene durch die Berichte von Missionaren und Reisenden als ein Wunderland glücklichsten Erdendaseins geschilderte Welt. Wir sind in der Lage an der einen dieser beiden Henkeltassen die direkt nach dem Leben gezeichneten ostasiatischen Vorbilder für die einzelnen darauf dargestellten Typen der verschiedenen Stände nachzuweisen. In den Jahren 1655 bis 1657 hatte Johann Neuhof eine Gesandtschaft der Ostindischen Kompagnie als Hofmeister begleitet und dabei in mehr als 150 Zeichnungen Szenen aus dem chinesischen Leben festgehalten. Diese Zeichnungen wurden in Kupferstichen vervielfältigt und durch die Beschreibung verlebendigt in seinem in verschiedenen Ausgaben seit 1665 in holländischer und deutscher, französischer und lateinischer Sprache erschienenen Werk: Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern (an den Tartarischen Chan) und nunmehr auch Sinischen Kayser. (Amstd. 1669).

In der Verzierung dieser Tassen hat Dinglinger die europäische Komposition nach architektonischen Grundsätzen befolgt und für die chinesischen

Typen immer nur einzelne Felder freigelassen, in die er dann aus den Zeichnungen Neuhofs stets nur einzelne ausgewählte Figuren hineinstellte. Für die andere Henkeltasse scheint Dinglinger die chinesischen Volkstypen einem anderen Reisewerk entnommen zu haben, ebenso für die vier kleineren emaillierten goldenen Tassen des Kaffeezeugs. Dinglinger ist wohl sicher der erste, der solche Typen in die mit Feinmalereien verzierten europäischen Ziergefäße eingeführt hat. Erst ein Vierteljahrhundert später folgt ihm darin der berühmte Maler der Meißner Porzellanmanufaktur nach. Er erschafft sich aber aus solchen Abbildungswerken eine eigene idyllische Welt, die sich von der chinesischen Wirklichkeit in ein Phantasieland entfernt, und folgt nur darin chinesischen Vorbildern, daß er deren weichen ungegliederten ostasiatischen Gefäßtypen treu bleibt und ohne europäisch architektonisches Gerüst seine Malereien über den ganzen Gefäßmantel ausstreut oder in einzelne Rahmenfelder einordnet. Annähernd in dieser letzteren Dekorationsweise sind aber auch schon die ohne Deckel und Henkel gelassenen vier kleineren goldenen Tassen von Dinglinger mit Emailmalerei überzogen. Eine Auswirkung seiner Kunstweise auf die Meißner Porzellanmalerei, auch schon auf die Wahl chinesischer Motive, ist also sehr wohl möglich.

DIE ABBILDUNGEN
UND IHRE ERLÄUTERUNG

TAFEL 1

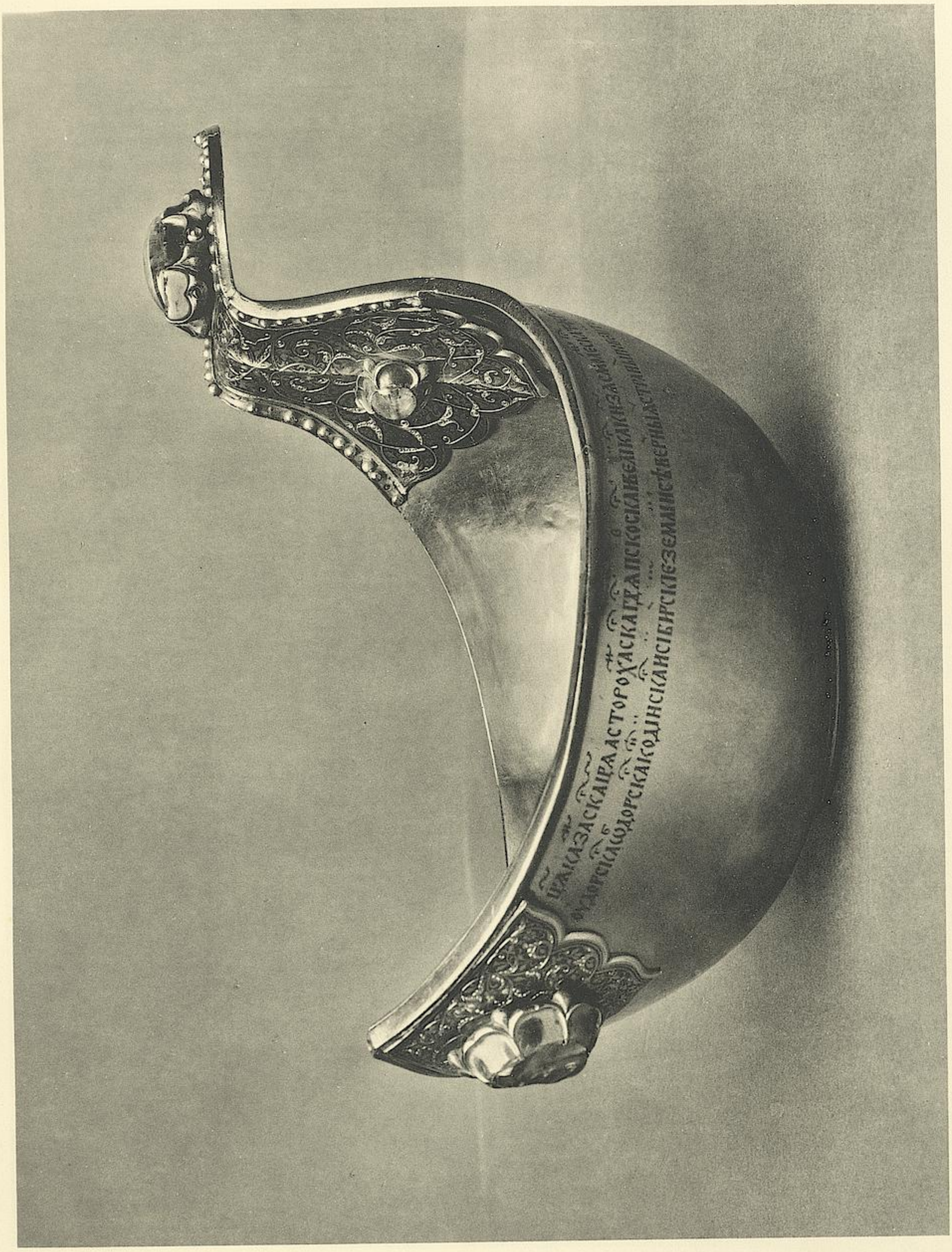
GOLDENE TRINKSCHALE DES HUMANISTEN AUGUSTIN KESENBROT AUS OLMÜTZ VON 1508

Goldene Schale auf kurzem Fuß in Form einer römischen Patera mit zwei Reihen von zusammen 22 eingesetzten römischen Goldmünzen (darunter einige Nachgüsse). In der erhöhten Mitte eine große goldene einseitig gegossene und überarbeitete Medaille, von einem aufgesetzten Lorbeerkranz umfaßt, darauf sitzt in Relief auf einem zylindrischen mit Festons umwundenen Sockel ein kleiner Genius neben einer Schale mit Trauben. Darum die Umschrift: *genio libero q patri.* Unter dem Sockel eingraviert zwei umeinander gewundene Schlangen. Auf der Rückseite der Medaille die eingravierte Inschrift in Majuskeln: AUG · OLOM · SIBI · ET . GRATAE · POSTERITATI · MDVIII, darunter ein Wappenschild mit der Halbfigur eines aus Wolken wachsenden Wolfes. Außen um den Rand ist ferner folgende Inschrift eingraviert: *Phoebigenum · Sacrata · Cohors · Et · Mysticus · Ordo · Hac · Patera · Bacchi · Munera · Larga · Ferant · Procul · Hinc · Procul · Este · Prophani.* – Die Münzen sind auf der Innenseite der Schale mit eingravierten Lorbeerkränzen eingefaßt, an denen Ringe, sei es seitlich, sei es oben oder unten, angebracht sind; verschlungenes durch diese Ringe gestecktes gerilltes Bandwerk füllt die Flächen zwischen den Münzen aus. – Auf der Rückseite der Schale sind außer solchem Bandwerk schon reine Renaissanceornamente in Relief herausgestochen mit Palmette, Füllhörnern, Masken, Akanthusranken und Rollwerk. Die Schale hat einen flachen runden Fuß, durch den der Mittelteil der auch sonst durch starken Druck etwas verbogenen Schale emporgedrückt wurde. – Augustin Kesenbrot, genannt Olmützer, der Kanzler und Geheimschreiber des Königs Wladislaus II. von Ungarn, 1467–1513, Propst zu Olmütz, hat nach Ausweis der Inschriften im Jahre 1508 diese Schale der gelehrten Donaugesellschaft in Ofen-Pest gewidmet, einer von dem Humanisten Konrad Celtes und ihm geleiteten Vereinigung zur Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste. Die Schale ist dadurch ein wertvolles Dokument für die Ausbreitung der Renaissancekultur in Deutschland und seinen Nachbarländern. Die nach Kesenbrots 1510 zu Olmütz eingetretenem Tod in der Hauptkirche zu Olmütz aufbewahrte Schale kam später durch Plünderung in Besitz der Tataren und darauf bei der Belagerung von Asow in den der Russen. Erst der Kanzler Augusts des Starken, Graf Wolfgang Dietrich von Beichlingen, wußte die Schale für seinen Herrn zu erwerben. Im Jahre 1845 wurde sie dann aus dem Münzkabinett in das Grüne Gewölbe überwiesen. – (Gewicht 802 g, D. 18,3 – IV. 40.)

TAFEL 2

TRINKSCHALE DES ZAREN IWAN DES SCHRECKLICHEN

Goldene Trinkschale mit flachem Angriff von ovaler Form mit ausgeschweiften Seiten, wodurch die Spitze und das Ende mit dem Angriff erhöht werden (russisches Gefäß, Koffsch genannt). Die Spitze ist beiderseits und das Ende mit dem Angriff oben mit je einer goldenen gravierten und mit Niello ausgefüllten Zierplatte belegt, deren Maureskenornament von einem größeren ausgestochenen Linienzug überlagert ist, während die niellierten Blumen und Blätter keine solche Gravierung haben. Auf dieser Zierplatte sind buckelförmig nachgeschliffene Saphire in Kastenfassungen aufgesetzt, die Zierplatte am Angriff hat außerdem noch den Rand mit einer Reihe von Perlen und Goldkörnern besetzt. Im Innern des Bodens ist eine gewölbte runde Platte mit dem russischen Doppeladler in Niello aufgelegt und unten enthält der Boden auf sechs Zeilen in cyrillischen Charakteren den Namen und Titel des Zaren Iwan Wassiljewitsch, 1533–1584, des Schrecklichen. – Ferner sind außen um den Rand des Gefäßes in gleichen Schriftzügen und gleicher Technik zwei Zeilen einer Inschrift angeordnet, diese besagen, daß die Schale auf Befehl des Herrschers, aus dem Golde der 1563 eingenommenen Stadt Pólozk gemacht worden sei. Geschenk des Zaren Peter des Großen an Kurfürst und König August den Starken. (Gewicht 1050 g, 12,5 : 23 : 14 – IV. 43.)



TAFEL 3

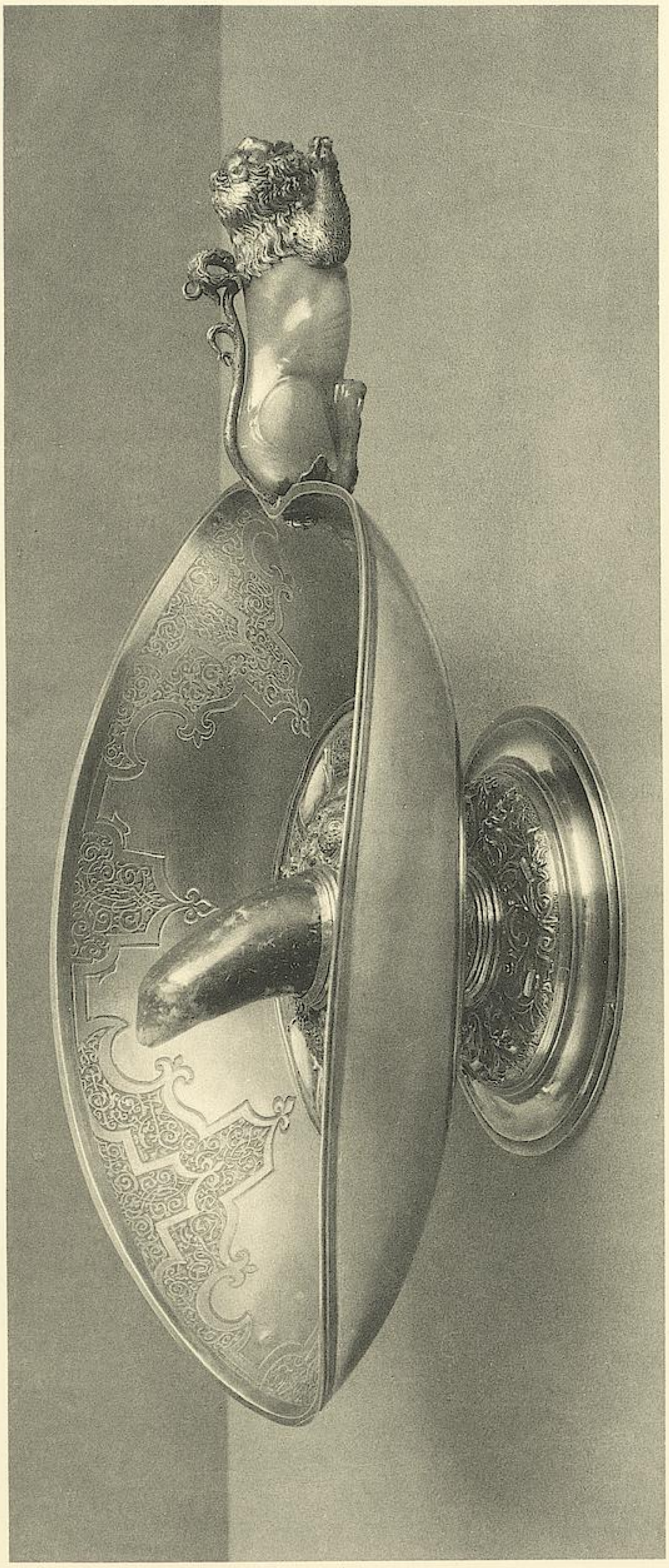
1. BLATTFÖRMIG GEBOGENE SCHALE AUF FLACHEM FUSS
VON CASPAR WIDMANN, MEISTER IN NÜRNBERG 1554

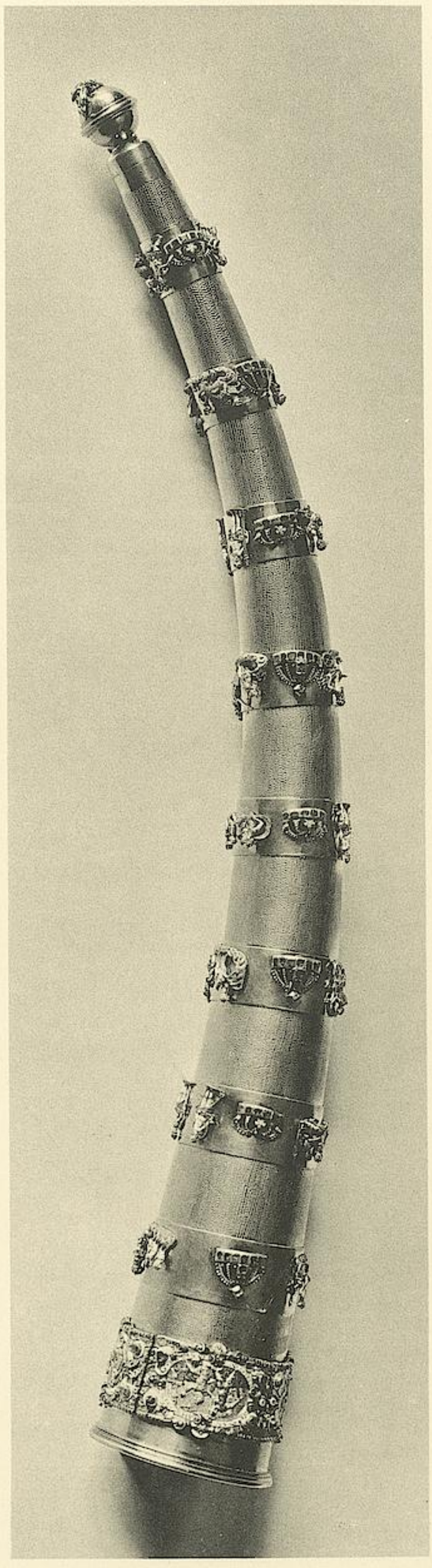
*

2. GOLDENES JAGD- UND TRINKHORN
DER SÄCHSISCHEN PRINZESSIN MAGDALENE SIBYLLE

Oben: Silbervergoldete runde nachträglich blattförmig gedrückte Schale auf flachem Fuß, in der Mitte eine erhabene gegossene Scheibe in Relief mit Rollwerk und Masken verziert, daran ein Reifen mit vier Beineinlagen und mit eingeätzten Mauresken. An dem gebogenen Rande Behänge mit eingeätzten Mauresken. In der Mitte ein Achat in Gestalt eines Seehundkopfes eingesetzt. Als Angriff dient ein aus Chalzedon geschnittener Löwe, dessen Kopf, Vorderpranke und Schwanz aus vergoldetem Silber angesetzt sind. Der Fuß und der kurze Schaft ist ebenso wie die Scheibe verziert und gegossen. – Vorn in dem Rande die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3112 von *Caspar Widmann*, Meister 1554, Geschworener 1571. (L. mit Griff 26 H. 8. – IV. 321.)

Unten: Goldenes Jagd- und Trinkhorn, von neun goldenen mit aufgesetzten fast vollrunden emaillierten Figürchen, Goldkronen, Farbsteinen und Reliefs geschmückten Reifen eingefaßt. Die Figürchen stellen antike Gottheiten und Personifikationen der Tugenden dar. Auf dem obersten Reifen vier von Rollwerk eingefaßte Medaillons mit den emaillierten Reliefs der biblischen Szenen: Tod des Sanherib, Tod des Holofernes, Tod des Goliath und noch eines vierten Fürsten der jüdischen Geschichte. Auf dem abschraubbaren Knopf an der Spitze des Horns sind zwei Kinder gleichfalls vollrund emailliert aufgesetzt. Zwischen dem zweiten und dem dritten Reifen leicht gepunzt das Monogramm der Magdalene Sibylle, Tochter des Kurfürsten Johann Georg I., 1647 Witwe von Prinz Christian von Dänemark und 1652 wieder vermählt mit Herzog Friedrich Wilhelm II. von Altenburg, gest. 1668. Das Horn galt früher als eine Arbeit des Kopenhagener Goldschmieds *Kaspar Herbach*, gen. *Kunstkaspar*. Herbach hat die Krone der Königin Sophie Amalie ausgeführt, er kam 1642 nach Dänemark und starb 1664. Das Horn entstand wohl vor 1647. Die Anregung zur Anfertigung des Hornes mag das 1639 bei Gallehus unweit Tondern in Schleswig gefundene goldene Horn gegeben haben, das in der Kunstkammer zu Kopenhagen verwahrt wurde, aber 1802 zugrunde ging. Da das Horn 1746 aus dem Nachlaß des Herzogs Johann Adolf von Sachsen-Weißenfels nach Aussterben dieser Linie nach Dresden kam, so war aller Wahrscheinlichkeit nach das Stück im Jahre 1650 an einen der beiden in jenen Jahren mit Prinzessinnen des Hauses Holstein-Glücksburg vermählten Weißenfelser Herzöge, Christian oder Moritz, als Geschenk gelangt. (L. 49,5, D. am Lippenrand 6,7 Gewicht 1368 g – IV. 45.)





TAFEL 4

1. MÜNZHUMPEN DER FREIHERREN VON ZEHMEN VON BALTHASAR LAUCH, MEISTER IN LEIPZIG, 1687

*

2. GEFÄSS IN GESTALT EINES MÖRSERGESCHÜTZES WOHL VON FRIEDRICH KELLERDAHLER, MEISTER IN DRESDEN 1647

Links: Münzhumpen aus vergoldetem Silber von zylindrischer Form auf gewölbtem Sockel mit flachgerundetem Deckel. Um den zylindrischen Körper ist eine Reihe sächsischer Speziestaler zwischen zwei Reihen von Klippen auf das Einsegnungsbüchsenschießen für Johann Georg IV. von Sachsen von 1669 so in übereckgestellte Quadrate eingeordnet, daß der Gefäßmantel durch Rautenfriese gemustert ist, die davon unten und oben freigelassenen Dreiecke sind mit getriebenen Blumen und Fruchtbündeln geziert. Der Mundrand hat eine glatte Zone. Am Sockel und am Deckel sind kleinere Stücke, Drittel- und Sechsteltaler verschiedener deutscher Staaten, in Reihen angeordnet. Oben in der Mitte des Deckels ist ein Vierteldicktaler von einem Achteltalerstempel Johann Georgs II. und in der Mitte des Bodens ein sächsischer Taler auf das erste Augsburger Konfessionsjubiläum von 1630 angebracht. Am glatten Henkel des Humpens befindet sich unten das gravierte Wappen der Freiherren von Zehmen mit den Initialen H. B. V. Z. und der Jahreszahl 1687. Außen auf dem Lippenrand nahe dem Henkel die Beschaumarke von Leipzig, der Jahresbuchstabe K und die Meistermarke von *Balthasar Lauch*, R 1975, Meister 1670. – Einer der schönsten und größten Münzhumpen. Als Geschenk der Familie im Jahre 1908 hinzugekommen. (H. 21, D. 13 – IV. 351.)

Rechts: Gefäß in Gestalt eines Mörsergeschützes mit Einsatz und Deckel aus gertiebenem und vergoldetem Silber. Der schräg auf viereckigem Sockel stehende Mörser hat an den Ecken vier Delphine und ebenso zwei Delphine als Henkel, auf der einen Seite ist ein getriebener Drache, auf der anderen eine gepunzte Inschrift: „*Der fliegende Geist bin ich genannt*" usw. Der Deckel hat die Form der Mündung, aus der die Hälfte einer Granate hervorragt und an der silberne Bänder das ausschlagende Feuer vorstellen. Auf dem Sockel die Goldschmiedemarke, nach R 1141 wohl von *Friedrich Kellerdahler* in Dresden, Meister 1647. (H. 26 – IV. 315.)

TAFEL 5

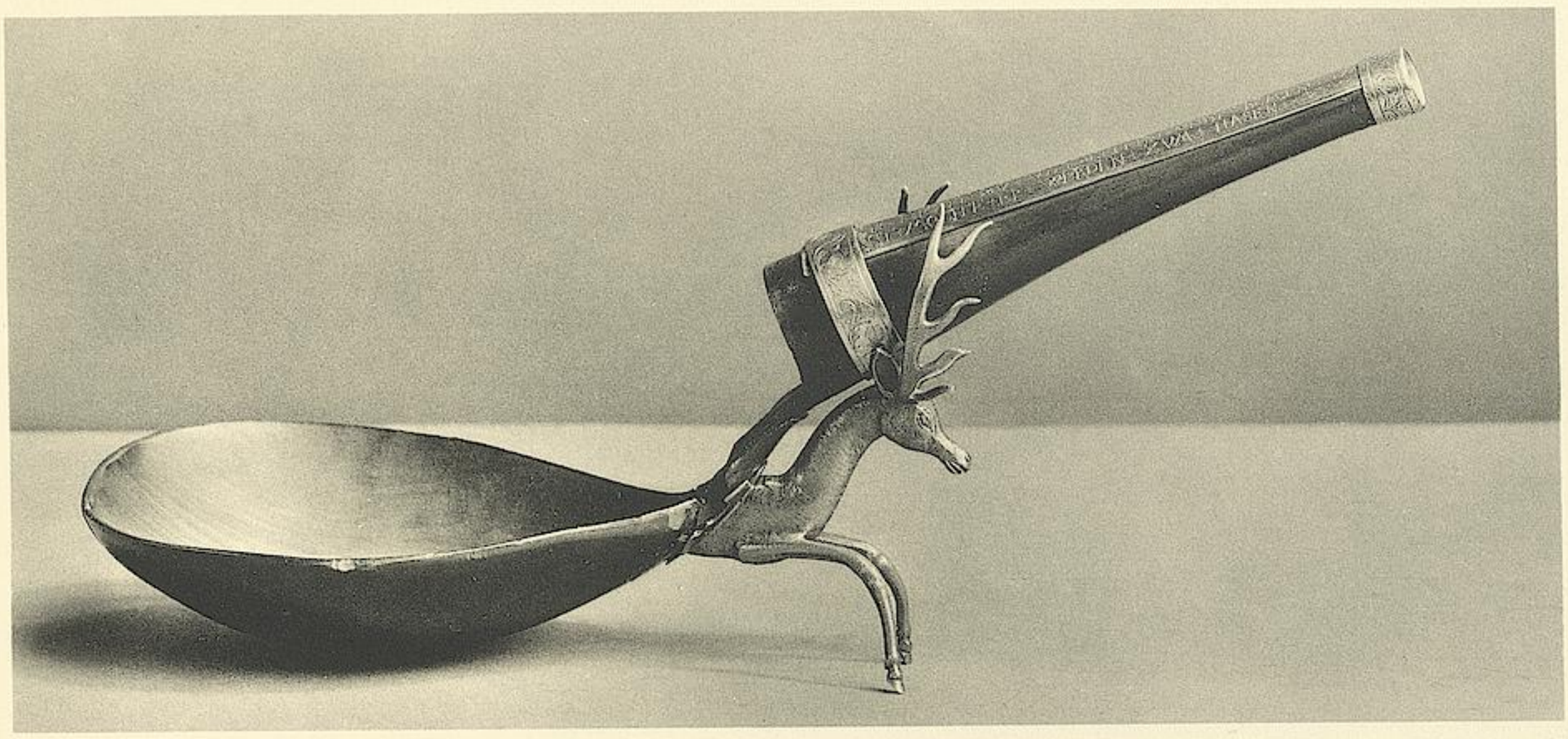
1. TRINKGEFÄSS AUS HORN IN FORM EINES SCHÖPFLÖFFELS IN SILBERFASSUNG. DEUTSCHE ARBEIT DES 16. JAHRHUNDERTS

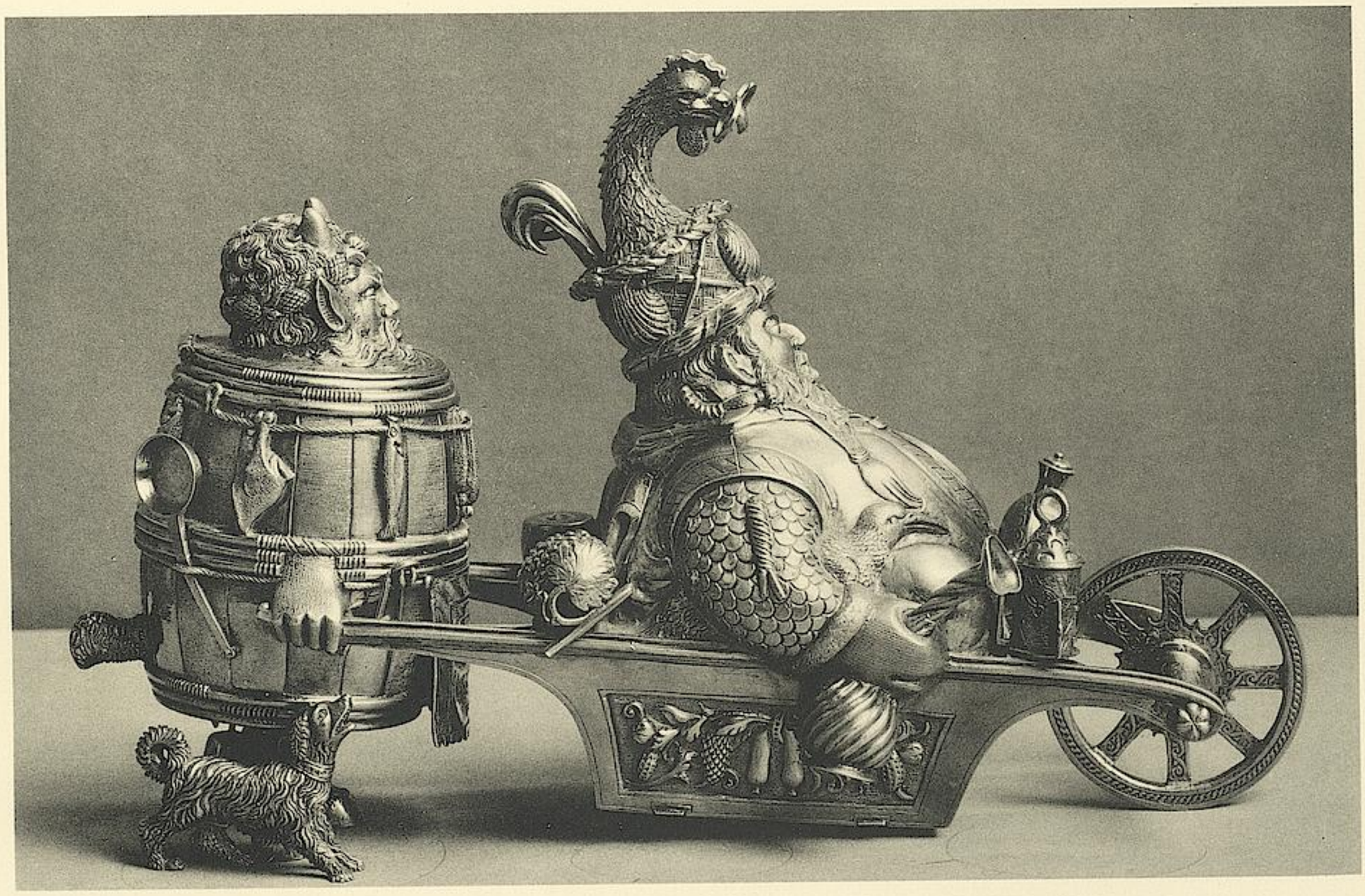
*

2. SATIRISCHE SCHUBKARRENGRUPPE VON CHRISTOPH LINDENBERGER MEISTER IN NÜRNBERG 1546

Oben: Löffel aus rot gebeiztem Horn in vergoldetem Silber gefaßt, auf der Halbfigur eines Hirsches aufliegend. Der Stil ist ausgehöhlt als Hifthorn, dessen Fassung mit einer Schiene hat eine gravierte deutsche Inschrift, die sich auf Jagd und Essen bezieht. 16. Jahrhundert. (H. 16,5, L. 35 – IV. 349.)

Unten: Schubkarrengruppe aus vergoldetem Silber getrieben. Der Teufel in einem Faß fährt auf einem Schubkarren einen dicken Schlemmer. Der Teufel ist durch angehängte Fleischstücke und Geräte als Koch charakterisiert, er ist von einem Hund begleitet. Der sitzende Schlemmer hat eine Hahnreimütze geschmückt mit Pilgermuscheln auf dem Haupte, in der Hand eine Flasche und vor sich eine Laterne und Pilgerflasche. Auf dem Schurz des Teufels sowie auf drei Wänden des Schubkarrens Inschriften. Unter dem Fasse und an dem Schubkarren bei dem Radzapfen die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Christoph Lindenberger*, Meister 1546, gest. nach 1573, R 3101. – Im Besitze des Barons von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt a. M. eine ganz ähnliche Gruppe. Von dem Hamburger Goldschmied Jakob Mores d. ä. eine ähnliche Zeichnung. (H. 19 – IV. 337.)





TAFEL 6

1. KLEINER JUNGFRAUENBECHER VON
MEINRAD BAUCH D. Ä., MEISTER IN NÜRNBERG 1575

*

2. GROSSER JUNGFRAUENBECHER
VON FRIEDRICH HILLEBRAND, MEISTER IN NÜRNBERG 1580

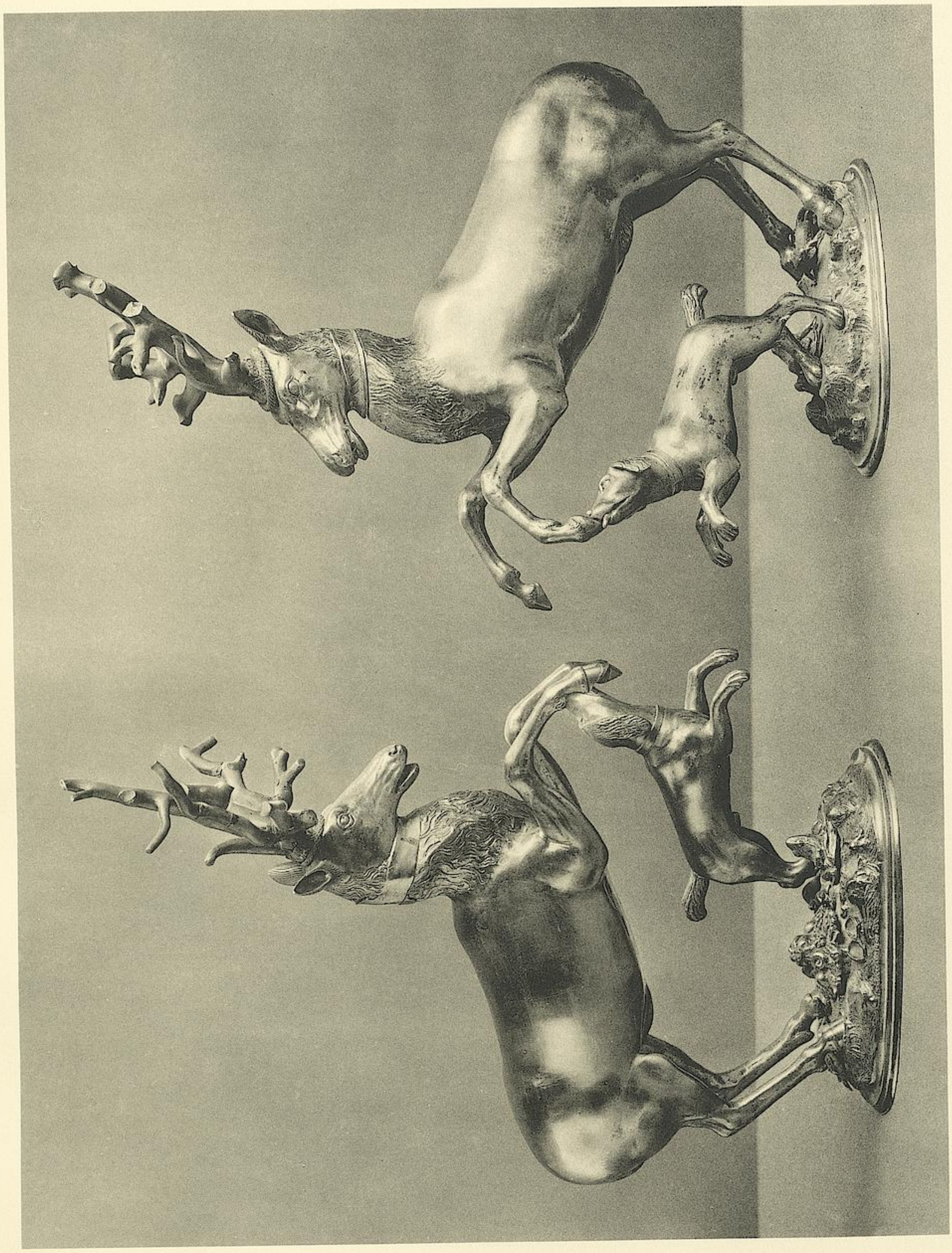
Links: Kleiner Willkommenbecher in Gestalt einer Jungfrau in modischer Tracht um 1600 aus vergoldetem Silber, einen Becher aus Perlmuttermuschel mit hohem gravierten Mundrand über sich haltend, in ähnlicher Ausführung wie der große Willkommenbecher III. 184. Die rohen Verbindungsstücke zwischen den Händen der Frau und den Ranken des Bechers sind sicher spätere Ergänzungen. Die Ornamentierung des Mieders und des glockenförmigen Rockes ist in ziselierter Arbeit einfacher gehalten als bei dem größeren Jungfrauenbecher. Auf dem Saum des Rockes vorn die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke $\overline{\text{MB}}$, R 3130 = *Meinrad Bauch d. ä.*, Meister 1575, gest. 1623. (H. 27,5 – IV. 190.)

Rechts: Großer Willkommenbecher in Gestalt einer Jungfrau, die mit den erhobenen Händen über sich einen zwischen Ranken hängenden Becher aus einer Perlmuttermuschel hochhält. Das Gewand und die Fassung der Muschel ist silbervergoldet; Kopf, Brust, der Spitzenkragen und die Hände sind weißes Silber. Die Gestalt ist hohl und ihr Rock bildet einen zweiten größeren Becher. Beide Becher konnten gleichzeitig gefüllt werden. Die Tracht vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt ein langes Schneppenmieder, den unteren Rock mit aufsteigendem gepunzten Ornament und drei gravierten Säumen geschmückt, den oberen Rock reich mit getriebenem Schweifwerk, Vögeln, Fruchtbündeln und Blumen bedeckt. Der Lippenrand der Muschelfassung hat geätzte Arabesken und die gegossenen Schienen stimmen mit ihren geflügelten weiblichen Halbfiguren mit dem Muschelpokal III. 208 überein. Auffallend flüchtig sind die Hände behandelt, wogegen die gegossenen Bügel des Bechers mit ihren Fratzenköpfen ungleich schwungvollere Form haben, als bei dem kleineren Jungfrauenbecher, dem der größere in allem, besonders in der Gesamterscheinung überlegen ist. – Auf dem Saum des unteren Rockes vorn die Beschaumarke von Nürnberg und hier wie auf dem Rande der Muschelfassung die Meistermarke von *Friedrich Hillebrand*, Meister 1580, gest. 1608, R 3138. (H. 43 – III. 184.)

TAFEL 7

ZWEI SPRINGENDE HIRSCHE VON MEINRAD BAUCH D. Ä.,
MEISTER IN NÜRNBERG 1575

Zwei gleiche springende Hirsche von je einem Hunde gefolgt, der nach dem linken Vorderhuf schnappt, das Geweih je eine Korallenzinke, der Hals abnehmbar, das Ganze ein Gefäß, auf ovalem als Waldboden gegossenen Sockel mit aufgesetzten Tieren, daran kleinere Unterschiede. – Auf dem Halsbande des Hirsches und vorn auf dem Sockelrande je die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke $\overline{\text{MB}}$, R 3130 = *Meinrad Bauch d. ä.*, Meister 1575, gest. 1623. (H. 38 und 37 – IV. 7 und 13.)



TAFEL 8

1. SPRINGENDER HIRSCH VON ANDREAS ROSA, MEISTER IN NÜRNBERG 1599

*

2. SPRINGENDER HIRSCH, DEUTSCHE ARBEIT VOM ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

Links: Springender Hirsch auf ovalem durch eine mit aufgesetzten Ranken verzierte Hohlkehle erhöhten Sockel, darauf kleine gegossene Tiere und ein zu kleiner Hund, sowie ein Baumstamm mit einem kleinen Manne mit Axt. Der Kopf gegossen und mit einem Geweih aus Korallen versehen, das Ganze ein Gefäß, der Kopf ist abnehmbar, auf dem Zapfen und hinten auf dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3168 oder 3169 = *Andreas Rosa*, Meister 1599. (H. 42 – IV. 119.)

Rechts: Springender Hirsch, das Geweih aus Koralle, mit dem vorhergehenden nicht übereinstimmend, auf flach gewölbter, mit Schnecken und Schlangen getriebener ovaler Platte, auf die zwei Eidechsen und ein Frosch aufgesetzt sind. Deutsch, Anfang 17. Jhdts. (H. 35 – IV. 125.)

TAFEL 9

1 u. 3. ZWEI GLASBECHER IN SILBERFASSUNG MIT DEN HINTERMALTEN WAPPEN DES KURFÜRSTEN AUGUST VON SACHSEN UND SEINER GATTIN ANNA VON DÄNEMARK AUGSBURGER ARBEIT UM 1560

*

2. TRINKBECHER VON DOKTOR MARTIN LUTHER MIT SEINER BILDNISMEDAILLE VON HANS SCHENCK, GEN. SCHEUTZLICH. DEUTSCHE ARBEIT 1539

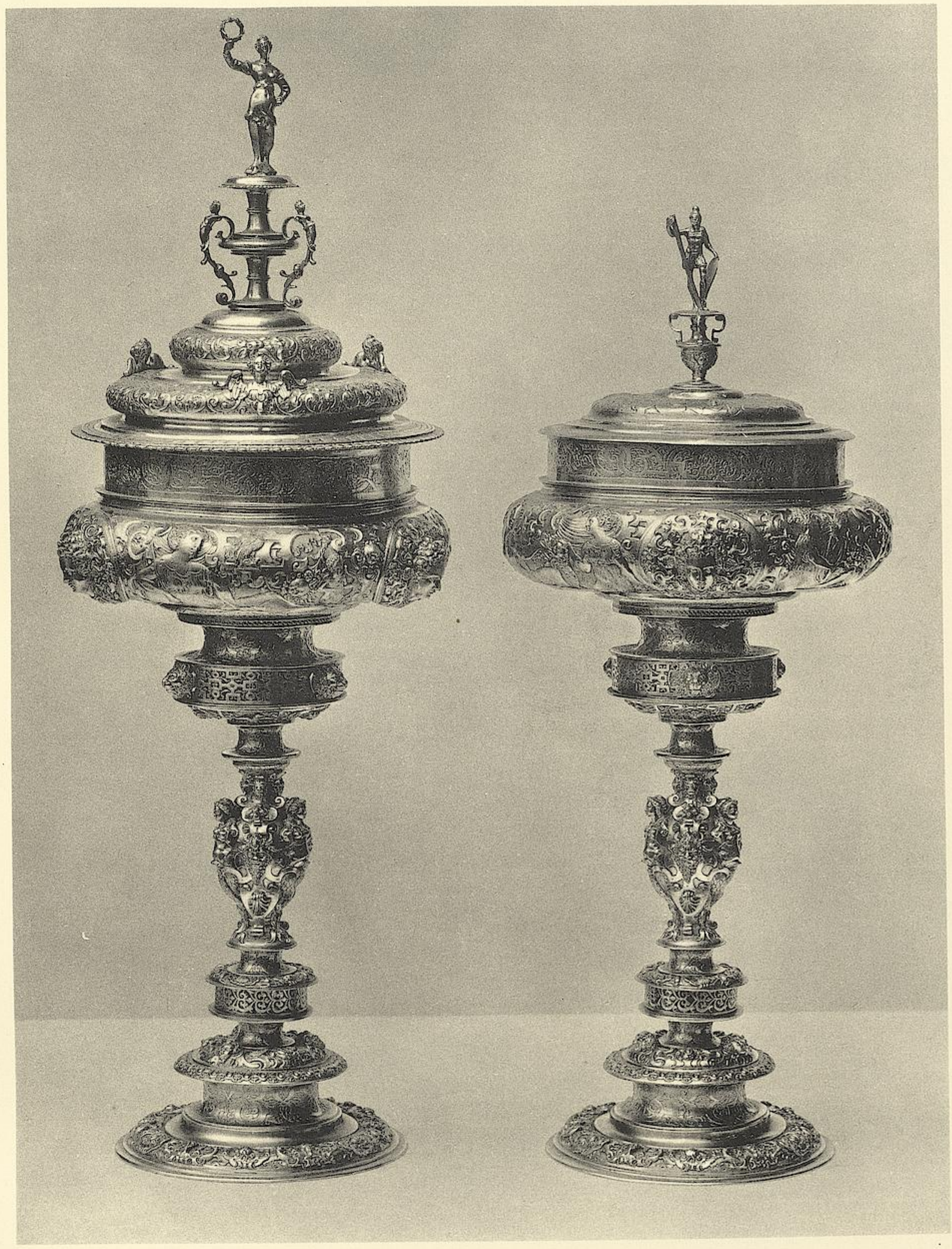
Links und rechts: Becher aus Glas mit übergeschobenem dreiteiligen Glasmantel mit Hinterglasmalerei, sowohl im Innern des Bechers, wie im Äußeren des Mantels. Becher und Mantel sind durch vergoldete Silberfassung mit je drei Schienen zwischen dem Mundrand und dem geschweift aufsteigenden runden Sockel zusammengefaßt. Rand, Schienen und Fuß sind mit geätztem Maureskenornament verziert. Entsprechend den drei Schienen sind die Außenwände der Gläser in drei Felder geteilt, von denen jedes in einem herzförmigen auf rotem Grunde von goldenem Rollwerk eingefaßten Schild ein Wappen enthält und darüber das Monogramm des Kurfürsten August und seiner Gemahlin Anna. Das für Kurfürst August bestimmte Glas enthält auf den drei gespaltenen Schilden der Außenwand sechs Provinzwappen, und zwar Pfalz Thüringen und Pfalz Sachsen, Orlamünde und Pleißen, Landsberg und Altenburg, ferner oben im Boden des Glases das Wappen des Burggraftums Magdeburg. Das Wappen unter dem Boden ist zerstört. Die Innenwand des inneren Glases enthält auf Goldgrund grüne Ranken und bunte Blumen in gleicher Hinterglasmalerei. – Das Glas der Kurfürstin Anna enthält auf der Außenwand die Wappen von Schweden, Jütland und Wendenland, im Boden Schlewsig-Holstein und darunter Stormarn-Oldenburg. Die Innenwand hat den gleichen Ranken- und Blumenschmuck. – Auf dem Rand des Sockels die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke $\overline{\text{HS}}$, R 346, vgl. Werner, Nr. 716. Doch ist das Monogramm weder auf *Samuel Hübner*, Nr. 1024, noch auf *Samuel Hornung*, Nr. 1440, zu deuten, wie Werner S. X. annimmt. Eine andere Marke mit dem Monogramm $\overline{\text{HS}}$ haben die beiden Augsburger Renaissance-Pokale, die nach R. 222 vielleicht von *Hans Schaller* herrühren, auf Tafel 10. Es wäre ja nicht unmöglich, daß dieser seine Marke geändert hätte. Die Becher sind um 1560 entstanden. (H. 15 – IV. 208 u. 273.)

In der Mitte: Kurzer Deckelbecher auf rundem Fuß mit zylindrischem, durch eine Reihe von dreizehn ovalen Buckeln und darüber einen eingravierten Laubfries geschmücktem Gefäß. Der Deckel hat im Innern eine eingesetzte gegossene Medaille mit dem Bildnis Dr. Martin Luthers nach rechts und der Umschrift: *Doc. Martinus Luther aetatis suae 55 in silencio et spe erit fortitudo vestra.* Dahinter zwischen H und K ein Krüglein, welche Signatur nicht mit Recht auf den lange außerhalb Nürnbergs tätigen und in Ungarn 1555 verstorbenen Medailleur und Münzeisenschneider *Hans Krug d. j.* gedeutet ward. Richtig auf *Hans Schenck* aus Schneeberg, nach 1538 in Berlin tätig. Auf dem Deckel eine Vase mit aufgelöteter kleiner gegossener Medaille, darauf Christus am Kreuz und seitlich links ein Knieender, rechts die Jahreszahl 39(1539). Nach dem Inventar: Luthers Mundbecher. Ohne Marken. Deutsch, 16. Jahrhundert. (H. 14,5 – IV. 313.)

TAFEL 10

ZWEI HOHE DECKELPOKALE IN REICH VERZIERTEN RENAISSANCEFORMEN, AUGSBURGER ARBEITEN DER MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Zwei hohe gleichartige Deckelpokale aus vergoldetem Silber, in Renaissanceprofilen. Der Körper in mehrfacher Profilierung hat einen breit ausladenden Wulst, der reich mit getriebener Arbeit geziert ist. Drei Köpfe auf Buckeln mit Rollwerk gliedern den Wulst in drei Felder, auf denen gelagerte antike Göttinnen von Rollwerk umgeben sind. Der über dem Wulst aufsteigende zylindrische Lippenrand ist mit Mauresken geätzt. Unter dem Wulst hat eine Einkehlung gleichfalls Maureskenätzung und ein darunter ausladender Zylinder ist mit einem silbernen aufgeschobenen Reifen geschmückt, der zwischen drei aufgesetzten Löwenmasken Mauresken, mit blauem und grünem Email ausgefüllt, enthält. Ein ähnlicher silberner kleiner Reifen mit Mauresken und Email sitzt auf einem kleinen Zylinder über dem Sockel. Der zwischen beiden befindliche Schaft hat einen vasenförmigen gegossenen Knauf mit drei Sirenen zwischen Faunsmasken auf Rollwerk. Die Boden unter dem größeren Zylinder hat getriebenes Bandwerk mit Köpfen und Vögeln untermischt. Der Sockel hat eine wieder mit Mauresken geätzte Einkehlung und auf der Scheibe darüber drei Köpfe und drei Fruchtbündel zwischen Rollwerk, sowie auf dem breiteren unteren Rande getriebenes Rollwerk mit Fruchtbündeln, Köpfen und Eidechsen. Unter dem Sockel jedes der Becher befindet sich eine gegossene und ausgestochene vergoldete Medaille, auf der in hohem Relief Loth mit seinen Töchtern dargestellt ist. – Beide ganz gleichartige Pokale haben verschiedene Deckel, die vielleicht beide nicht zugehörig sind. Der größere paßt noch am ehesten dazu. Er steigt in zwei mit getriebenen Fruchtbündeln und Cherubimköpfchen gezierten Wulsten über glatten Einkehlungen auf. Auf den größeren Wulst sind drei gegossene geflügelte Kinderbüsten aufgesetzt. Auf dem Deckel sitzt ein Baluster mit drei Bügeln. Darauf steht eine Viktoria mit erhobenem Lorbeerkranz. – Der kleinere Deckel hat nur einen flachen Wulst, der mit je drei Masken und Fruchtbündeln zwischen Rollwerk getrieben ist, während der Rand mit Mauresken leicht geätzt ist. Auf dem Deckel sitzt eine kleine gegossene Vase mit drei Bügeln und darauf steht ein antiker Krieger. – Beide Pokale haben auf dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke $\overline{\text{HS}}$, R 222, nach R möglicherweise *Hans Schaller*, erwähnt 1555, gest. 1573. Vgl. die Bemerkung zu Tafel 9,1. – Von den Deckeln hat der größere keine Marken, der kleinere aber die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke KB, R 3098, *Kaspar Bauch d. ä.*, Meister 1541, gest. 1583. (H. ohne Deckel 42, mit Deckel 66 und 55 – IV. 254 und 252.)



TAFEL 11

DREI POKALE IN DEN UM 1600 VORHERRSCHENDEN FORMEN DES AUFBAUS UND DER VERZIERUNG

1. AGELEYBECHER VON GEORG MOND, MEISTER IN DRESDEN VOR 1599

*

2. POKAL MIT ZYLINDRISCHEM GEFÄSS VON VALENTIN GREFNER, MEISTER IN DRESDEN 1580

*

3. POKAL MIT BECHERFÖRMIGEM GEFÄSS VON DAVID WINCKLER, MEISTER IN FREIBERG 1617

Links: Hoher silbervergoldeter Pokal, sog. Ageleybecher. Das kelchartige Gefäß mit leichter Einschnürung hat zwei Reihen von je sechs ineinandergreifenden Fischblasen, sie sind in Treibarbeit mit Rollwerk und Pflanzenornament, sowie abwechselnd unten mit drei Köpfen, oben mit drei Kriegern geschmückt. An Stelle des Schaftes eine Vase mit drei Bügeln und darunter mit drei Frauenbüsten zwischen Widderköpfen. Diese Vase hat einen zylindrischen Sockel mit im Sechspaß ausladender gebuckelter Fußplatte. Diese wird getragen von einem glatteren hohen im Sechspaß verjüngt ansteigenden Sockel, der über dem gewölbten Fußrand sechs abwechselnd mit Kinderköpfen und Fruchtbündeln getriebene Buckel hat. Der Deckel hat sechs größere ähnliche, aber reicher als der Sockel verzierte Buckel, umgeben von geätzten Ranken und Vögeln, und als Krönung einen antiken Krieger mit Lanze und Schild auf einer Vase mit drei Bügeln und darunter drei Vögeln, zwischen Masken. Auf dem Schild ein für Emailfüllung ausgestochenes Kreuz. Am Lippenrand, dem Rande des Sockels und auf dem Deckel je die Beschaumarke von Dresden und die Meistermarke $\overline{GM}$, nach R 1126 vielleicht *Georg Mond*, Meister vor 1599, gest. nach 1623. Im Innern des Gefäßes eine sechskantige hohe Spitze, wie solche in Nürnberg bei dem als Meisterstück herzustellenden Ageleybecher mit vorgeschrieben war. (H. 70 – IV. 185.) Vgl. Tafel 17,2.

In der Mitte: Hoher silbervergoldeter zylindrischer Deckelpokal mit Renaissanceprofilen. Der Schaft eine bauchige Vase mit glattem Hals und drei Bügeln auf rundem reich ornamentierten Untersatz. Der Sockel mit einer glatten Hohlkehle zwischen zwei gewölbten, reich mit Ornament getriebenen Reifen. Das Gefäß, mit einem hohen zylindrischen Mittelstück zwischen zwei gewölbt ausladenden, mehrfach profilierten Zonen, ist reich mit Renaissance-Ornamenten geziert und am unteren Teil des Mittelstückes mit einem gegossenen Jagdfries umgeben, der teilweise übereinstimmt mit dem Fries der Greifenklaue IV. 344 – Der Deckel hat eine ähnliche, doch weit flachere Profilierung und getriebene Verzierung wie der Sockel und ist mit einer Vase auf einem Baluster gekrönt. Auf dem Deckel, auf dem Gefäß und auf dem Sockel sitzen in runden Zargen je drei weißsilberne Schilde mit den Wappen von Sachsen, insgesamt 15 Stück in Tiefschnittemail, mit Ausnahme eines nur gravierten Wappens. In dem Deckel eine runde Glasplatte mit dem großen kursächsischen Wappen hintermalt und der Namensumschrift des Kurfürsten Christian (I.) – Auf dem Sockelrand und dem Deckelrand die Beschaumarke von Dresden und hier noch die Meistermarke $\overline{VG}$, R 1123 = *Valentin Grefner* (*Geitner*), Meister 1580, Ältester 1589–1592. (H. 54 – IV. 187.)

Rechts: Hoher Deckelpokal aus vergoldetem Silber mit fast zylindrischem in Becherform nach oben erweiterten Gefäß, der gegossene Schaft in Vasenform mit drei zu einem zylindrischen Zwischenglied aufsteigenden Bügeln, drei aus dem Vasenkörper stark herausragenden weiblichen Hermen mit Fratzenköpfen zwischen drei heraushängenden Widderköpfen. Diese Vase steht auf einem schmalen getriebenen Zylinder, der aus der hohen Wölbung des Sockels herauswächst. Dieser hat darunter eine glatte, mit sechs Bügeln besetzte Hohlkehle über gewölbtem Fußrand. Auf dem Knopf des Deckels steht ein Hüttenmann aus Silber, Kopf und Hände bemalt, mit einer Schmelzgabel und einem Schild, darauf das kursächsische Wappen in Relief gegossen. Alle Teile sind reich in Treibarbeit mit Rollwerk, Köpfen, Fruchtbündeln und Putten bedeckt. Auf dem Gefäß drei große hoch- und drei kleine querovale Felder, die ersteren mit Hüttenleuten bei der Arbeit, die letzteren mit Arbeitseinrichtungen der Erzverhüttung getrieben. Auf dem gewölbten Deckel drei ovale Felder mit Putten in Landschaften. In dem Deckel eine Platte mit gravierter Inschrift, die besagt, daß der Pokal aus Silber von der Saigerhütte in Grünthal 1625 hergestellt wurde. Um den Lippenrand eine gravierte Inschrift: „*Der churf. sächs. Saigerhvtt Grvnthal Gerechtigkeit und Wielkomn 1625*". In dem Sockel unten eine getriebene runde weißsilberne Platte mit Bacchus und Venus, die ihre Gaben austauschen, jener einen Becher, diese ein Herz. – Am Rande des Gefäßes und des Sockels die Beschaumarke von Freiberg und die Meistermarke DW, R 1396, *David Winckler*, Meister 1617, gest. 1635. Früher auf der Saigerhütte in Grünthal, seit 1873 im Grünen Gewölbe. (H. 67 – IV. 17.)

TAFEL 12

DREI POKALE MIT BECHERFÖRMIGEM GEFÄSS
1 u. 2. ARBEITEN VON ABRAHAM TITTECKE,
GESCHWORENEM IN NÜRNBERG 1619

*

3. DEUTSCHE ARBEIT
VOM ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

Links: Hoher Deckelpokal mit zylindrischem Körper aus vergoldetem Silber. Der Deckel, nicht zugehörig, ist zu klein, sein Rand steht nicht, wie um diese Zeit immer, über den Becherrand hinaus. Die Vase des Schaftes ist ähnlich profiliert, wie an dem mittleren größeren Pokal desselben Meisters. Der Wulst des Sockels auch weniger hochgewölbt. Auf dem Deckel die Marke HZ, auf dem Rand des Sockels die Marke R 3171 des Nürnberger Meisters *Abraham Tittecke*, Geschworener 1619. (H. 45 – IV. 153.)

Rechts: Hoher Deckelpokal mit zylindrischem Körper von gleichem Aufbau und gleicher Ausstattung und Treibarbeit wie IV. 121 und 123, nur kleiner. Dort auf dem Rande des Deckels und des Sockels die Marke HZ, nicht bei R. Der Sockel des Pokals ist niedriger und schmaler, die Vase des Schaftes ohne Einschnürung und schmaler. Deutsch, 17. Jhdt. (H. 43 – IV. 151.)

In der Mitte: Hoher getriebener silbervergoldeter Pokal mit Deckel mit zylindrischem nach oben etwas ausgeschweiften Körper auf hohem Fuß, der Knauf eine Vase mit drei Bügeln und drei Masken. Der Sockel, mit Rollwerk, Früchten und Blumen getrieben, hat eine glatte Hohlkehle über flachgewölbtem runden Fuß, darauf einen hohen Wulst, der mit einem zylindrischen schmalen Tragglied abschließt. Die Trennung des Sockels von dem Schaft ist durch den ausladenden Fuß der Vase schärfer betont. Die Verzierung des durch eine Hohlkehle in zwei Zonen gegliederten birnenförmigen Vasenkörpers übersteigt mit ihren Masken und Buckeln nicht die Grenzen des Reliefs. Die den Hals umspielenden drei Bügel berühren ein schmales zylindrisches Tragglied des Bechers. Das Gefäß hat zwischen gleichartigem Ornament drei hochovale Felder mit Landschaft, darin je ein Tier. Auf dem Deckel ein Knopf mit drei Bügeln, darauf ein Ritter mit Schild und Hellebarde. Im Deckel und auf dem Rande des Sockels die Meistermarke R 3170 von *Abraham Tittecke* in Nürnberg, Geschworener 1619. – Das ganz gleiche Gegenstück dazu IV, 123 hat einen zu kleinen nicht zugehörigen vom selben Meister für einen kleineren Pokal gefertigten Deckel. (H. 61 u. 57 – IV. 121.)

TAFEL 13

DREI PAAR KLEINE DOPPELSCHEUERN
1 u. 2. MIT BIRNENFÖRMIGEM GEFÄSS VON DEM
DRESDNER MEISTER URBAN SCHNEEWEIS 1536—1600

*

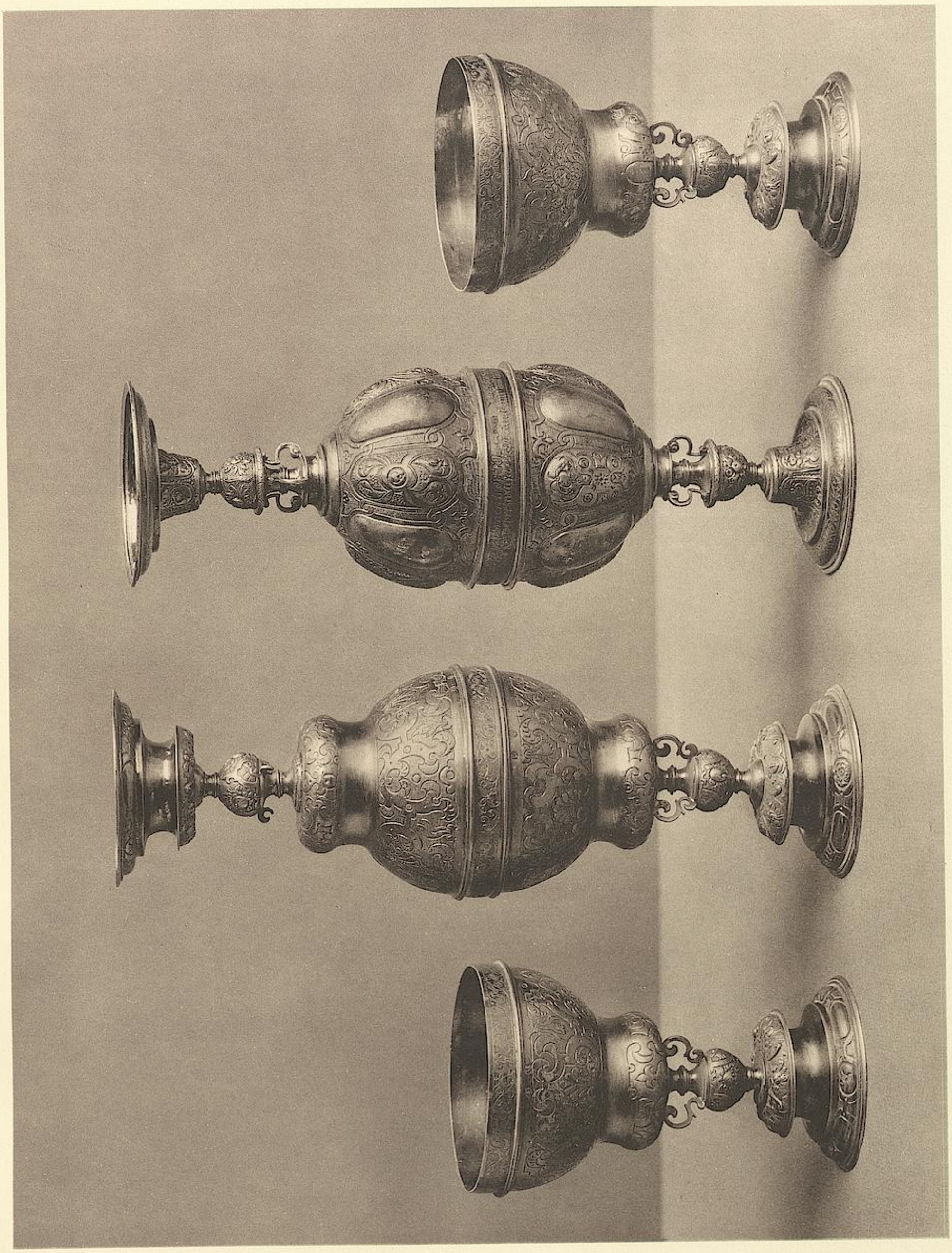
3. MIT KUGELIGEM GEFÄSS VON KASPAR BAUCH D. Ä.,
MEISTER IN NÜRNBERG 1541

Drei Paar kleine Doppelscheuern. Links: Pokal ohne Deckel, das Gefäß durch eine glatte Einschnürung birnenförmig, der Knauf eine Vase mit Bügeln über kugeligem Bauch, der Fuß hat eine glatte Hohlkehle zwischen zwei Wölbungen. Der zylindrische schmale Mundrand ist durch ein Profil vom Gefäß abgesondert und hat zum Aufstülpen des zugehörigen gleichen Pokals einen etwas geringeren Durchmesser, alles übrige mit ziseliertem und graviertem Ornament geschmückt. – Auf dem Mundrand und dem Rand des Sockels die Beschaumarke von Dresden und die Meistermarke von *Urban Schneeweis*. R 1119. 1536–1600. Das Stück bildet zusammen mit dem Pokal IV. 304 eine Doppelscheuer. (H. 15 – IV. 164.)

Rechts: Birnenförmiger Pokal ohne Deckel, aus vergoldetem Silber. Bildet zusammen mit IV, 164 eine Doppelscheuer. Mit den gleichen Marken. (H. 15 – IV, 304.)

Mitte links: Zwei birnenförmige Pokale zu einer Doppelscheuer aufeinander gestülpt. Die Formen und Verzierungen sind denen der beiden vorher gehenden Pokale gleich. – Auf dem Lippenrande und dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Dresden und die Meistermarke von *Urban Schneeweis*, 1536–1600, R 1119. (H. 15 – IV. 303 u. IV. 86.)

Mitte rechts: Zwei Pokale mit halbkugeligem Gefäß zu einer Doppelscheuer aufeinander gestülpt. Bei fast gleicher Größe, wie die Pokale von Schneeweis, sind die Formen anders. Der runde Fuß erhebt sich über flachgewölbtem Standring in eingeschweifter Verjüngung als Träger der Vase des Schaftes. Diese hat halbkugeligen Bauch und über ausladendem Rand in Gegenschwingung aufsteigenden Hals mit Bügeln, auch diese Vase also geändert. Das Gefäß ist mit länglichen radial gestellten abwechselnd glatten und verzierten Buckeln ausgebeult. Gefäß, Schaft und Sockel mit getriebenem und graviertem Rollwerkornament geschmückt. Um den Mundrand ein Trinkspruch ausgestochen. Am Mundrand und unter dem Sockel die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3098 von *Kaspar Bauch d. ä.*, Meister 1541, gest. 1583. (H. 14,5 – IV. 71 u. 165.)



TAFEL 14

ZWEI HOHE DECKELPOKALE IN NEUGOTISCHEN FORMEN VON PETER WIBER, MEISTER IN NÜRNBERG 1603

Links: Neugotischer Buckelpokal, auf dem Deckel über einem aus einem Buckelkranz aufsteigenden von Ranken umhüllten Schaft ein geharnischter antiker Krieger. Das Gefäß ist an der Einschnürung zwischen zwei Reihen von Buckeln in der Achse gedreht. Die Buckel, oben noch durch eine kleinere Reihe verstärkt, greifen mit ihren spitzen Endungen ineinander. Der Sockel ist gleichfalls zwischen Buckelreihen eingeschnürt, aber nicht gedreht. Der Deckel hat zwei Reihen Buckel, gleichfalls ohne Drehung. Am Schaft an Stelle des Knaufes ein von Renaissance-Ranken umgebener eine Kugel tragender Rundstab über einem zylindrischen Glied mit durchbrochener Renaissanceverzierung als Träger des Schaftes. Der glatte nach außen schräg ansteigende Mundrand ist von den Buckeln durch einen Kordeldraht getrennt und mit Renaissance-Ranken und laufenden Jagdtieren eingraviert, darunter und am Deckelrande zwischen den Buckeln aufgesetzte Ranken. – Auf dem Zapfen des Deckels, auf dem Lippenrande und dem Rande des Sockels je die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Peter Wiber*, R 3184. Gegenstück zu IV. 300. (H. mit der Lanzenspitze 62 – IV. 297.)

Rechts: Neugotischer Buckelpokal, Gegenstück zu IV. 297, von diesem in der Hauptsache nur dadurch unterschieden, daß am Schaft das zylindrische Zwischenglied mit Renaissanceornament über dem Sockel durch Rankenwerk ersetzt ist, daß dessen Fuß einen im Achtpaß gerundeten Standring hat und daß am Deckel die Buckelreihen spiralisch zu einem kleineren Ring von Buckeln emporgewunden sind. – Am Zapfen des Deckels, auf dem Lippenrande und dem Rande des Sockels die gleichen Marken des Nürnberger Meisters *Peter Wiber*, Meister 1603; R 3184. (H. 58 – IV. 300.) Gegenstück zu IV. 297.

TAFEL 15

1. HOHE DOPPELSCHEUER IN NEUGOTISCHEN FORMEN VON ANDREAS ROSA, MEISTER IN NÜRNBERG 1599

*

2. HOHER DECKELPOKAL IN NEUGOTISCHEN FORMEN EINES HAMBURGER MEISTERS, GESCHENK DER STADT WITTENBERG AN KURFÜRST JOHANN GEORG II. VON SACHSEN

*

3. DOPPELSCHEUER MIT KUGELIGEM GEFÄSS AUS PERLMUTTER VON URBAN WOLFF, MEISTER IN NÜRNBERG 1585

Links: Zwei Buckelpokale ohne Deckel zu einer Doppelscheuer vereinigt. Das Gefäß kelchförmig über der Einschnürung mit einer Reihe großer glatter Buckel versehen, ebenso der geschweifte Fuß. Gefäß und Fuß mit ziselierten Rollwerkornamenten geschmückt, dazu am Lippenrande eingravierte Blumenranken mit Jagdtieren. Darunter zwischen den Buckeln und auf dem unteren Wulst des Gefäßes aufgesetzte Ranken aus weißem Silber, oben mit Kinderköpfen und unten noch darunter silbervergoldete Festons und weibliche Halbfiguren. Der Knauf hat drei aufgesetzte hermenartige Halbfiguren aus weißem Silber. – Auf dem Lippenrande und dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Andreas Rosa*, R 3168, Meister 1599, erwähnt 1617. (H. 2 × 35 – IV. 301 u. IV. 296.)

In der Mitte: Hoher neugotischer Deckelpokal, am Gefäß, am Deckel und dem Fuß mit je zwei Reihen von Buckeln um eine Einschnürung, deren mit getriebenem Knorpelornament verzierte Fischblasenendungen ineinandergreifen. An Stelle des Schaftes ein bemalter Baumstamm mit einer Daphne aus Weißsilber. Die Buckeln sind glatt getrieben, am Gefäß die obere Reihe stark ausladend. Auf dem Deckel mit überhängendem Rand eine gegossene glatte Renaissance-Vase mit zwei weißen Henkeln, von dem in der Vase steckenden Strauß sind nur noch die Stengel vorhanden. Am Mundrand und auf dem Rand des Sockels die Stadtmarke von Hamburg, nicht bei R, und die Meistermarke $\overline{\text{PVL}}$. In dem Deckel eine Scheibe mit gepunzter Widmung in lateinischen Worten der Stadt Wittenberg an den Kurfürsten Johann Georg II. vom 24. September 1657. (H. 87,5 – IV. 186.)

Rechts: Kleine Doppelscheuer, silbervergoldet und mit Festons und Vögeln graviert, das halbkugelige Gefäß im unteren Teil aus Perlmutterplatten gebildet und von Schienen gehalten. Am Lippenrand die Beschaumarke von Nürnberg und die (am Rande des Sockels wiederholte) Meistermarke $\overline{\text{VW}}$, R 3150, *Urban Wolff*, Meister 1585. (H. 2 × 19 – III. 154 u. 155.)

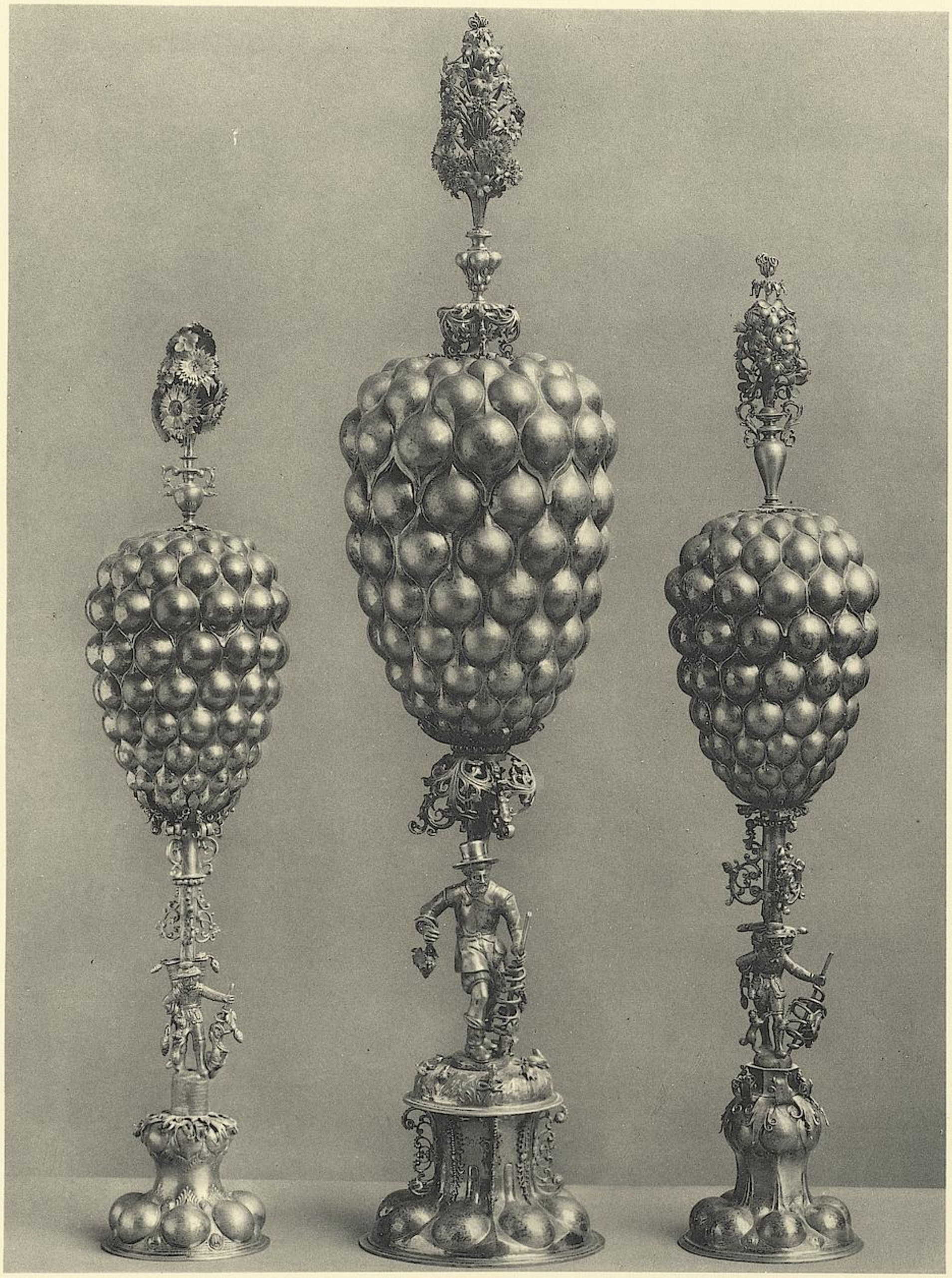
TAFEL 16

DREI TRAUBENPOKALE MIT WINZERN AM SCHAFT
1 u. 3. VON PAULUS BAIR, MEISTER IN NÜRNBERG 1613
2. VON HANSS BEUTMÜLLER, MEISTER IN NÜRNBERG 1588

Links: Traubenpokal, von einem Winzer mit Butte und Stab, und einem von Renaissance-Ornamentranken umkleideten Baumstamm aus weißem Silber getragen, Sockel und Gefäß aus vergoldetem Silber. Das Gefäß mit Deckel aus zehn Reihen gotischer Buckel in Traubenform getrieben, darauf eine glatte Vase mit Blumenstrauß aus weißem, früher bemaltem(?) Silber. Der Sockel hat zwei Reihen gotischer Buckel und dazwischen eine Einschnürung. Die obere Reihe und ebenso die Ansatzstelle des Gefäßes ist von ausgeschnittenen Blättern umkleidet. – Auf dem Mundrand die Beschaumarke von Nürnberg und auf dem Rand des Sockels die Meistermarke Wolfskopf = R 3199, *Paulus Bair*, Meister 1613. Gegenstück zu IV. 21. (H. 62 – IV. 18.)

In der Mitte: Hoher Traubenpokal, von einem Winzer und einem Baumstamm getragen. Das Gefäß, samt Deckel fast eiförmig, hat mit seinen elf Reihen ineinander greifender Buckel annähernd die Gestalt einer Traube oder auch einer Ananas. Die Ansatzstelle des Baumstammes an das Gefäß ist mit herabhängenden Distelranken umkleidet, ein gotischer Nachklang. Der eingeschweifte hohe achtkantige Sockel ist über dem runden Standring mit acht glatten Buckeln getrieben, an die Kanten sind gegossene weiße Renaissanceranken angesetzt. Über dem Sockel gewölbter Waldboden mit Fröschen u. dgl. besetzt. Auf dem Deckel trägt ein von Distelranken umspielter Schaft eine gebuckelte Renaissance-Vase mit Blumenstrauß. – Auf dem Rand des Deckels, dem Mundrand und dem Rand des Sockels je die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Hannß Beutmüller*, R 3154. (H. 77 – IV. 12. u. IV. 8.)

Rechts: Traubenpokal, von einem Winzer und einem mit Renaissance-Ranken umkleideten Baumstamm getragen, Gegenstück zu IV. 18. Abweichend ist nur der höhere Sockel, der Baumstamm und die schlankere Vase des Deckels. – Auf den untersten Buckeln des Deckels und am Mundrand die Beschaumarke von Nürnberg, und zugleich auch auf dem Rand des Sockels die Meistermarke Wolfskopf = R 3199, *Paulus Bair*, Meister 1613. (H. 58 – IV. 21.)



TAFEL 17

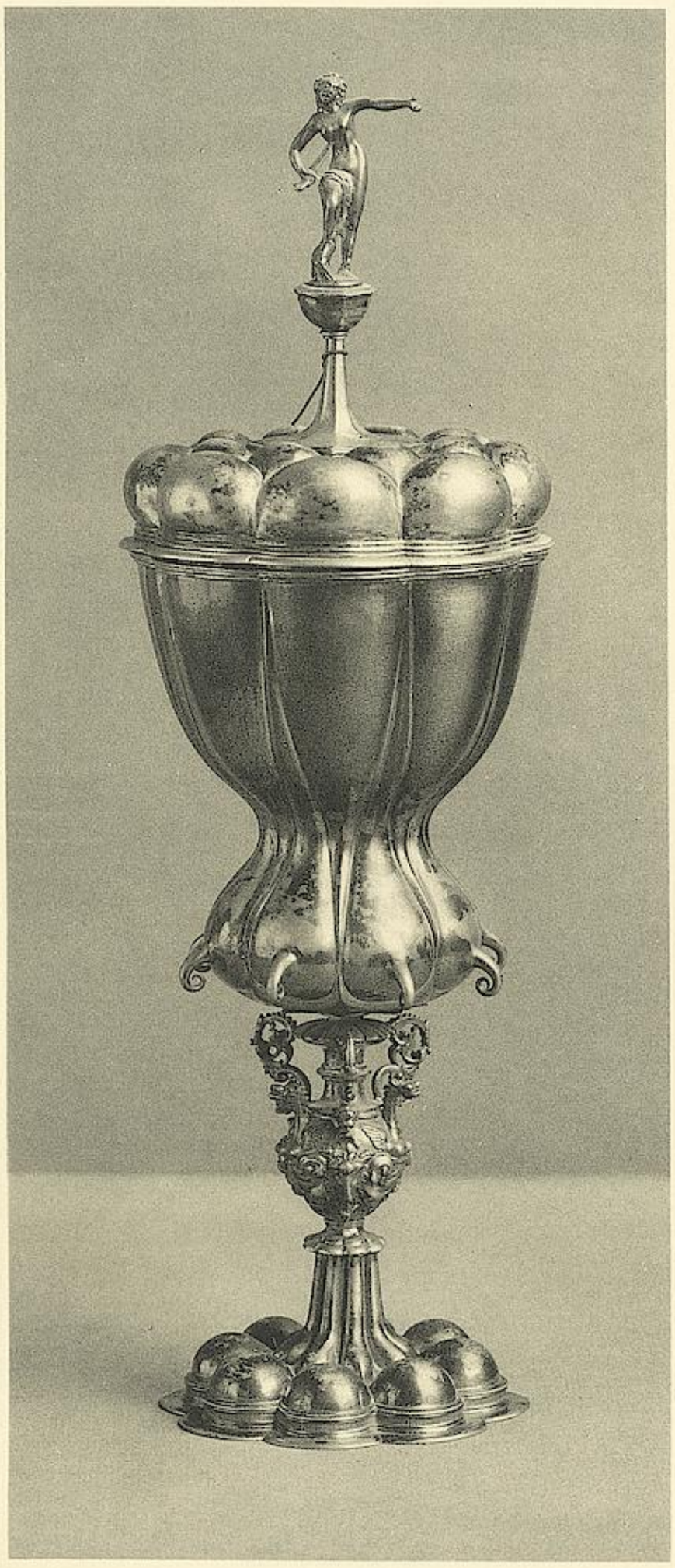
1. POKAL DER DRESDNER GOLDSCHMIEDE-INNUNG IN GLATTER AGELEYFORM VOM ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

*

2. POKAL MIT KUGELIGEM GEFÄSS AUS ROTEM JASPIS, DEUTSCHE ARBEIT VOM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS

Links: Pokal der Dresdner Goldschmiede-Innung aus weißem Silber, innen vergoldet. Das Gefäß nähert sich der Form des Ageleypokals, hat aber eine stärkere Einschnürung und ganz glatte unverzierte Buckelung. Eine besondere Formerweiterung bilden die aus der unteren Buckelreihe des Gefäßes herausgewachsenen nach unten zusammengerollten Dorne, die vermutlich dazu bestimmt waren, daran Medaillen aufzuhängen. Der im Achtpaß gebildete Sockel hat eine Reihe glatter Buckel, deren schmale Endungen verjüngt zum Schaft ansteigen. Den Schaft bildet im Gegensatz zu der gotischen Pokalform eine gegossene mit starkem Relief verzierte Renaissancevase mit Bügeln. Dagegen ist der Deckel wieder mit zwei Reihen glatter gotischer Buckel gewölbt, aus deren Mitte eine kantige Spitze aufsteigt. Diese trägt auf einer achtkantigen Halbkugel die gegossene Figur einer lebhaft bewegten Lukretia. Im Boden des Gefäßes eine kegelförmige Spitze wie bei dem Ageleybecher auf Tafel 11,1. Im Boden des Deckels eine achteckige Medaille mit der Auferstehung Christi in der Art des Joachimsthaler Meisters GW. – Ohne Marken. Anfang 17. Jahrhunderts. (H. 35 – IV. 197.)

Rechts: Pokal mit Deckel aus rotem Jaspis in vergoldeter Silberfassung, an Stelle des Schaftes ein gegossener Putto auf rundem Sockel mit glatter Hohlkehle. Das Gefäß aus Jaspis hat einen unteren Kranz von radial gestellten Buckeln, die Ränder der Fassung leicht graviert. Auf dem Knopf des Deckels eine Blume. Der Knabe aus weißem Silber trägt das Gefäß mittels eines mit der erhobenen Rechten gehaltenen von Ranken umspielten Topfes. Ohne Marken. Deutsch, 16. Jahrhundert. (H. 35 – IV 334.



TAFEL 18

POKAL DER LEIPZIGER KÜRSCHNER-INNUNG IN NEURENAISSANCEFORMEN, LEIPZIGER ARBEIT VON 1661

Weißsilberner getriebener Pokal der Leipziger Kürschner-Innung. Der Pokal hat zwar die wagrechte Gliederung der Renaissancepokale, doch ohne deren scharfe Trennungen; er steigt in Schwingungen und Gegenschwingungen in großen Zügen bis zur Spitze des Deckels empor. Das Gefäß ist zwischen Wulsten stark eingeschwungen und hat die größte Ausladung in dem Wulst unter dem Mundrand. Darauf bildet der überragende Deckel, in mehrfacher Profilierung aufsteigend den Sockel eines türkischen Fahnenträgers. (Die Fahne ist nicht mit abgebildet.) Ebenso großzügig wie das Gefäß ist auch Sockel und Schaft des Pokals. Aus dem gewölbten Fußring erhebt sich ein verjüngter Sockel, der sich über einer Scheibe in einen ausgebauchten vasenförmigen Schaft fortsetzt, dessen stark eingezogene Hohlkehle des Halses zu einem breiteren Tragglied des Gefäßes übergeht. Die reiche getriebene und ziselierte Verzierung des Pokals hat an den beiden breiteren Wulsten des Gefäßes symmetrische stilisierte Hopfenranken zwischen Kammuscheln, der schmalere Wulst hat einen Perlkranz. Der eingeschwungene Teil des Gefäßes hat eine mittlere breitere Zone mit ähnlich stilisierten Ranken zwischen zwei Zonen mit Schuppenmusterung. Der in zwei Zonen gegliederte eiförmige Knauf hat gleiche, aber durchbrochene und aufgelegte Rankenverzierung; der durch eine Scheibe getrennte Sockel hat an der Verjüngung gleiches gestochenes Ornament, einen Reifen mit Schrift und außen einen Kranz schräg gestellter Fischblasen. Die gleiche Musterung hat auch der äußere Rand des Deckels, wie auch die oberste Scheibe. Dazwischen ein Reifen mit eingravierter Schrift. – Auf der Fahne ist eingraviert auf der einen Seite ein Wahlspruch, auf der anderen: *Paulus Aufhammer von Purckhausen* 1661, zwischen der Zahl die gekreuzten Kurschwerter. Auf dem Deckel sind die Namen der Innungsglieder und ihres Obermeisters *Johann Ehlich* eingraviert. Auf dem Sockel noch folgende Namen: „*Carl Kaufmann von Leipzig, Gregorius Schöne von Dresden, Johann Ernestus Wägner von Quedlinburg, Johann Heinrich Groschuß von Culmbach.*“ Auf dem Rand des Deckels und des Sockels die Beschaumarke von Leipzig, die Meistermarke $\overline{\text{HH}}$ und der Jahresbuchstabe C = R 1967. (H. mit Fahne 68 – IV. 198.)

TAFEL 19

1. VERGOLDETE VASE IN RENAISSANCEFORMEN AUS KUPFER, IM INNERN EINE UHR MIT SCHLAGWERK, DEUTSCHE ARBEIT VOM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS

*

2. STRAUSSENEIPOKAL AUS MEISSNER PORZELLAN IN SILBERVERGOLDETER FASSUNG VOM DRESDNER JUWELIER HERFURTH 1734

Links: Vergoldete Vase aus Kupfer mit eiförmigem Körper auf hohem Fuß, mit zwei gegossenen Henkeln und einem dazwischen über der Mündung sitzenden Bügel, der einen gegossenen Doppeladler trägt. In dem Bügel steckt eine Kugel mit Zahlenringen als Uhrzeiger für die in dem Gefäß steckende Uhr mit ihrem Schlagwerk. Vor der drehbaren Kugel ist auf den Rand der Mündung ein kleiner Putto als Zeiger aufgesetzt. Der eiförmige Körper ist in zwei Zonen geteilt, die auseinanderzunehmen sind, und von denen jede am Rand einen durchbrochenen Rankenfries hat. Die Vase ist mit getriebenen Blumenranken, Fruchtbündeln und Cherubimköpfchen geschmückt. Deutsch. Ende 16. Jahrhunderts. (H. 41 – IV. 88.)

Rechts: Straußeneipokal in silbervergoldeter Fassung, mit vergoldetem Einsatz, Kopf mit Hals und die Füße samt dem Boden aus bemaltem Meißner Porzellan hergestellt. Der Deckel aus vergoldetem Silber mit aufgelegten Ranken. Auf der Vorderseite des Straußeneis die emaillierten Wappen von Sachsen und Polen in ovalem Schild mit barocker Schweifwerkumrahmung, darüber die Initialen von August III. mit dem goldenen Vließ von der Königskrone überragt, darunter aus Email der Orden vom polnischen weißen Adler. Auf der Rückseite ein auf Gold weiß emaillierter ovaler Schild mit einer Inschrift in Versen, wonach dieses Ei im Jahr 1734 von einem in Moritzburg gehaltenen Strauß gelegt wurde. Die mit dem charakteristischen Bandelwerk und Lambrequins am Mundrand und Deckel, sowie am Fußrand ausgestattete silbervergoldete Fassung ist vom Juwelier *Herfurth* in Dresden hergestellt. Das Stück kam 1740 ins Grüne Gewölbe. Hierzu kam 1910 in das Grüne Gewölbe eine ovale Kupferplatte mit dem ersten nicht zur Ausführung gelangten Entwurf für die Inschriftplatte des Gefäßes mit gleichem Wortlaut: Im Vier und dreyssigsten Nach Siebzehn hundert Jahr / Da Pohlens Oberhaupt August der III. war / Fiel hier in Morizburg / Diß schöne Straußen Ey / Trinck aus und wünsch den Herrn / und Churhaus Glück dabey / d. 26. Apr. Aō. 1734. (H. 43 – III. 224.)

TAFEL 20

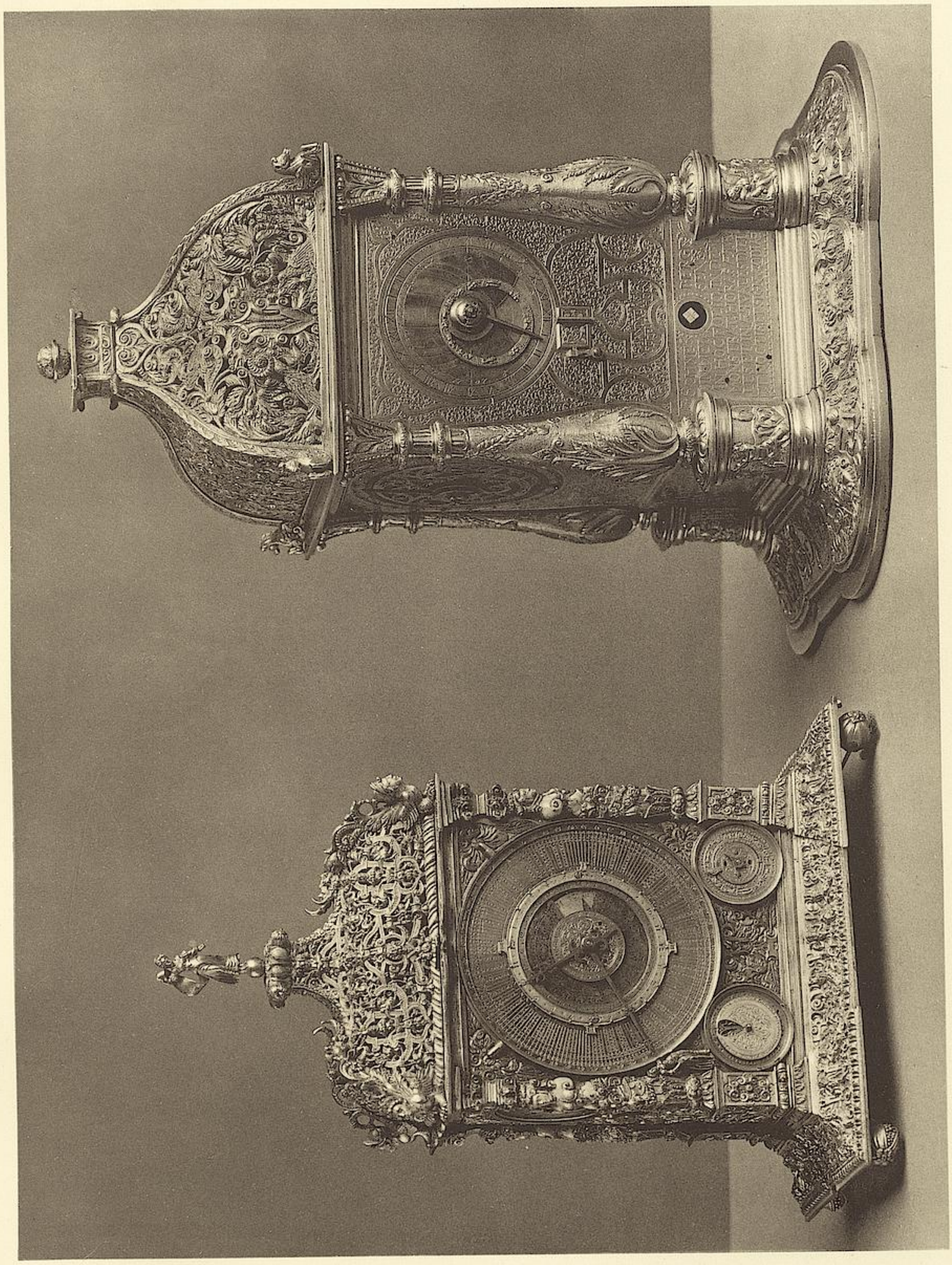
1. ASTRONOMISCHE STUTZUHR IN REICH VERZIERTEM VERGOLDETEN UND BEMALTEN BRONZEGEHÄUS VON DEM AUGSBURGER MEISTER JEREMIAS METZGER UM 1560

*

2. ASTRONOMISCHE STUTZUHR IN REICH VERZIERTEM VERGOLDETEN BRONZEGEHÄUS VON ANDREAS SCHELHORN IN SCHNEEBERG 1571

Links: Astronomische Stutzuhr aus vergoldeter und teilweise bemalter Bronze in hohem Gehäus von rechteckigem Grundriß mit ausladendem Sockel auf Kugelfüßen, der reich mit Rollwerk und Figuren in Relief geschmückt ist. Die Eckpfeiler mit hermenartigen Karyatiden geschmückt; auf den in Relief mit Rollwerk und Laubwerk verzierten Breitseiten je drei Zifferblätter, auf den mit Rollwerk und Trophäen verzierten Schmalseiten je ein solches. Über der Deckplatte mit dem Schlagwerk ein durchbrochenes flaches Klostergewölbe mit geschweifter Spitze in grotesken von Rollwerk durchzogenen Ornamentformen, die vier Ecken mit Sphinxbüsten betont, deren Schweif in Ranken auf den Kanten des Daches aufsitzt, auf der Spitze eine Fortuna. Die Zifferblätter mit eingravierten Mauresken. Die Platte der Unterseite hat eine mit Mauresken gravierte Randleiste. Die Wochentage in deutscher Sprache eingraviert, sonst lateinische Bezeichnungen. Nach den in Wien und an anderen Orten stehenden gleichartigen Stücken eine Arbeit des Augsburger Meisters *Jeremias Metzger* um 1560. (H. 33 – IV. 1.)

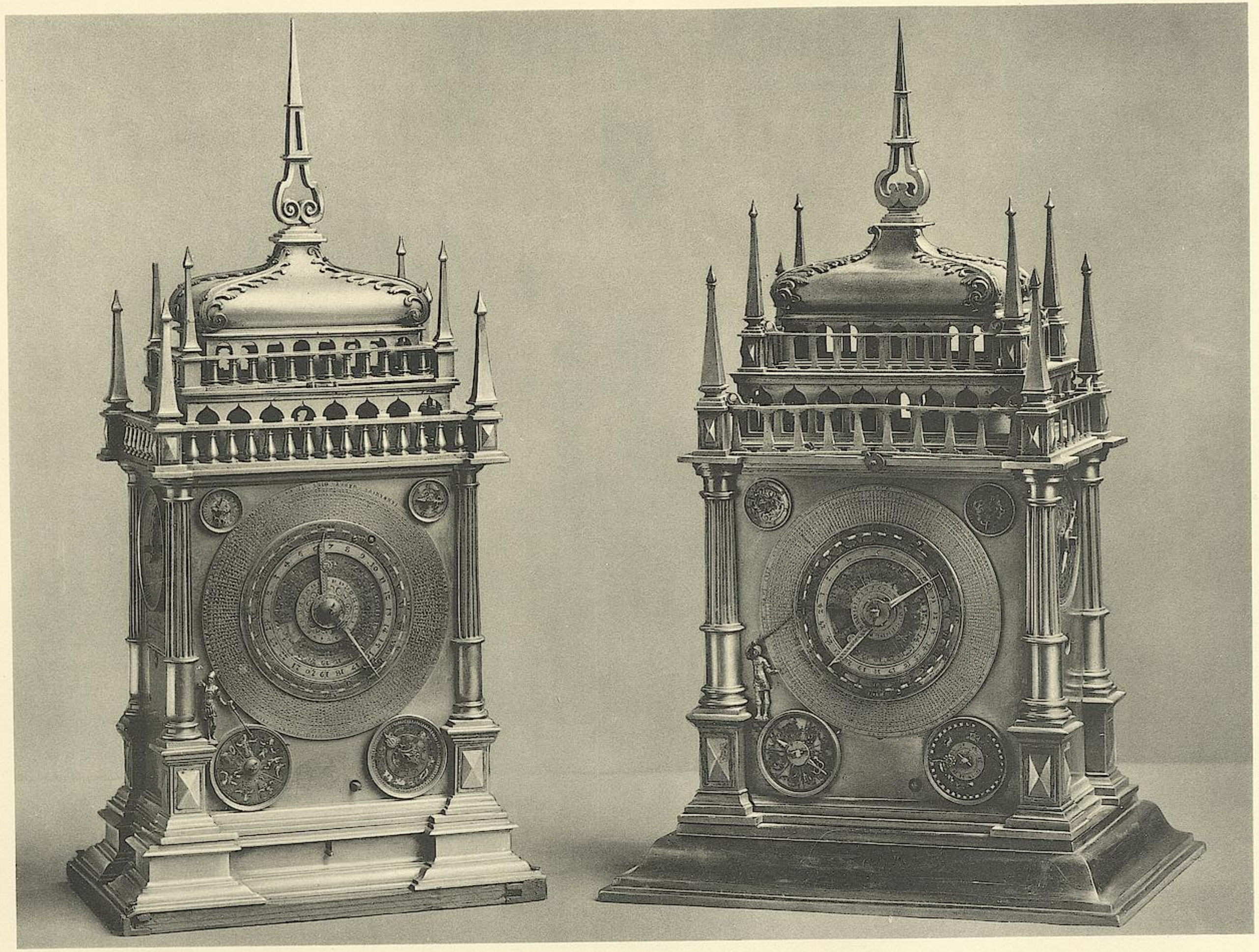
Rechts: Astronomische Stutzuhr aus gegossener vergoldeter Bronze von turmartigem Gehäus, mit quadratischem Grundriß, mit ausladendem, an den Ecken im Bogen vorspringendem flachen Sockel, der reich mit Rollwerk, Masken und Blättern in Relief geschmückt ist. An den Ecken vier vorspringende Kandelabersäulen, deren runde Sockel mit alttestamentlichen Szenen in Relief geschmückt sind, während Schaft und Kapitell Akanthuswerk haben. Auf den Ecken der Deckplatte Pferdebüsten. Die vier Wände haben in der Höhe der Sockel geätzte lateinische, die Zifferblätter erklärende Schriftreihen, darüber geätzte Mauresken. Auf einer Seite zwei Zifferblätter, auf den übrigen Seiten je ein solches. Das gegossene geschweift zur Spitze ansteigende Klostergewölbe über der Deckplatte mit dem Schlagwerk hat gut stilisiertes durchbrochenes Laubwerk mit Tierköpfen und Rollköpfen, in der Mitte je ein Zierschild mit Rollwerk, in dem Laubwerk Vögel. Als Spitze ein silbernes Kapitell mit Knopf darüber, dessen Aufsatz fehlt. Auf der abgebildeten Seite ist in den Mauresken der Mitte der Name des Verfertigers eingeätzt: *Andreas Schelhorn* 1571. Darunter als Anfang der Schriftreihen: *z Schnebergk in Meisen.* (H. 39 – IV. 3.)



TAFEL 21

ZWEI ASTRONOMISCHE STUTZUHREN
IN GLATTEN ARCHITEKTONISCH AUFGEBAUTEN
GEHÄUSEN AUS VERGOLDETEM KUPFER, AUGSBURGER
ARBEITEN DER MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Zwei astronomische Uhren aus vergoldetem Kupfer in turmartigem Gehäus von rechteckigem Grundriß mit an den Ecken vorgekröpften Säulen. Oben ein von Balustraden umgebener verjüngter zweigeschossiger Glockenstuhl mit offenen Arkaden von einem flachen Klostergewölbe bedeckt, das geschweift ansteigt und eine offene hohe Spitze trägt. Die Ecken des Gehäuses und des Glockenstuhls mit Obelisken gekrönt. Auf den glatten Wänden an den Breitseiten je fünf, an den Schmalseiten je ein Zifferblatt, zumeist aus Stahl mit grotesken Ornamenten ausgestochen und emailliert. – Augsburger Arbeit, Mitte 17. Jahrhunderts. (H. 42 – IV. 283 und 285.)



TAFEL 22

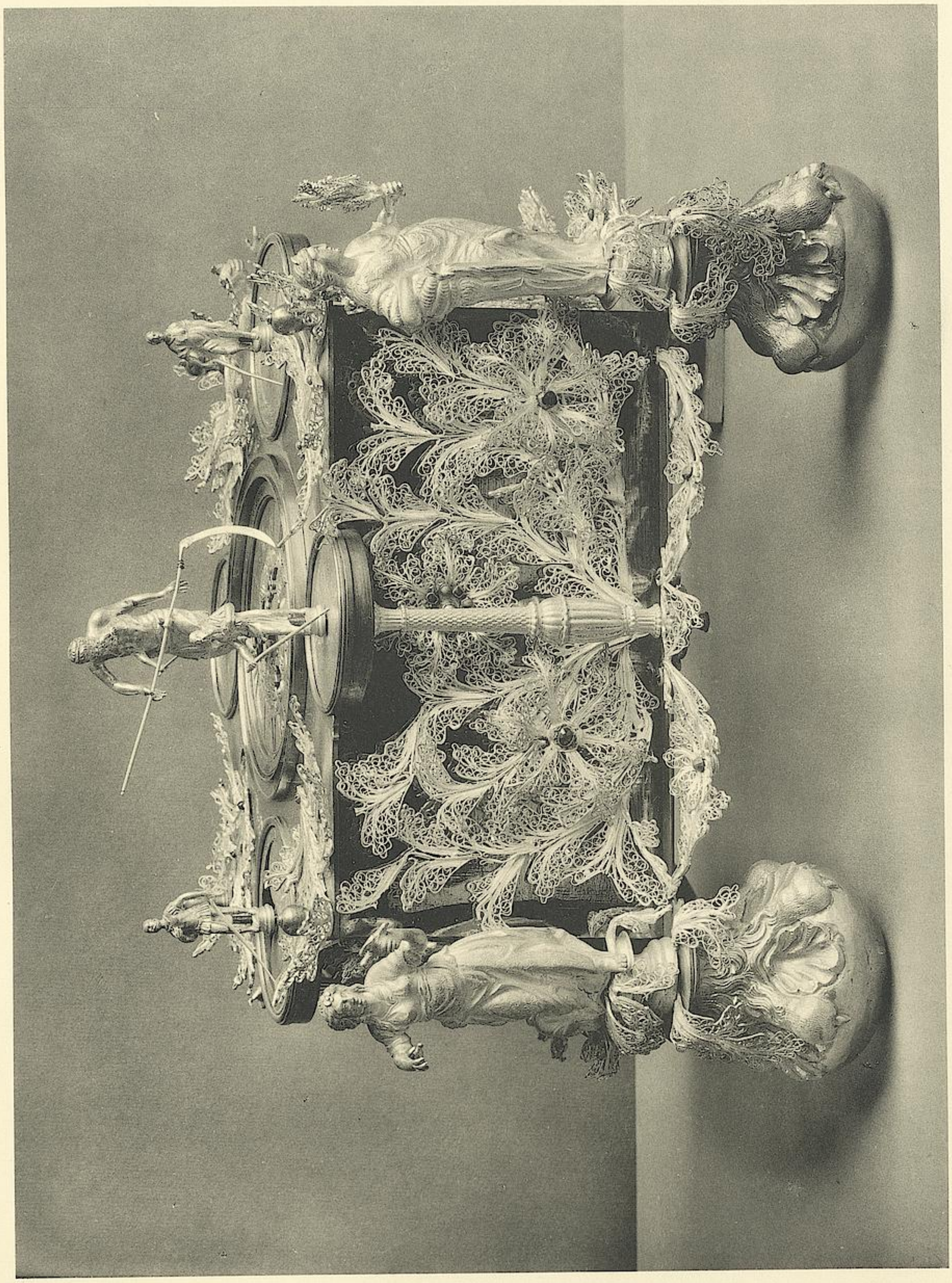
HOHE TURMARTIG AUFGEBAUTE UHR
UND AUTOMATENWERK MIT KUGELLAUF IN SILBERVER-
GOLDETEM GEHÄUS VON DEM AUGSBURGER UHRMACHER
HANS SCHLOTHEIM 1602

Die Kugeluhr des Augsburger Uhrmachers *Hans Schlotheim* vom Jahre 1602 in Gestalt eines hohen, silbervergoldeten achteckigen Turmes. Der Turm steht auf einem dreistufigen, achteckigen, hölzernen, von gegossenen Harpyien getragenen Unterbau und steigt, sich in drei Geschossen verjüngend, empor, oben eine Plattform mit Geländerabschluß und eine offene Laterne mit Kuppelgewölbe und darüber in Spiralen ansteigender Spitze, die als Krönung eine Bergkristallkugel unter einem Doppeladler trägt. Das unterste achteckige Geschoß ist von Säulen flankiert, mit silbernem Zierat besetzt und hat in sieben Nischen aus Silber getriebene, mit Lackfarben bemalte, allegorische Frauengestalten, die sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Musik, Astronomie, Geometrie, Arithmetik. Das achte Wandfeld vorne enthält das Zifferblatt. Über diesem Untergeschoß enthält der Boden des mit einem Geländer abgeschlossenen Altans eingraviert einen Kalender des ganzen Jahres; auf dem Altan stehen hinter dem Geländer an den Ecken acht wieder in Silber getriebene und mit Lackfarben bemalte Musikanten mit beweglichen Köpfen und Armen, die beim Stundenschlag ihre Instrumente zum Munde führten, während eine in der Uhr befindliche Orgel ein Stück spielte. Um die beiden Obergeschosse von jedesmal geringerem Durchmesser windet sich, an den acht Kanten von Pfeilern umfaßt, in siebzehn Spiralen eine Laufbahn, auf der jede Minute eine Kristallkugel herabläuft, um von unten dann im Innern durch ein Hebelwerk wieder emporgeführt zu werden. Auf dem Altan des obersten Geschosses stehen um die Laterne herum, wieder in getriebenen, silbernen und mit Lackfarben bemalten Figuren die Planetengötter, von denen Saturn mit einem Hammer in jeder Minute auf eine Stahlglocke schlägt. Außer weißsilbernen, ornamentalen, ausgesägten Zieraten ist die Uhr an den beiden Obergeschossen durch je drei Reihen fensterartig umrahmte, getriebene, weißsilberne Reliefplatten mit den Büsten der römischen Kaiser geschmückt. Ferner sind die Sockelfeder des achteckigen Untergeschosses mit je drei Medaillons geziert, auf denen die Köpfe der deutschen Kaiser getrieben sind. An jedem Bildnis ist der Name des Herrschers eingraviert und gepunzt. Unter dem Zifferblatt am Sockel befindet sich das Bildnis des Kaisers Rudolf II. und des Kurfürsten Christian II. und dazwischen das sächsische Wappen. – Von diesem Kurfürsten wurde die Uhr bei ihrem Verfertiger 1602 für 2400 Gulden gekauft und am 31. Dezember 1603 seiner Gemahlin, der Kurfürstin Hedwig, geschenkt. Darauf gelangte die Uhr an den jüngeren Bruder des 1611 verstorbenen Kurfürsten, *Herzog August*, Administrator von Naumburg, 1589–1615, was daraus zu erkennen ist, daß auf dem Herzschild des Doppeladlers das Herzoglich Sächsische Wappen und das Wappen des Stiftes Naumburg eingraviert ist. Schon 1614 kam dann die Uhr in die Kunstkammer. – (H. der Uhr 1,12 – V. 140.)

TAFEL 23

ASTRONOMISCHE TISCHUHR IN KASTENFORM MIT WEISS-SILBERNER FILIGRANVERZIERUNG, ANGEBLICH VON CHRISTOPH ULLMEYER IN AUGSBURG IM 17. JAHRHUNDERT

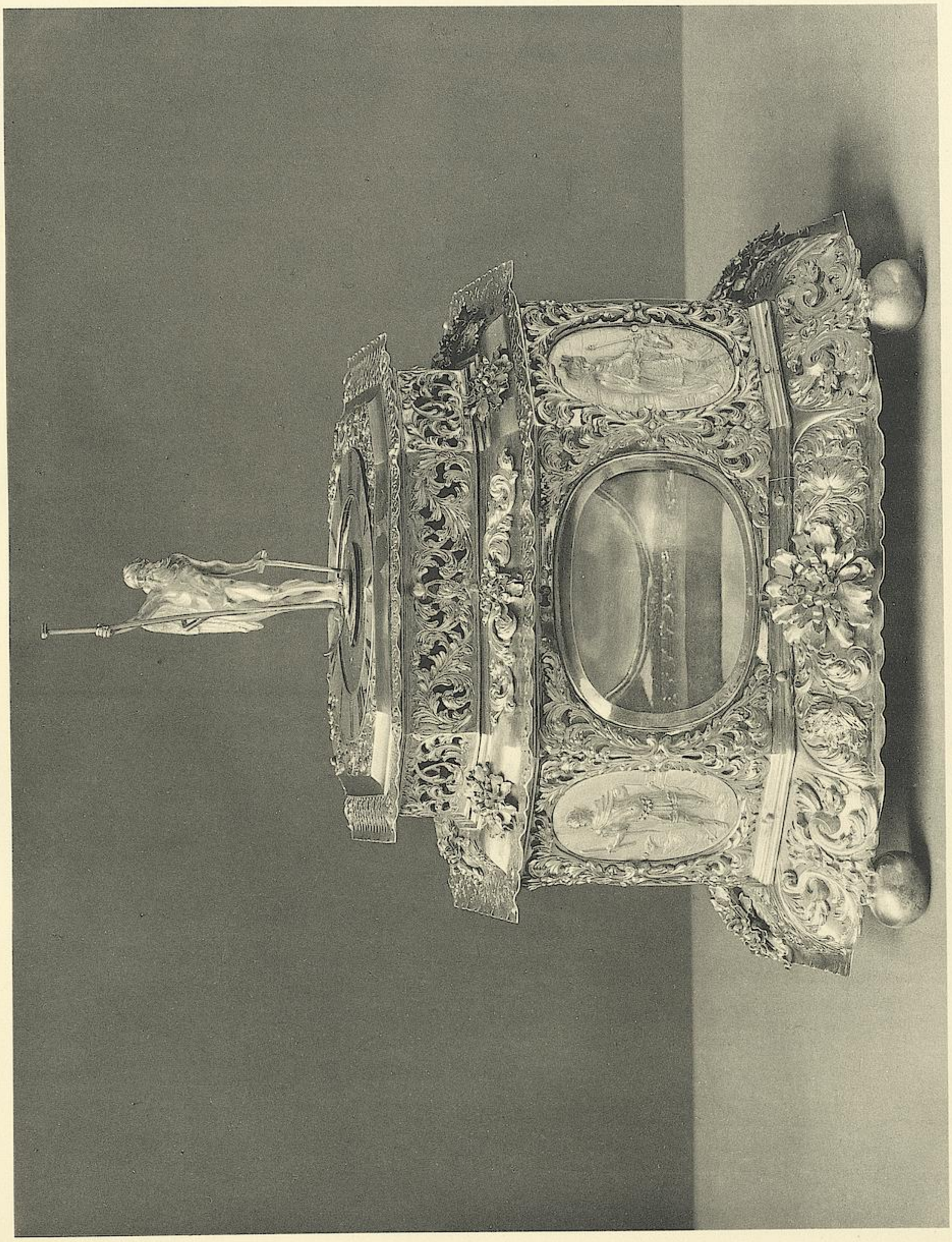
Astronomische Tischuhr mit fünf Zifferblättern auf der Deckplatte des viereckigen kastenförmigen silbervergoldeten Gehäuses, das an den vier Ecken auf vorgesetzten von getriebenen Krallen gehaltenen Knöpfen ruht, auf denen gegossene allegorische Figuren aus Weißsilber den Ecken vorgestellt sind. Ebenso stehen vor der Mitte der vier Seiten weißsilberne Kandelabersäulen als Träger der vier kleineren, zur Hälfte aus der Deckplatte herausragenden Zifferblätter. Das Gehäus ist überall bedeckt mit weißsilbernen Zweigen und Blumen von Filigran. Auf der Deckplatte steht in der Mitte auf dem größten Zifferblatt eine größere Gestalt: Saturn, und vier kleinere Figuren stehen auf den kleineren Zifferblättern, die mit Stäben bei aufgezogenem Gehwerk, indem sie sich drehen, die Monate und das Mondviertel, den Monatstag, den Wochentag und die Stunden anzeigen. Angeblich ein Werk von *Christoph Ullmeyer* in Augsburg. 17. Jahrhundert. (H. 29 – IV. 247.)



TAFEL 24

TISCHUHR IN KASTENFORM
DAS WERK IM AUFSATZ VON DEM AUGSBURGER UHRMACHER JACOBUS MAYR, DER KASTEN MIT EINLAGEN AUS BERGKRISTALLPLATTEN UND WEISS-SILBERNEN FIGURALEN RELIEFS

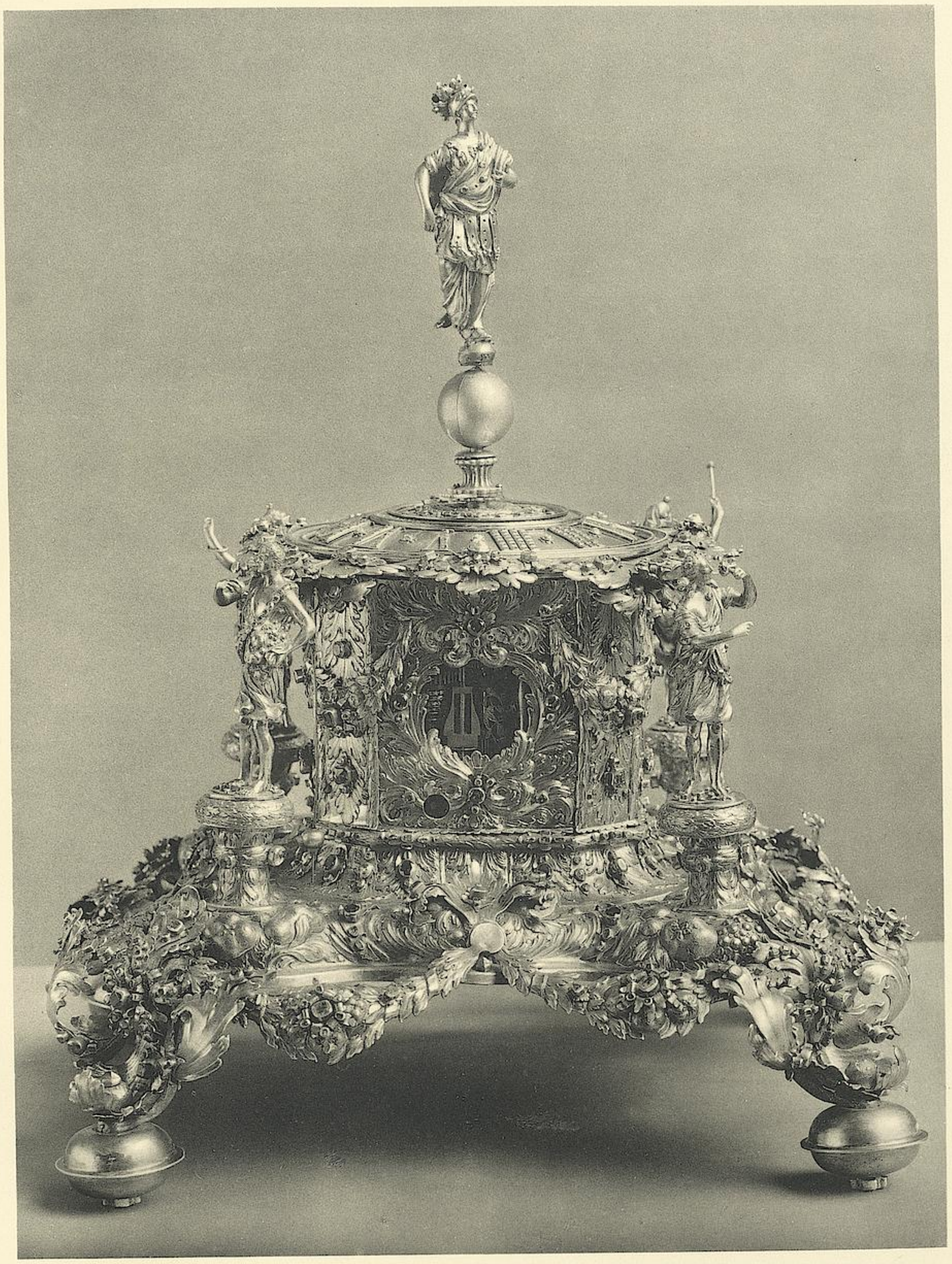
Tischuhr aus vergoldetem Silber in rechteckigem Kasten mit abgeschrägten Ecken, der an den vier Seiten ovale Einlagen aus Bergkristallplatten und an den vier Abschrägungen vier ovale weißsilberne Einlagen hat mit getriebenen Figuren der vier antiken Monarchien. Der mit einer Sturzrinne vorspringende Sockel ruht auf vier Kugeln und ist, wie das ganze Werk, reich bedeckt mit getriebenem und gegossenem Akanthuswerk. Das Uhrwerk steckt über der vorspringenden Deckplatte in einem flachen kleineren Aufsatz von gleicher Form wie der Kasten. Auf dessen vorspringender Deckplatte mit dem Zifferblatt aus Weißsilber die gegossene Figur von Saturn. Das Uhrwerk ist unten eingraviert mit der Adresse *Jacobus Mayr Augustae* (Augsburg). Auf dem Rand des Sockels in der Mitte die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke SM = R 391. 17. Jahrhundert. Im Boden des Kastens durch die Bergkristallplatten nicht allzu gut sichtbar, liegt das in weißem Silber getriebene hohe Relief der vor dem thronenden König Ahasver knienden Königin Esther. Nach der auf dem Pfeiler der Mitte des Hintergrundes angebrachten Marke eine Arbeit des Augsburger Silberschmieds *Johann Andreas Thalot*, 1654–1734, R 473. (H. 36–IV. 284 u. I, 25.)



TAFEL 25

TISCHUHR IN KASTENFORM AUF HOHEM SOCKEL
IN REICHER MIT JUWELEN, BESONDERS SMARAGDEN,
BESETZTER VERZIERUNG AUS DEM BESITZ DER GEMAHLIN
AUGUSTS DES STARKEN, CHRISTIANE EBERHARDINE,
ARBEIT DES NÜRNBERGER MEISTERS JAKOB STRELLER

Tischuhr in einem Kastengehäus aus vergoldetem getriebenen Silber. Auf der runden Deckplatte das Zifferblatt mit Kugellaufbahn, die Zahlen mit Smaragden ausgefaßt, in der Mitte die gegossene Figur der Minerva auf einer Kugel. Das Gehäus ist ein viereckiger Kasten mit abgeschrägten Kanten und hat eine weit ausladende Sturzrinne als Fußglied, deren an den Ecken herabgebogene Ranken auf vier Knöpfen ruhen. Unter dem Kasten das Schlagwerk. Das Gehäus ist reich ausgeschmückt mit getriebenem Akanthuswerk, Fruchtbündeln und Festons und mit Farbsteinen, vorwiegend *Smaragden*, auch mit Diamanten reich besetzt. An den vier Ecken des Sockels auf Postamenten vier gegossene allegorische Gestalten, gleichfalls mit Farbsteinen geschmückt. Arbeit von *Jakob Streller* in Nürnberg. Aus dem Besitz der Kurfürstin Christiane Eberhardine, Gemahlin Augusts des Starken, geb. 1671, verm. 1693, gest. 1727. (H. 46 – IV. 56.)



TAFEL 26

STUTZUHR MIT EMAILLIERTEN FIGUREN UND REICHEM JUWELENSCHMUCK. AUF DEM AUFSATZ DIE LEGENDE DES HL. HUBERTUS. DAS WERK VON J. G. GRAUPNER IN DRESDEN. DAS GEHÄUS VON JOHANN CHRISTOPH KÖHLER IN DRESDEN FÜR AUGUST DEN STARKEN GEFERTIGT

Stutzuhr mit viereckigem an den Ecken abgeschrägten silbervergoldeten Gehäus mit den schräggestellten Eckverkröpfungen des Sockels auf Löwen ruhend über einem mit Chrysolithen und Diamantrosen besetzten Holzsockel. Auf den Sockelvorsprüngen vorn zwei Jagdhornisten hinten zwei musizierende Faune aus emailliertem Gold. Über dem Kranzgesims stehen auf übereck gestellten Eckvorsprüngen vier Jäger vor einem mit Jagdwaffen geschmückten niedrigen Attikaaufsatz. Dieser Aufsatz trägt auf emailliertem Waldboden zwischen Bäumen die en ronde bosse emaillierten Figuren der Legende des *hl. Hubertus*. Das Zifferblatt ist mit Diamanten eingefaßt, die Ranken in den Ecken mit Smaragden besetzt, oben ein Wildschwein, unten ein Bär in Relief emailliert. Die drei übrigen Seiten sind mit durchsichtig emailliertem Rollwerk bedeckt und ebenso mit emaillierten Jagdtieren besetzt. Auf den Mitten und Ecken des Gehäuses reich mit Diamanten und Smaragden besetzte Verzierungen. Das Uhrwerk ist von *J. G. Graupner* in Dresden. Die Arbeit des Gehäuses von *Johann Christoph Köhler* in Dresden. Anfang 18. Jahrhunderts. (H. 36 – VI. 2.)

TAFEL 27

STUTZUHR IN REICHER EMAILLIERTER VERZIERUNG MIT RUBINEN UND BRILLANTEN BESETZT. AUF DEM AUFSATZ EIN DRACHE AUS PERLMUTTERSCHALEN. VON JOHANN CHRISTOPH KÖHLER IN DRESDEN FÜR AUGUST DEN STARKEN GEFERTIGT

Stutzuhr von vergoldetem Silber in viereckigem Gehäus mit abgeschrägten Kanten. Die Schrägen sind als Pfeiler ausgebildet, die nach unten verlängert und eingerollt als Träger des Gehäuses dienen, ebenso auch als Stützen des Kranzgesimses, das über dem Zifferblatt im Bogen erhöht ist. Darüber ein von vier ebenso entwickelten und schräggestellten Voluten eingefaßter in geschweifter Verjüngung aufsteigender Attikaaufsatz als Träger eines emaillierten Kissens, auf dem ein aus Perlmutterschalen gebildeter Drache sitzt, dessen Kopf und Fassung emailliert und mit Brillanttafelsteinen und Rubinen besetzt ist. Die Seiten des Aufsatzes haben emaillierte Gehänge mit Köpfen. Das Ganze ist reich mit emailliertem Bandwerk und aufgelegten silbernen Festons, sowie mit Rubinen und Diamanten geschmückt. – Die Uhr ruht auf einem geschweiften, mit Zieraten besetzten Holzsockel. Über dem Zifferblatt ein Schild mit dem Monogramm $\overline{\text{FA}}$ unter einer Krone, von einem Bergkristall bedeckt. Von Hofjuwelier *Johann Christoph Köhler* für August den Starken geliefert. (H. 26 – VI. 5.)

TAFEL 28

VIER SOG. NÜRNBERGER EIER-UHREN
DIE GRÖSSTE DAVON ALS STANDUHR AUF EINEM STEIN-OBELISKEN, DIE ANDEREN ALS HALSUHREN, HIERZU EINE VIERTE HALSUHR IN KREUZESFORM

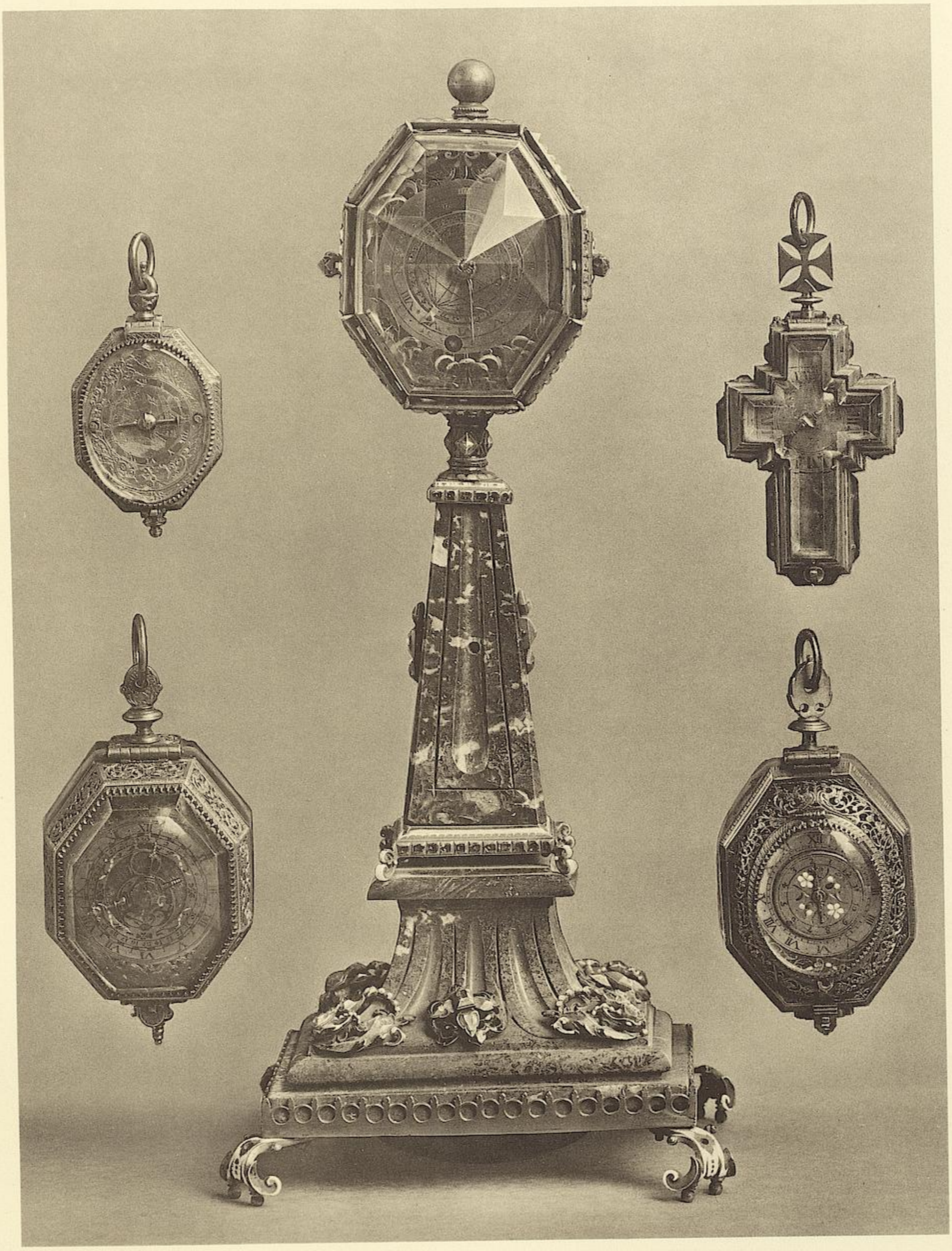
Die Gehäuse aus Bergkristall und Rauchtopas, die größte Uhr in emaillierter Goldfassung, die kleinste in silbervergoldeter Fassung, die drei anderen in Messingrahmen. Alles deutsche Arbeiten mit künstlerisch vollendeter Verzierung vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Uhr in Kreuzesform von Friedrich Hübner in Bremen, die beiden unteren Eier-Uhren von Johann Poestdorffer in Prag und in Dresden

In der Mitte: Ovale Nürnberger Uhr in einem achteckigen Gehäus aus Bergkristall mit Fassung aus emailliertem Gold. Auf dem goldenen und mit emaillierten durchbrochenen Ranken umgebenen Zifferblatt auch die Monatstage, Mondphasen und das astrologische Aspektenschema. Der Rand mit Diamanten ausgefaßt. Die Uhr steht auf einem Obelisken aus weißgesprenkeltem braunen Achat über einem geschweiften Sockel aus mattgrünem Jaspis, dieser ist reich mit emaillierten, sowie mit Diamanten und Rubinen besetzten, goldenen Zieraten geschmückt. In dem Sockel das Schlagwerk. Die hintere Werkplatine mit durchbrochenem Rankenwerk bedeckt. Anfang des 17. Jahrhunderts. (H. 23,7 – VI. 60.)

Daneben links oben: Kleine ovale, sog. Nürnberger Eiuhr in achteckigem Gehäus aus Bergkristall mit silbervergoldeter Fassung. Die Zifferblattseite mit Landschaft und Ornament eingraviert. Ein ähnliches Stück aus der Sammlung Spitzer im Mathematischen Salon. Spindelgang mit Darmsaitenzug auf Schnecke. Auf der hinteren Werkseite reicher Klobenschmuck. Zweite Hälfte 16. Jahrhunderts. (VII. 278.)

Daneben rechts oben: Anhängeruhr, in einem Gehäus aus Bergkristall, aus vergoldetem Messing in der Form eines *Kreuzes*. Auf der Rückseite die Adresse des Uhrmachers *Friedrich Hübner, Bremen*. Die hintere Werkplatine reich geschmückt und noch mit eiserner Radunruhe ausgestattet. Anfang des 17. Jahrhunderts. (VI. 7b.)

Zu beiden Seiten unten: Zwei ovale Anhängeruhren in achteckigen Gehäusen aus Bergkristall bzw. Rauchtopas. Der Deckel in einem Messingrahmen mit ausgesägten Ornamenten. Auf der Rückseite der einen Uhr die Inschrift *Johan Poestdorffer Fecit brag.* Die größere, hinten mit der Inschrift *Johann Poestdorffer, Dresdae*, ist bemerkenswert durch ihre Flügelunruhe und den reichen aufgelegten Schmuck der hinteren Werkseite. Vgl. Deutsche Uhrmacherzeitung 1907, S. 200. (VI. 7a und VI. 7pp.)

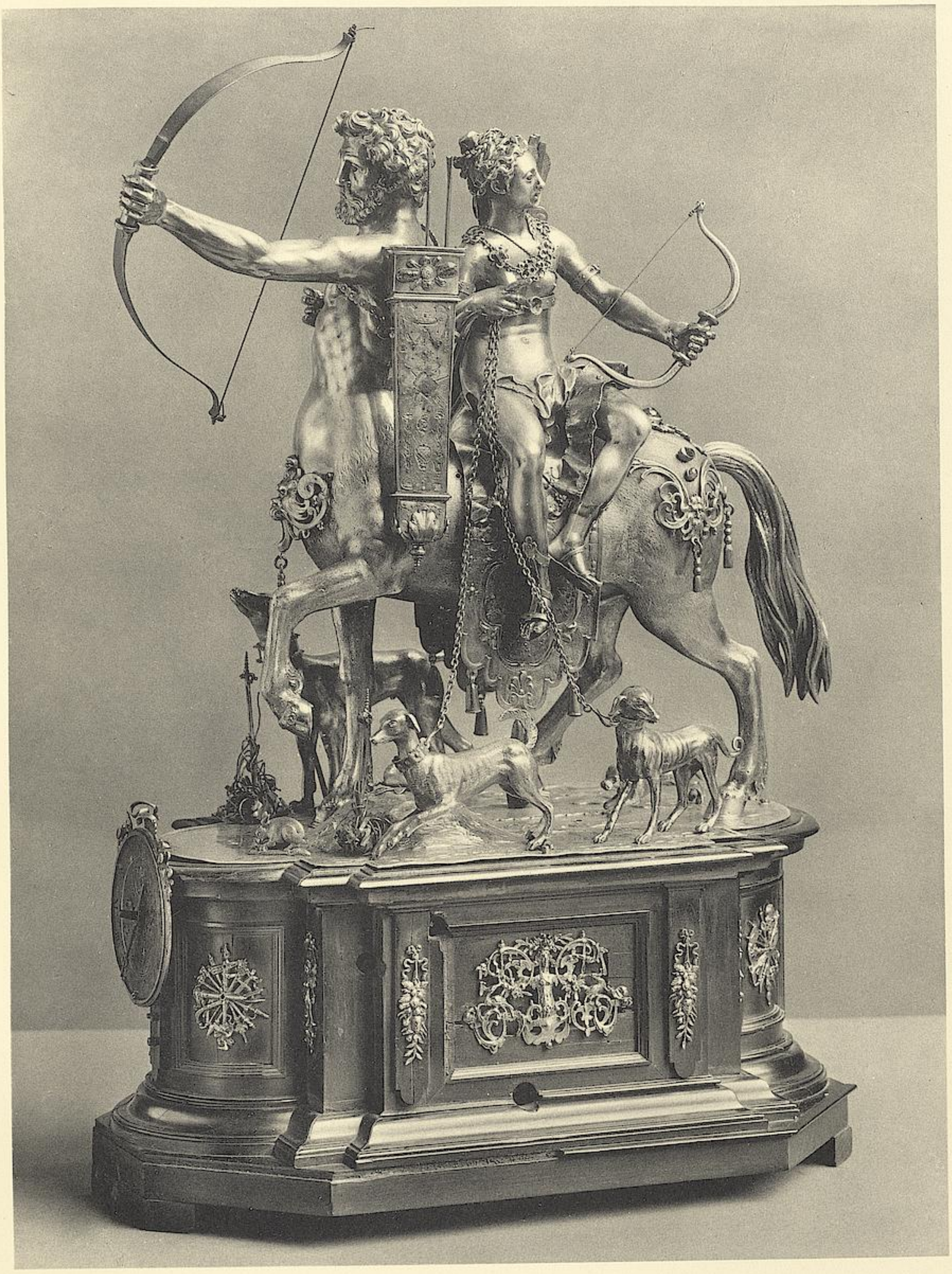


TAFEL 29

DIANA AUF EINEM KENTAUREN

IN WEISSEM SILBER GEGOSSENE GRUPPE MIT AUTOMATISCH BEWEGLICHEN TEILEN AUF SCHWARZEM EBENHOLZSOCKEL. IN DEM MIT ZIFFERBLATT AUSGESTATTETEN SOCKEL DAS UHRWERK. ZIFFERBLATT MIT BESCHAUMARKE VON AUGSBURG. VON KURFÜRST CHRISTIAN II. 1610 IN PRAG GEKAUFT

Diana auf einem Kentauren auf der Jagd, in Begleitung von drei Jagdhunden, aus weißem Silber, einige Teile vergoldet, auf einem mit silberner Platte bedeckten Sockel aus Ebenholz, dessen verkröpfte an den Schmalseiten halbrunde Wände mit silbernen gegossenen Ornamenten besetzt sind. An der vorderen Schmalseite ein silbernes Zifferblatt mit ausgestochenen und transluzid emaillierten Ranken. In dem Sockel ist das Uhr-, Schlag- und Triebwerk enthalten, durch das sowohl die Uhr in Gang zu bringen war, wie auch der auf Rädern ruhende Sockel in Bewegung gebracht werden konnte, wobei die beiden Gestalten die Augen bewegten, zwei der Hunde sprangen, der dritte den Kopf hin- und herwendete. Zugleich konnte der Kentaur einen auf seinen Bogen gelegten Pfeil abschießen. – Die behaarten Partien der getriebenen Figuren sind mit dem Punzen bearbeitet. Der Kentaur hat vorn auf der Pferdebrust und hinten auf dem Pferderücken aufgesetzte gegossene Renaissance-Schmuckstücke. Diana sitzt auf einer vergoldeten Schabracke mit getriebenen Ornamenten und mit silbernen mit ausgestochenen und mit Email ausgefüllten Ornamenten verzierten Einlagen, ebensolche auch auf der Vorderseite der Köcher. Das Modell für die Gruppe stammt von einem der ersten Bildhauer vom Anfang des 17. Jahrhunderts. – Auf der Platte bei der Uhr die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke R 325; das Stück ist 1610 von Kurfürst Christian II. in Prag gekauft, auch die Beschaumarke stammt aus dieser Zeit. Ein ähnliches Stück in Wien beschrieben und abgebildet bei Ilg, Album. Wien 1895. S. 17 u. T. XXVI. (H. 47 – IV. 150.)



TAFEL 30

SANKT GEORG BEFREIT DIE KÖNIGSTOCHTER VON DEM DRACHEN. GETRIEBENE GRUPPE AUS VERGOLDETEM SILBER. IM SOCKEL EIN LAUFWERK. AUGSBURGER ARBEIT, WOHL VON JOACHIM FRIES, ERWORBEN 1612

St. Georg auf springendem Pferd im Kampf gegen den Drachen, davor die knieende Königstochter mit ausgebreiteten Armen, auf länglichem achteckigen Sockel in vergoldetem Silber getrieben. Der Pferdebehang, mit durchbrochenen Rosetten verziert, ist aus weißem Silber. Ebenso sind die Gesichter und der Drache unvergoldet, wie auch die auf dem Boden aufsitzenden kleinen Tiere. Auf den Seitenwänden des Sockels sind durchbrochene Ornamente mit silbernen Mittelstücken aufgesetzt. Der Sockel ruht auf drei Rädern eines im Innern angebrachten Laufwerkes. Der Hals des Pferdes ist abnehmbar. Am Rand des Pferdehalses und auf dem Rand des Sockels je die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke JF, R 347, nach Werner wohl *Joachim Fries*, gest. 1620. Nach ô Byrn, Die Hofsilberkammer zu Dresden, S. 49, kam ein solches Werk 1612 zur Kunstkammer. (H. mit Schwert 40 – IV. 154.)

TAFEL 31

SANKT GEORG IM KAMPF GEGEN DEN DRACHEN.
GETRIEBENE GRUPPE AUS VERGOLDETEM SILBER
VON HANS KELLER, MEISTER IN NÜRNBERG 1582

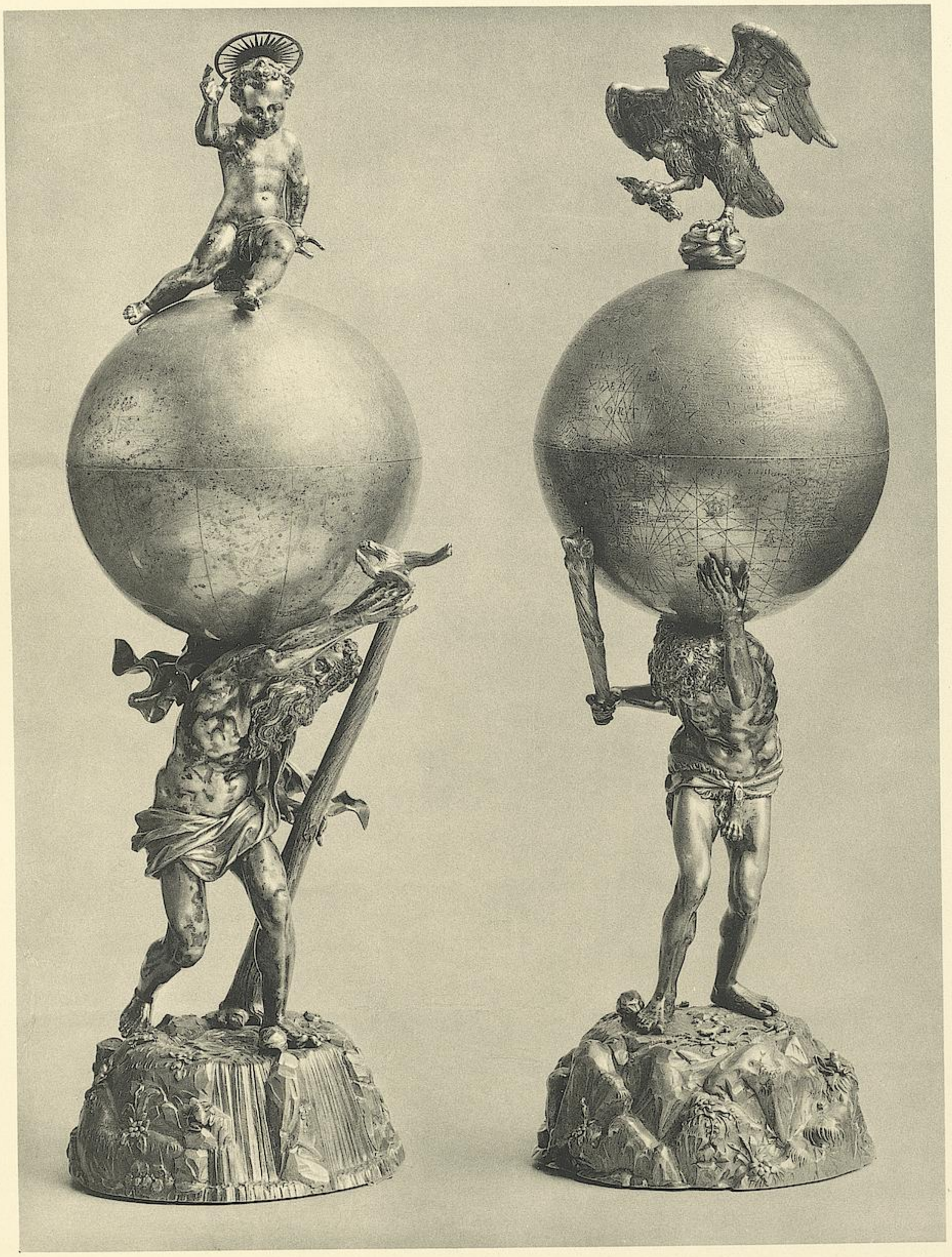
St. Georg auf springendem Pferd im Kampf gegen den Drachen auf ovalem Sockel aus vergoldetem Silber getrieben. St. Georg in antiker Rüstung, auf dem Helm ein schwarzlackierter Adler, in der Rechten das Schwert, zum Schlag ausholend, in der Linken ein ovaler Schild, auf dem das Monogramm $\overline{\text{FAC}}$ mit dem Kurhute Augusts des Starken eingraviert ist. Der ovale getriebene Sockel enthält auf Waldboden aufgesetzte Eidechsen, Schildkröten, Frösche, Schlangen und Schnecken aus weißem Silber. In dem Rachen des Drachen die abgebrochene Lanze. Alle drei Köpfe sind abnehmbar. Die Tierkörper getrieben, graviert und gepunzt. Der Sockel hat in seiner glatten Einkehlung aufgesetzte durchbrochene silberne Rosetten und vier vergoldete Bügel, der untere gewölbte Rand hat ziseliertes Rankenwerk vermischt mit Akanthus. Auf dem Schild soll früher das Wappen von Sachsen-Merseburg sich befunden haben, aber auch wohl schon als späterer Zusatz, da das Stück angeblich dem Kurfürsten Christian II. von seinem Bruder Johann Georg vor 1610 geschenkt wurde. Auf der Breitseite am Rande des Sockels und auf dem Zapfen des Pferdekopfes die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3142 von *Hans Keller*, Meister 1582, Geschworener 1601. (H. 52 – IV. 124.)

TAFEL 32

ZWEI GLOBUSTRÄGER AUF HÜGELN MIT LAUFWERK,
LINKS CHRISTOPHORUS MIT DER HIMMELSKUGEL,
RECHTS HERKULES MIT DER ERDKUGEL.
AUF DEN GEHÄMMERTEN KUGELN HIMMEL UND ERDE
GRAVIERT VON JOHANNES SCHMIDT IN AUGSBURG.
DIE FIGUREN GEGOSSEN. AUGSBURGER ARBEITEN IN
WEISSEM SILBER WOHL VON EINEM MITGLIED
DER FAMILIE LENCKER, VOR 1629 ERWORBEN

Links: Der heilige Christophorus mit einem Baumstamm über einen Hügel mit Wasser schreitend, auf dem Nacken die Himmelskugel tragend in weißem Silber getrieben. Diese mit eingravierten lateinischen Namen und eingravierten Sternen, Sternbildern und Laufbahnen. Die Kugel ist in der Mitte geteilt und als Gefäß verwendbar, auf deren oberem Teil sitzt das Christkind aus gegossenem Silber. An dem Hügel sind die Erdteile vergoldet, das Wasser ist unvergoldet, auch sind kleine Frösche, Eidechsen und Blüten aus Silber aufgesetzt. Der Hügel ist aus Silber getrieben, die Figuren gegossen, die Kugel gehämmert und nachgeschliffen. Unter dem Hügel ein Gehwerk. – An den Rändern der Kugel und auf dem Hügel vorn die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke L, R 356, vermutlich ein Mitglied der Familie *Lencker*. Die Gravierungen der Himmelskugel sind von *Johannes Schmidt* in Augsburg gearbeitet. (H. 64 – IV. 290.) (Gegenstück zu dem Herkules, IV. 294.)

Rechts: Herkules mit der Erdkugel auf einem getriebenen Hügel mit aufgesetzten Fröschen und Eidechsen. Die Erdkugel hat eingraviert alle Erdteile, sowie die Längen- und Breitengrade, ebenso lateinische Bezeichnungen. Sie ist in der Mitte geteilt, auf dem Oberteil, dem Deckel, sitzt ein Adler mit dem Blitzbündel. Der Erdhügel, das Löwenfell, das Haupthaar und die Keule des Herkules sowie der Adler sind vergoldet, ebenso auch das Innere der Kugel, alles übrige ist weißes Silber. – Auf der unteren Hälfte der Erdkugel befindet sich unter einem leeren Schild die Signatur des *Johannes Schmidt*. An den beiden Rändern der Kugelhälften und vorn auf dem Hügel die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke L, R 356. Die Figur und der Adler ist gegossen, der Hügel getrieben, die Kugel gehämmert und geschliffen. In dem Hügel ein Gehwerk. Gegenstück zu IV. 290. (H. 64 – IV. 294.) – Beide als Willkommbecher gedachte Stücke soll nach dem Inventar der Rat zu Nürnberg im März 1632 dem König Gustav Adolf von Schweden mit anderen Stücken verehrt haben. Beide Stücke sollen dann nach dem Tod des Königs bei Lützen, 6. November 1632, von Wittenberg nach Dresden zur Kunstkammer gekommen sein. Der erste Teil der Nachricht scheint zweifelhaft, denn es befinden sich ähnliche Stücke in den Schatzkammern zu Zürich, in dem Schloß Rosenborg zu Kopenhagen, in dem Nationalmuseum zu Stockholm und eins als Geschenk aus Kopenhagen im Kreml zu Moskau. Die beiden in Stockholm befindlichen Globuspokale R^3 3882 e u. f. Atlas mit der Himmelskugel und Herkules mit der Erdkugel sind jedenfalls die 1632 urkundlich als Geschenk der Stadt Nürnberg an Gustav Adolf bezeichneten Stücke. Sie sind nach dem Vermerk der Stadt Nürnberg von Christoph Jamnitzer begonnen (gest. 1618) und von Jeremias Ritter in Nürnberg 1620 vollendet. Es wird die Angabe noch zweifelhafter durch die Mitteilung *Philipp Hainhofers*, der 1629 in der Silberkammer zu Dresden die beiden Globenträger gesehen hat, in der Beschreibung aber Christophorus mit Atlas sowie die beiden von diesem getragenen Globen verwechselt, indem er sagt: Zway Globj, welche als coelestis durch ain vhrwerkh von dem Hercule, terrestris aber vom Atlante aufe inem tisch fortgetragen, vnd an stat trinkgeschirren gebraucht können werden.



TAFEL 33

HERKULES MIT DER HIMMELSKUGEL. SILBERVERGOLDETE GEGOSSENE FIGUR. DIE GEHÄMMERTE KUGEL MIT DEM HIMMEL GRAVIERT VON JOHANN HAUER IN NÜRNBERG 1617 DIE FIGUR VON EINEM NÜRNBERGER MEISTER, WOHL HEINRICH MACK

Herkules mit der Himmelskugel. Silbervergoldete gegossene Figur auf ebensolchem getriebenen Sockel, der, mit glatter und mit Bügeln besetzter Einkehlung, am unteren gewölbten Rand mit geätzten Festons und Vögeln geziert ist. Auf dem Sockel getriebener Waldboden. Herkules ist um die Lenden mit dem Löwenfell umkleidet. Die gehämmerte und geschliffene Himmelskugel ist mit den Sternbildern und Laufbahnen der Gestirne graviert. Auf ihr in einer ovalen Einrahmung die Inschrift des Graveurs: *Joh. Hauer / fecit Norimb: / Anno* / 1617. Das obere Drittel der Kugel bildet den Deckel des Gefäßes. Auf der Kugel ein kleiner Baluster mit Bügeln, der eine kleinere Himmelskugel trägt, deren Oberteil abschraubbar, obenauf ein gegossener auf den Hinterpranken stehender Löwe. – Auf dem Zapfen des Deckels, der Himmelskugel und dem Rand des Sockels die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke $\overline{\text{HM}}$, ähnlich R 3195, wahrscheinlich *Heinrich Mack*, Meister 1612. (H. 75 – IV. 292.)

TAFEL 34

1. AKTAEON. SILBERVERGOLDETE GETRIEBENE FIGUR VON JEREMIAS RITTER, MEISTER IN NÜRNBERG 1605
2. DAPHNE. SILBERVERGOLDETE GEGOSSENE FIGUR VON ABRAHAM JAMNITZER, MEISTER IN NÜRNBERG 1579

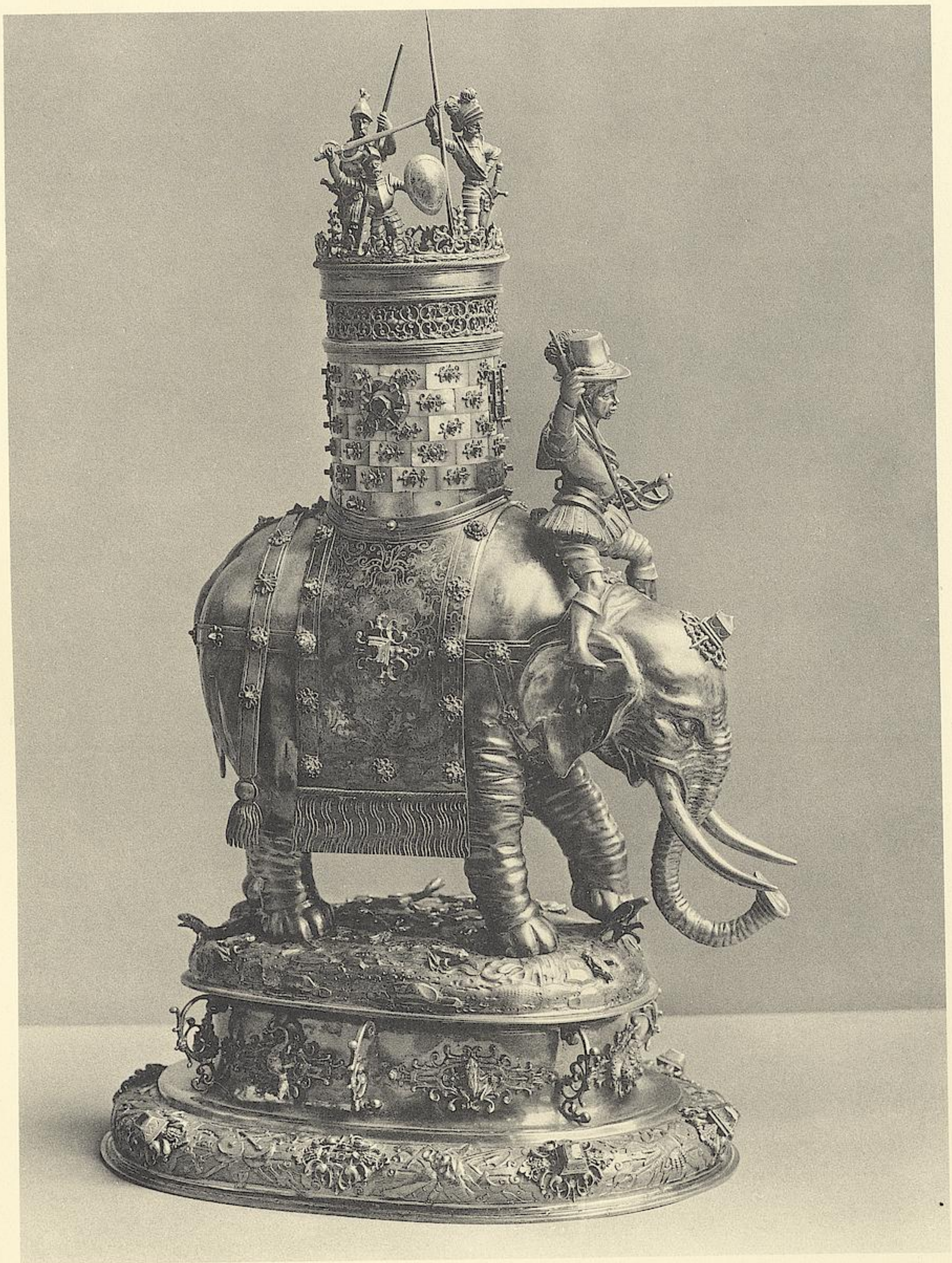
Links: Aktäon in Begleitung von zwei Jagdhunden in antiker Tracht mit Hirschkopf, darauf als Geweih eine Korallenzinke. Getriebene silbervergoldete Arbeit, auf rundem getriebenen Sockel mit glatter Einkehlung und getriebenem Waldboden, darauf zwei Frösche und eine Eidechse in weißem Silber gegossen. Aktäon hat in der erhobenen Rechten eine weißsilberne Lanze, der Hirschkopf ist abnehmbar. Auf seinem Zapfen, sowie auf dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3188 des *Jeremias Ritter*, Meister 1605, gest. 1646. (H. 50 – IV. 261.)

Rechts: Silbervergoldete gegossene Figur der Daphne, die sichtbaren Körperteile aus weißem Silber. Über dem Kopf eine große Korallenzinke, ebensolche kleinere auch an Stelle der Hände. Die Figur ist von antiker Gewandung umkleidet mit Masken und anderen Schmuckteilen über und unter dem Gürtel. Der Oberkörper ist am Gürtel abnehmbar und der Zapfen mit geätzten Mauresken geziert. Die Figur steht auf einem runden flachen Sockel, in dessen äußerer Einkehlung abwechselnd Cherubimköpfchen zwischen Rollwerk mit Löwenmasken getrieben und gepunzt sind. Die innere Einkehlung ist heute glatt. Sie war sicher früher, ebenso wie die nach demselben Modell gegossene Daphne des Wenzel Jamnitzer in Paris mit Steinchen und Erzen bedeckt, wie das auch auf dem Schmuckkasten Wenzels im Grünen Gewölbe zu sehen ist. Von der Daphne Wenzels unterscheidet sich die seines Sohnes Abraham im wesentlichen nur durch die Verzierung des Zapfens der Büste. – Unter dem Sockel die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Abraham Jamnitzer*, R 3095, Meister 1579, gest. um 1600. (H. 68 – IV. 260.)

TAFEL 35

KRIEGSELEFANT. SILBERVERGOLDETE GETRIEBENE FIGUR MIT JUWELENSCHMUCK UND GEGOSSENEN VERZIERUNGEN VON URBAN WOLFF, MEISTER IN NÜRNBERG 1585

Elefant mit einem Kriegsturm auf dem Rücken und einem Neger in ritterlicher Tracht auf dem Nacken, aus vergoldetem Silber getrieben, auf ebensolchem ovalen Sockel. Das Kranzgesims des Turmes ist abnehmbar, es hat aufgesetztes, durchbrochen gegossenes, am Fries unvergoldetes Rankenornament. Auf dem Turm drei gegossene Krieger in antiker und in Rittertracht des 16. Jahrhunderts. Die Wand des runden Turmes ist mit Perlmutterplättchen belegt, jedes Plättchen ist mit Farbsteinen in Rosetten besetzt, Tore und Fenster daran sind von Farbsteinen gebildet. Die Schabracke hat gepunztes Ornament und aufgesetzte Smaragde in Rosetten. Die Deckplatte des ovalen Sockels ist als Waldboden getrieben und hat weißsilberne aufgesetzte Schlangen, Eidechsen, Frösche, Schnecken. Der Elefant hat auf der Stirn einen Kristall in Rosettenfassung. Die glatte Einkehlung des Sockels hat aufgesetzte gegossene durchbrochene Ornamentstücke mit aufgesetzten Tieren, sowie sechs Bügel aus weißem Silber. Auf dem gewölbten und mit Trophäen getriebenen Rand des Sockels sitzen in Kastenfassung über gegossenen Rosetten Smaragde. Am Zapfen des Turms und auf dem Rand des Sockels vorn die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke R 3150 von *Urban Wolff*, Meister 1585. (H. 52 – IV. 120.)



TAFEL 36

GROSSER STEIGENDER LÖWE MIT DEM REICHSAPFEL UND MIT SCHILD UND KRONE. SILBERVERGOLDETE GETRIEBENE ARBEIT VON URBAN WOLFF, MEISTER IN NÜRNBERG 1585

Aufrecht auf den Hinterpranken stehender Löwe auf ovalem Sockel, auf seinem Haupt eine mit Farbsteinen besetzte Krone, in der rechten Pranke einen Reichsapfel, mit der linken einen Schild haltend. Der Kopf ist zum Abnehmen, der hinten emporgelegte gewundene Schweif soll der Figur, um sie als Kanne zu benutzen, als Henkel dienen. Auf dem Sockel aus weißem Silber Eidechsen, Frösche, Schildkröten und andere Amphibien auf getriebenen Waldboden aufgesetzt, der untere Rand des Sockels hat getriebenes Rollwerk und Medaillons mit Landschaften. – Auf dem Zapfen des Kopfes und auf dem unteren Rande des Sockels links die Beschaumarke von Nürnberg und die Meistermarke von *Urban Wolff*, Meister 1585, R 3150. Der Schild hat eine eingesetzte ovale Platte, darauf das eingravierte kursächsische Wappen, ringsum in ovaler Umrahmung verteilt die Initialen des Kurfürsten Johann Georg I., r. 1611–1656. (H. 67 – IV. 10.)

TAFEL 37

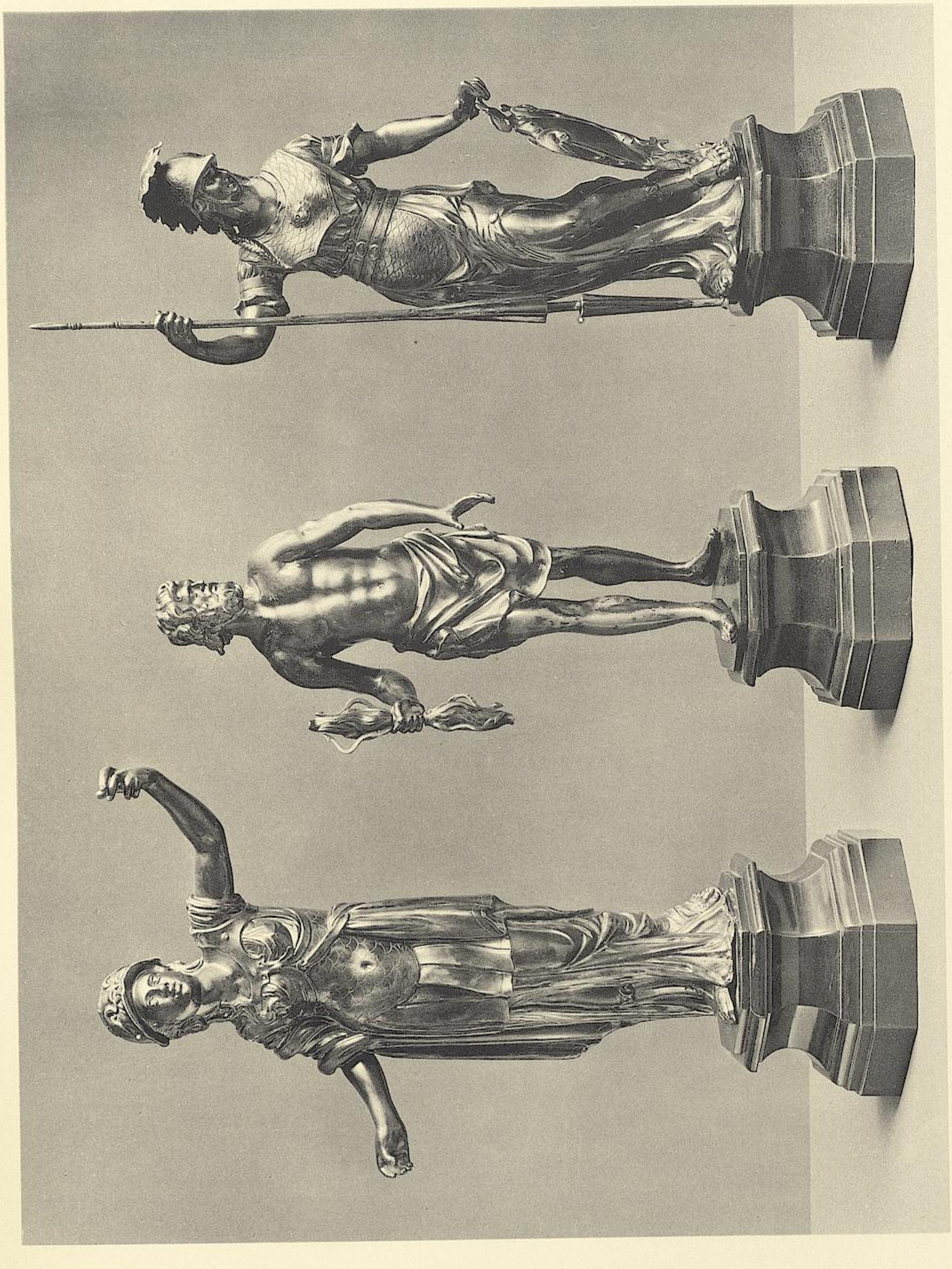
DREI IN WEISSEM SILBER GETRIEBENE FIGUREN AUF HOLZSOCKELN

1. ATHENE VON ABRAHAM DRENTWETT IN AUGSBURG UM DIE MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS
2. SCHREITENDER JUPITER MIT DEM BLITZBÜNDEL VON DEMSELBEN MEISTER
3. ATHENE VON PHILIPP KÜSEL IN AUGSBURG UM 1680

Links: Athena in schreitender Stellung in antiker Gewandung mit Harnisch und Helm. Aus weißem Silber getrieben, auf schwarzem Sockel. Die erhobene Linke hielt eine Lanze. – Unten am Saum des Gewandes vorn die Meistermarke $\overline{\text{AD}}$, R 340, *Abraham Drentwett*, erwähnt 1649, gest. 1666 in Ausgburg. (H. ohne Sockel 42 – IV. 305.)

Mitte: Weißsilberne getriebene Statue des Jupiter, in der Rechten den Blitz, vorschreitend mit zur Seite gewandtem Haupt, auf neu bronziertem Holzsockel. – Auf dem Lendenschurz vorn und hinten die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke $\overline{\text{AD}}$, R 340, *Abraham Drentwett*, erwähnt 1649, gest. 1666. (H. ohne den Holzsockel 37,5 – IV.22.)

Rechts: Silbergetriebene Figur der Athena auf schwarzem Holzsockel, in antiker Gewandung mit Harnisch und Helm, die mit gepunzter Arbeit verziert sind. Die Linke hält einen auf den Boden gestellten getriebenen Schild, der am Rand mit Akanthusblättern und mit einer Maske geziert ist. In der erhobenen Rechten eine Turnierlanze. – Hinten auf dem Saum des Gewandes die Marke P K, R 408 = Philipp Küsel, gest. 1700. In Augsburg Geschaumeister 1685, vermählt 1668. (H. 39 – IV. 25.)



TAFEL 38

HENKELKANNE MIT DEM TRIUMPHZUG DER DIANA IN FARBENREICHER EMAILMALEREI AUF KUPFER VON JEAN COURT IN LIMOGES AUS DER 1. HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Henkelkanne mit Limoges-Email vielfarbig in blauem Grund bemalt. Das Gefäß ist durch einen Wulstring mit weißem Email in zwei ungleiche Teile geteilt. Im Ausguß und oberen Rand des Henkels gleichfalls weißer Grund. Im größeren unteren Teil des Vasenkörpers: Triumphzug der Diana, im oberen Teil: Triumphzug von Amoretten. Im Ausguß beim Henkel bezeichnet I C = *Jean Court*. (H. 28 – III. 6.)

TAFEL 39

FLACHE RUNDE SCHALE MIT EINER REITERSCHLACHT IN FARBENREICHER EMAILMALEREI AUF KUPFER VON NOËL LAUDIN IN LIMOGES AUS DER 2. HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Flache Schale in vergoldeter Bronzefassung mit Emailmalerei auf niedrigem Fuß. Im Boden der Schale auf dunkelblauem Grund in lebhaften Farben eine Reiterschlacht zwischen Griechen und Persern im Anschluß an Kompositionen wohl des Charles Lebrun (1619–90). In der Mitte eine aus Bronze gegossene Medaille mit dem Profilkopf der Athena in erhöhter vergoldeter Bronzefassung. Die kobaltblau emaillierte Rückseite des Tellers enthält mit Gold die Inschrift: · *Noel* · *laudin* · *emaillieur* · *pres les iesuistes* · *a* · *limoges*. Unter dem Fuß aufgeklebte Seide mit eingestickter Blume. Der Künstler ist wohl *Nicolaus Laudin*, 1628–1698. (D. 21,5 – III. 48.)

TAFEL 40

SPIEGELDECKEL MIT EMAILLIERTEM BLUMENKRANZ AUF GOLDGRUND UM EIN OVALES MITTELFELD MIT EINER BLUMENVASE AUF WEISSEM GRUND IN EMAILMALEREI WOHL VON PIERRE CHARTIER IN BLOIS AUS DER 2. HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Spiegeldeckel aus Gold mit ausgehobenen und emaillierten Blumen, in der Mitte ein aufgelegtes ovales Feld mit Blumen in einer Vase auf weißem Grund in Maleremail. Das sehr sorgfältig gearbeitete Stück wird lediglich auf das von Félibien 1679 dem *Pierre Chartier von Blois*, geb. 1618, erteilte Lob als Emailleur von Blumen diesem Meister zugeschrieben. (19 : 14,5 – III. 51.) – Eine kleinere gleiche Arbeit ist im Grünen Gewölbe VI 810 eine goldene Kapsel in Buchform.

TAFEL 41

1. RUNDE SCHEIBE MIT DER TAUFE CHRISTI UND DER PREDIGT JOHANNES DES TÄUFERS IN TIEFSCHNITTEMAIL AUF SILBER WOHL VON ELIAS LENCKER IN NÜRNBERG, GEST. 1591

*

2. ANBETUNG DER HIRTEN IN GOLD GETRIEBEN VON DANIEL KELLERDAHLER IN DRESDEN. ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

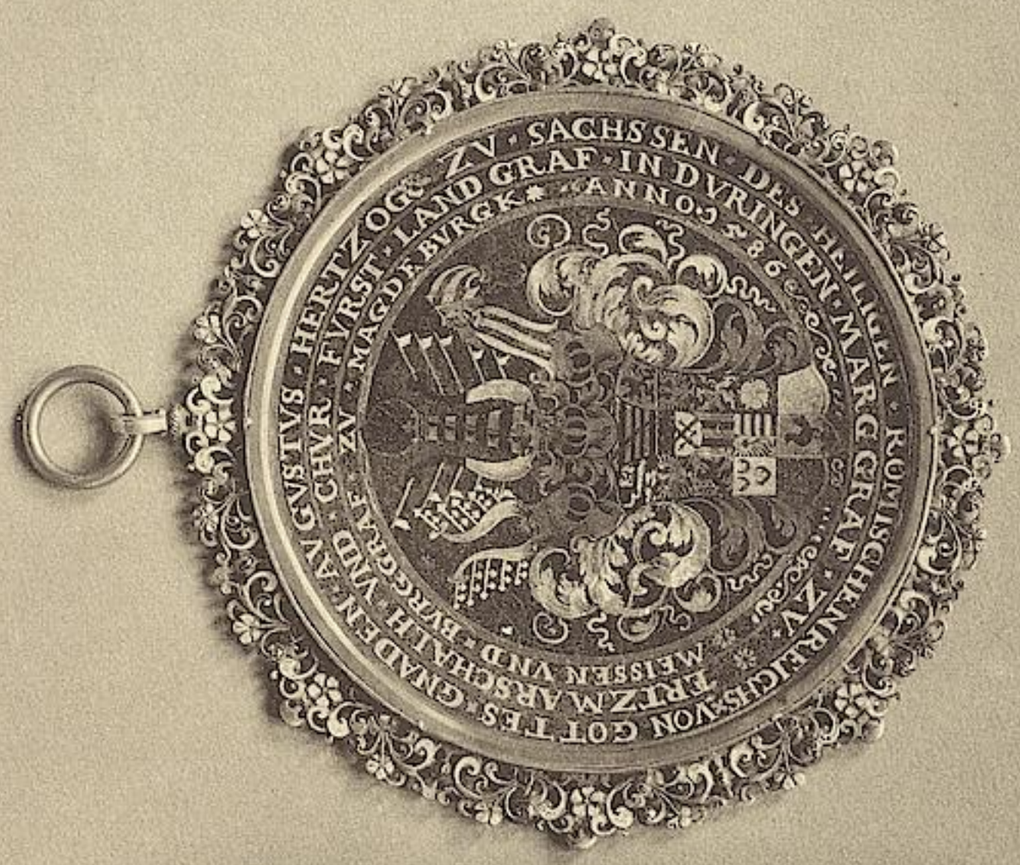
*

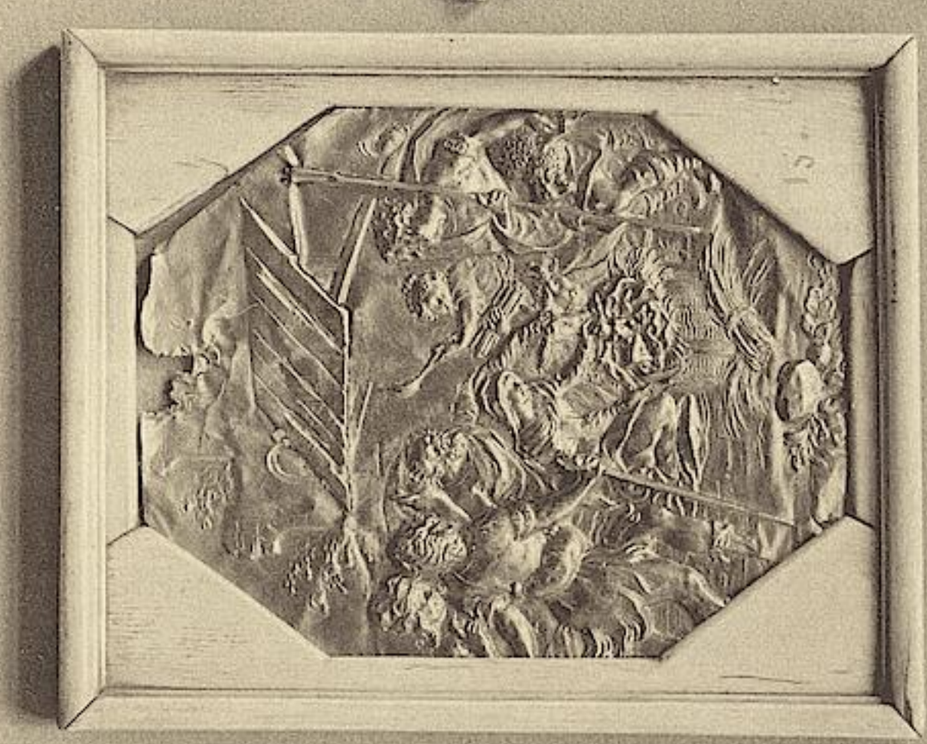
3. RUNDE GLASSCHEIBE IN EMAILLIERTEN GOLDRAHMEN MIT WAPPEN UND TITELN DES KURFÜRSTEN AUGUST VON SACHSEN VON 1586 IN HINTERGLASMALEREI VON VALENTIN GREFNER IN DRESDEN

Links: Runde Scheibe von Silber, darin die Taufe Christi und eine Predigt Johannis des Täufers in Waldlandschaft, in Umrissen und Schraffierungen eingraviert und dann mit verschiedenfarbigem und an den bloßen Körperteilen farblosem Email überzogen. Deutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. Wohl von *Elias Lencker* in Nürnberg, gest. 1591. (D. 11 – III. 38.)

In der Mitte: Anbetung der Hirten auf einer in Gold getriebenen dünnen achteckigen Platte in elfenbeinernem rechteckigen Rahmen, oben im Feld die Jahreszahl 1626 und die Meistermarke DK. Arbeit von *Daniel Kellerdahler*, Meister in Dresden vor 1612, R 1130. 1697 von dem Dresdner Hofmaler Samuel Botschild (1641–1706) erworben. (11 : 8,5 – IV. 73.)

Rechts: Runde Glasplatte, mit dem sächsischen Kurwappen hintermalt, mit dreizeiliger Umschrift mit den Titeln des Kurfürsten August und dem Jahr 1586 in goldenem, mit emaillierten durchbrochenen Ranken und Blumen verziertem Rahmen. Auf der Rückseite das vollständig verdorbene Bildnis des Kurfürsten auf Kupfer gemalt. (D. 12,5 – V. 614.) Arbeit von *Valentin Grefner* (Geitner), bezahlt 1588.





TAFEL 42

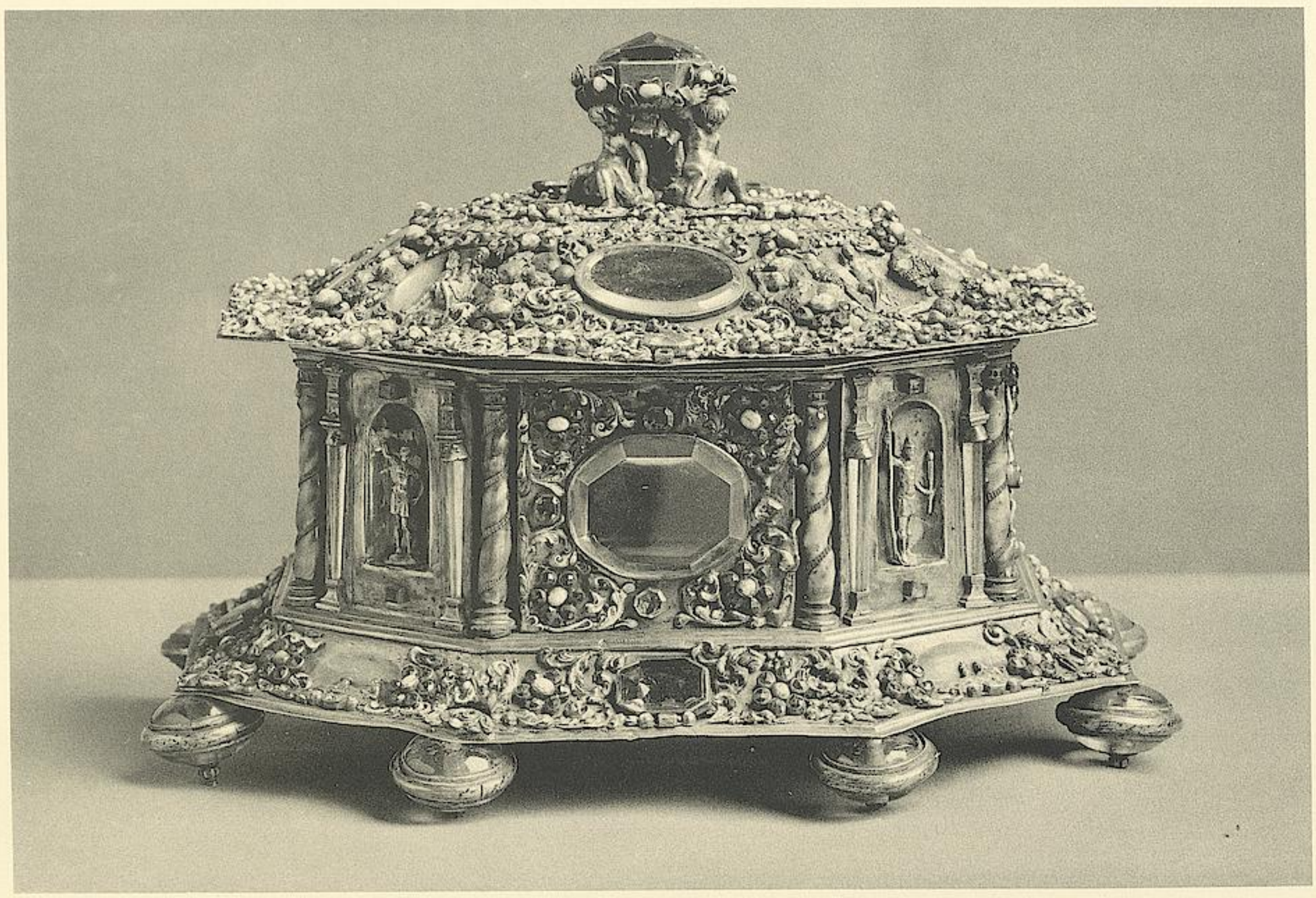
1. SILBERNER SCHMUCKKASTEN MIT GETRIEBENEN UND GEGOSSENEN FIGUREN GESCHMÜCKT UND ÜBERREICH MIT EMAILLIERTEN RANKEN UND FRÜCHTEN SOWIE FARBSTEINEN BESETZT, VON JOHANN HEINRICH MANNLICH IN AUGSBURG UM 1700

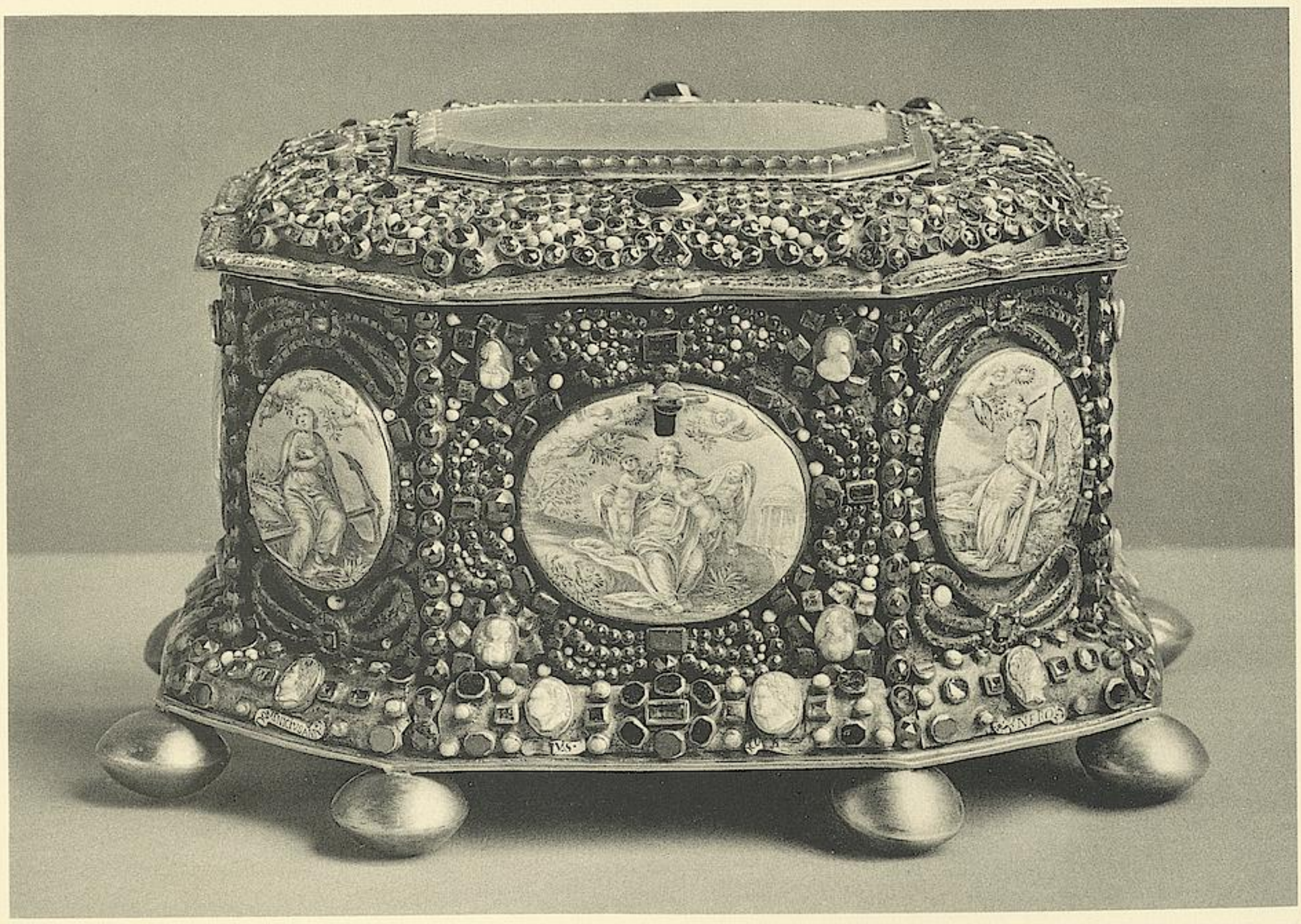
*

2. SILBERNER SCHMUCKKASTEN MIT DEN CHRISTLICHEN TUGENDEN IN EMAILMALEREI AUF OVALEN PLATTEN UND ÜBERREICH MIT FARBSTEINEN UND KAMEEN BESETZT WOHL GLEICHER HERKUNFT

Oben: Silbervergoldeter, achteckiger Schmuckkasten mit ausladender Sturzrinne auf acht kristallenen Knöpfen ruhend. Auf dem gewölbten Deckel mit vorstehendem Rand, auf der Sturzrinne und den Seitenwänden überreich mit emaillierten Ranken und Früchten in Relief und mit Rosetten aus Farbsteinen besetzt. An den Ecken blauemaillierte Säulen, vier Seitenwände des Kastens und des Deckels sind im Oval durchbrochen und mit Bergkristallplatten besetzt. An den übereck stehenden Seiten des Kastens in Nischen zwischen Bergkristallpfeilern vier gegossene silberne Figuren als vier Elemente in Kriegertracht. An gleicher Stelle in Vertiefungen des Sockels gelagerte Relieffiguren in antiker Gewandung und in Vertiefungen des Deckels sitzende antike Relieffiguren, jedesmal die vier Elemente darstellend. In der Mitte des Deckels vier gegossene sitzende Putti, die einen Rauchtopas tragen. Innen im Boden des Deckels in weißsilberner, getriebener Arbeit eine Versammlung von Göttern im Olymp. Auf dem Rand des Sockels zweimal die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke von *Johann Heinrich Mannlich*, 1660–1718, R 436 (20,5 : 28,5 : 24 – V. 600.)

Unten: Achteckiger, silbervergoldeter Schmuckkasten, auf Knöpfen stehend, oben mit einem Spiegel, an den acht Seiten mit quer- und hochovalen, rot auf weiß in Email bemalten Platten mit christlichen Tugenden geschmückt, ferner auf allen Seitenwänden mit Kameen aus Chalzedon, auf denen die Köpfe römischer Kaiser und andere antike Köpfe geschnitten sind, sowie mit Schleifen und Rosetten geschmückt, die mit Smaragden und Granaten und Emailkugeln und mit Amethysten ausgefaßt sind. Der gleiche überreiche Schmuck auch um den Spiegel des Deckels. Ende 17. Jahrhunderts. (16 : 25 : 20 – V. 598.)

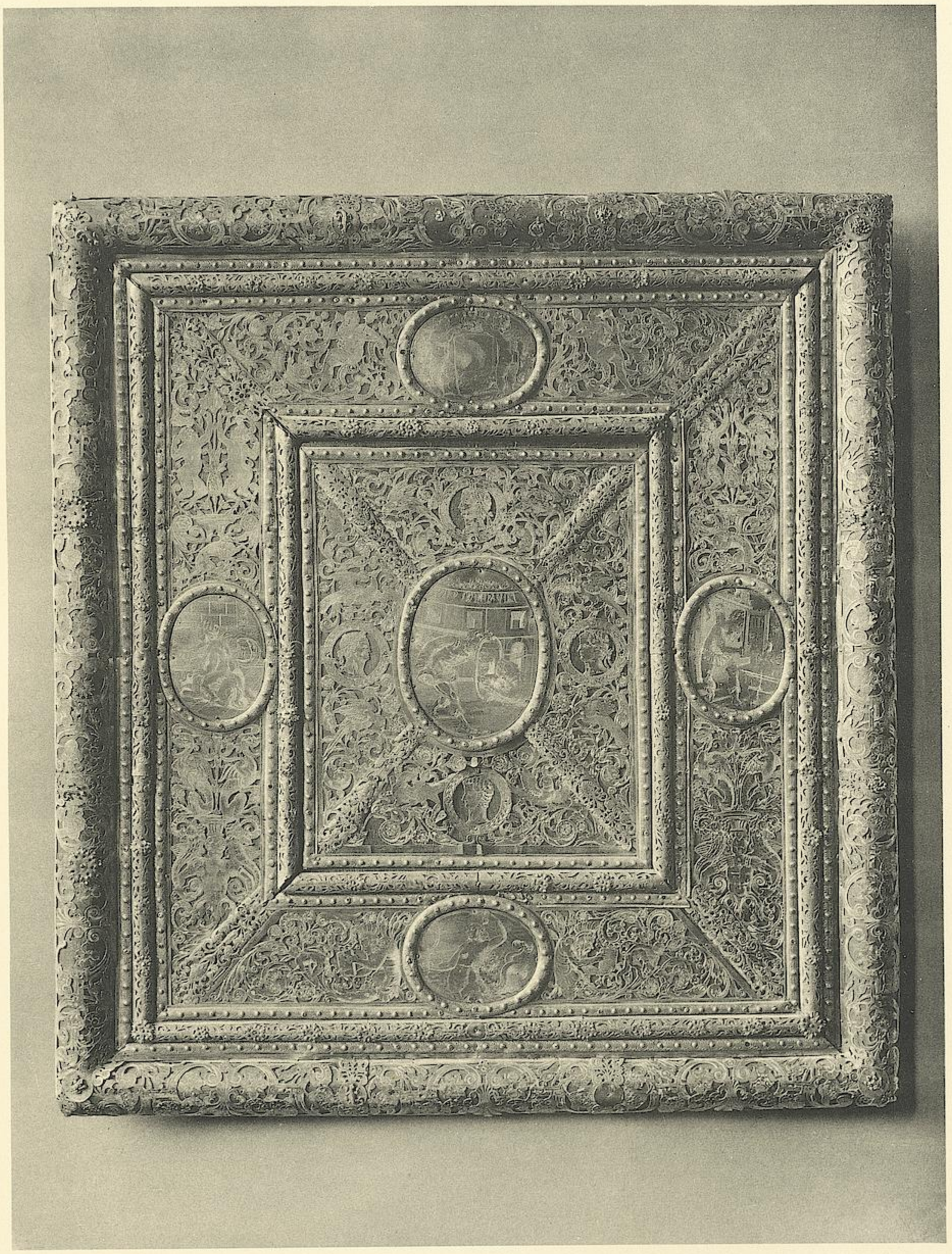




TAFEL 43

SPIEGELRAHMEN MIT DECKEL BEDECKT MIT AUSGESÄGTEM UND GRAVIERTEM GROTESKEN ORNAMENT AUS TEILWEISE VERGOLDETEM SILBER. DARIN FÜNF OVALE VERGOLDETE FELDER MIT GRAVIERTEN FIGURENSZENEN. ARBEIT VON THEODOR DE BRY IN FRANKFURT AM MAIN AUS DER 2. HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Breiter Spiegelrahmen mit Deckel, dessen Holzwerk mit ausgesägtem und graviertem silbernen und vergoldeten Ornament bedeckt ist. Der Rahmen wird von einem kräftigen Halbrundstab abgeschlossen, der mit ausgesägtem Ornament und mit gegossenen Tieren besetzt ist. Er umschließt einen von vergoldeten Leisten eingefaßten Fries von ausgesägtem und graviertem Groteskenornament, der in jeder Mitte von je einem ovalen Rahmen mit vergoldeter gravierter Platte mit figürlicher Szene unterbrochen wird. Der Fries ist durch vergoldete Diagonalstreifen gegliedert. Der Deckel des Spiegels hat in einem größeren vergoldeten, ovalen Mittelrahmen eine vergoldete mit figuraler Szene gravierte Platte und ist gleichfalls durch vergoldete Diagonalstreifen in vier Seitenfelder mit ausgesägten und gravierten Blumenranken und Vögeln, in deren Mitte je ein römischer Kaiserkopf in Lorbeerkranz, gegliedert. Die fünf ovalen Felder enthalten oben einen Wappenschild von Putten gehalten, in der Mitte drei Kämpfe gegen Tiere unter Verwendung von Spiegeln, unten eine Sirene mit Spiegel und Kamm. Das oberste und das mittelste Feld enthält jedesmal die gleiche Signatur $\overline{\text{QMAS}}$ und $\overline{\text{TB}}$ fe. in Spiegelschrift. Das läßt darauf schließen, daß diese fünf Medaillons ursprünglich für den Abdruck (als Kupferstiche) bestimmt waren. Die Übereinstimmung in der Schraffierung und Formbehandlung der Figuren der Ornamente und der Platten läßt erkennen, daß der gleiche Meister sowohl die Platten wie den ornamentalen Silberbelag hergestellt hat. Als solcher ist nach der Signatur der in Lüttich geborene und in Frankfurt am Main zumeist tätige Kupferstecher *Theodor de Bry*, 1528–1598, zu erkennen. Der Monogrammist $\overline{\text{QMAS}}$ ist vielleicht Quinten Massys, 1466 bis 1530 in Antwerpen, dessen Entwürfe später in den Besitz des aus Flandern stammenden Kupferstechers gelangt sein mögen. (51 : 47 – IV. 113.)



TAFEL 44

SPIEGELRAHMEN IN DEM ARCHITEKTONISCHEN AUFBAU EINES WANDEPITAPHS MIT REICHEM GETRIEBENEN FIGURENSCHMUCK UND SCHWEIFWERK-ORNAMENT SOWIE MIT HINTERMALTEN GLASMEDAILLONS BESETZT. DIE FIGUREN VERKÖRPERN DEN TRAUM DES PROPHETEN DANIEL VON DEM EWIGEN REICH. ARBEIT DES WARBURGER MEISTERS ANTON EISENHOIT, VOLLENDET 1592

Wandspiegel in reich ausgestatteter silbervergoldeter Umrahmung mit silbervergoldetem Deckel (auf Tafel 45). Die Umrahmung ist nach der Art gleichzeitiger Wandepitaphien architektonisch gegliedert. Der Spiegel steht, in schmalem Rahmen von zwei freistehenden Säulen flankiert, zwischen zwei nach beiden Seiten verlängerten Gesimsen, die an den Enden auf Schneckenwindungen von Figuren besetzt sind. Zwischen den Gesimsen ist seitlich von den Säulen noch je ein Nischenanbau für zwei stehende Krieger. Über dem Kranzgesims ein spitzgiebeliger Aufbau, unter dem Gurtgesims ein Gehänge in Dreiecksform, das durch einen schmalen Sockelsims in zwei Zonen geteilt ist.

Die reiche figurale Ausstattung des Spiegels enthält eine Allegorie auf das Traumgesicht des Propheten Daniel von den vier weltlichen Monarchien und dem darauffolgenden ewigen Reich des heiligen Volkes des Höchsten. Auf der untersten spitzendigenden Zone des Gehänges weist vor einer Landschaft die aus einzelnen getriebenen Figuren gebildete Gruppe des Parisurteils auf die Veranlassung zum Krieg unter den Staaten, sie ist umrahmt von reichem spitzendigenden Roll- und Schweifwerk wie auch alle übrigen Felder. Die Zone darüber, unter dem in der Mitte im Bogen vorstehenden Gurtgesims, versinnlicht vor einer von zwei Nischen flankierten Halle mit ihren Freifiguren in drei Gestalten in Fesseln den Staat, Gesetz(?) und seinen Frieden und deren Schutz durch die Caritas, d. i. die christliche Liebe und die Fides, den Glauben, verbürgt von den Gestalten in den Nischen: nach den Beischriften Lex und Fides, hier also Gesetz und Gesetzestreue.

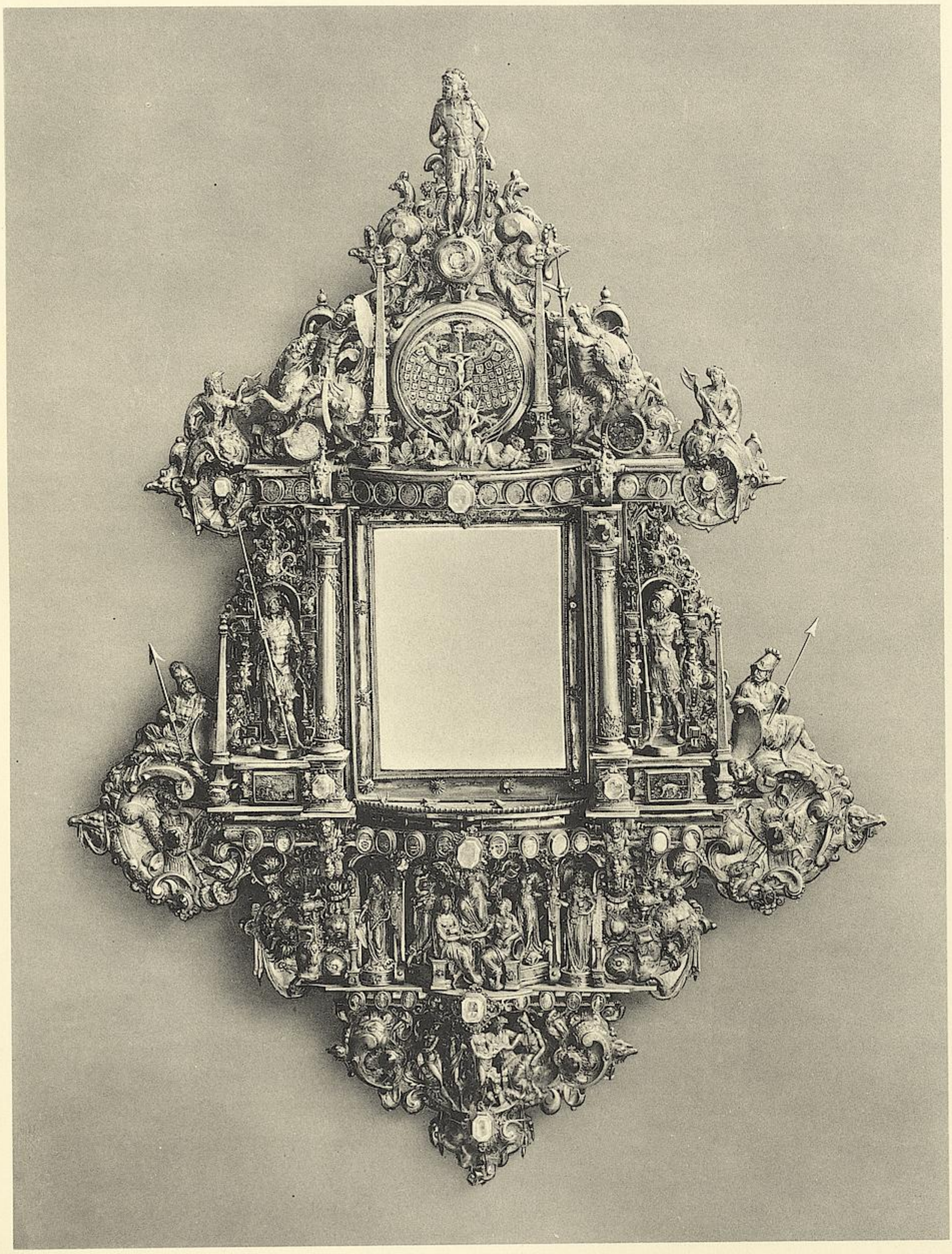
Das Bild des Spiegeldeckels erweitert diesen Gedankeninhalt und zeigt den Geist der Zeit auf der gefesselten Erdkugel sitzend zwischen der am Boden liegenden Lüge und dem in Wolken thronenden Verkünder der Wahrheit. Rechts und links von dem auf der Erde sitzenden geflügelten Genius der Zeit (Saturn?) stehen Krieg und Friede(?) oder Wut und Sanftmut (?). Alle drei den Verkünder der Wahrheit anflehend. Dahinter in der Landschaft rechts die Zerstörung des sündigen apokalyptischen Babels, links das von der Sonne bestrahlte himmlische Jerusalem. In dem Inventar der Kunstkammer von 1610 heißt es, der Spiegel stelle vor die Prophezeihung Danielis von den vier Monarchien auch des Römischen Reiches (Deutscher Nation). Darauf war sicher auch die Absicht seines Verfertigers gerichtet. Doch ist der Zusammenhang damit nur lose. Die vier antiken Monarchien werden personifiziert in den beiden berittenen Kriegern auf dem Kranzgesims und den beiden stehenden Kriegern auf dem Gurtgesims. Das bei Daniel darauffolgende ewige Reich wird als

das hl. Römische Reich deutscher Nation aufgefaßt und in der großen hintermalten Wappenscheibe aller seiner um den Crucifixus gescharten Glieder über dem Kranzgesims vorgestellt. Die von ihm überwundenen Königreiche der Erde sind dargestellt in den ovalen Wappenschildern der beiden das Spiegelfeld einfassenden Gesimse. Auf das Traumgesicht Daniels wird anscheinend Bezug genommen in der Gruppe unter dem Gurtgesims (Daniel Kap. 7, 24. 25), wo es heißt, vor dem Gericht werde noch ein anderer Herrscher kommen „Er wird den Höchsten lästern und die Heiligen des Höchsten verstören und wird sich unterstehen, Zeit und Gesetz zu ändern." Die Szene des Spiegeldeckels scheint dann das Gericht über diesen vorzustellen (den Antichrist) (nach Kap. 7, 26). Unter der von ihm gefesselten Erde und veränderten Zeit ist er zu Boden geworfen, durch die Beischrift mendacia als der Lästerer des Höchsten bezeichnet. In den Wolken des Himmels verkündet ein Engel die Wahrheit, wohl im Anschluß an die Worte Nebukadnezars (Dan. 4, 34) von dem König des Himmels „all sein Thun ist Wahrheit".

Ungleich wichtiger, als durch ihren Gedankeninhalt, ist die Ausstattung des Spiegelrahmens durch ihre formale für das Ende des 16. Jahrhunderts bezeichnende Gestaltung und deren technische Vollendung. In der Häufung figuraler und ornamentaler Motive auf allen Gliedern der Umrahmung kennt die Erfindung keine Grenzen. In der Ausführung geht die Treibarbeit des Reliefs über in freigebildete vorstehende Körperglieder, so in den beiden die große Scheibe des Aufbaues flankierenden reitenden Kriegern. Andere Gestalten bleiben in hohler Treibarbeit verbunden mit dem Silberblech des Rahmens und seiner ornamentalen Treibarbeit, so der das Ganze krönende Kriegsgott Mars, die beiden Posaunenengel darunter, die auf den Schneckenendigungen des Kranzgesimses sitzenden antiken Halbfiguren und die beiden größeren sitzenden antiken Krieger über den größeren Schneckenenden des Gurtgesimses. In reliefmäßiger Treibarbeit vorgesetzt ist die Gruppe der Viktoria mit den liegenden beiden Feinden auf der im Bogen vorspringenden Deckplatte des Kranzgesimses. Vollrund gegossen sind die Figuren des gefesselten Staates und des Parisurteils.

Das allenthalben verwendete getriebene Rollwerk und Schweifwerk ist vereinigt mit Festons, Fruchtbündeln, Trophäen, Büsten und Köpfen, darunter besonders bemerkenswert die Büsten an den Seiten der oberen Zone des Gehänges und die der Voluten unter den beiden Säulen und die ins Profil gestellten Tierköpfe der Spitze und der beiden Schnecken der Gesimse. Die reiche Treibarbeit ist außerdem noch farbig belebt durch geschliffene Glasflüsse und Granaten, die an den Hauptstellen in Kastenfassungen aufgesetzt sind. Zu den schon aufgeführten Scheiben mit Hinterglasmalerei kommen noch zwei runde solche Scheiben unter den beiden Reitern des Aufbaues und zwei rechteckige unter den beiden in den Nischen stehenden Kriegern, die die vier antiken Monarchien versinnlichen. Auf diesen sind dargestellt mit Hinweis auf Daniel Kap. 7 die vier auf die vier Monarchien gedeuteten Tiere des Traumgesichts Daniels. In Beischriften werden ihre Herrscher genannt: Nimrodt, Cyrus, Alexander, Julius Caesar. Als Bereicherung der Architektur sind auf dem Kranzgesims seitlich der großen Scheibe und auf dem Gurtgesims seitlich der Nischen je zwei Obelisken aufgestellt.

Dem Rahmen des Spiegels und seinem Deckel fehlen die vorgeschriebenen Marken, daraus ist zu schließen, daß ihr Hersteller, als in fürstlichen Diensten stehend, den Zunftbestimmungen nicht unterworfen war. Die Vollendung der Arbeit wird bestimmt durch die am Schluß der Inschrift auf der Rückseite des Deckels stehende Jahreszahl 1592. Dieser Schluß lautet: „Hilf Du heilige Dreifaltigkeit", und war der Wahlspruch der Kurfürstin Sophie, der Witwe des Kurfürsten Christian I., gest. 1591. Daß aber die Anfertigung noch zu Lebzeiten des Kurfürsten begonnen wurde, bezeugt die Überschrift des unter den kleinen ovalen hinter Glas gemalten Wappen der Königreiche befindlichen Wappens von Deutschland (in der oberen Reihe das zweite von links): Anno – 1587 / Germania. Es hat also wohl schon Kurfürst Christian I. den Spiegel für seine Gemahlin bestellt, der dann erst nach seinem Tod abgeliefert wurde. Nach dem Inventar der Kunstkammer von 1610 wurde der Spiegel von einem Lüneburger erkauft. Der Name seines Meisters war also nicht mehr bekannt. Die Angabe der Herkunft des Lieferers kann sowohl auf die Stadt wie auf das Herzogtum Lüneburg gedeutet werden. Ebenso läßt diese unbestimmt, ob als Verkäufer ein Silberschmied oder ein Händler gemeint war. In der Würdigung des Inhalts des 2. Bandes werden die Gründe geltend gemacht, die dafür sprechen, daß als der Verfertiger des Spiegels der Warburger Meister *Anton Eisenhoit* zu erkennen ist, (1544 bis nach 1603.) (115 : 85 – IV, 110.)



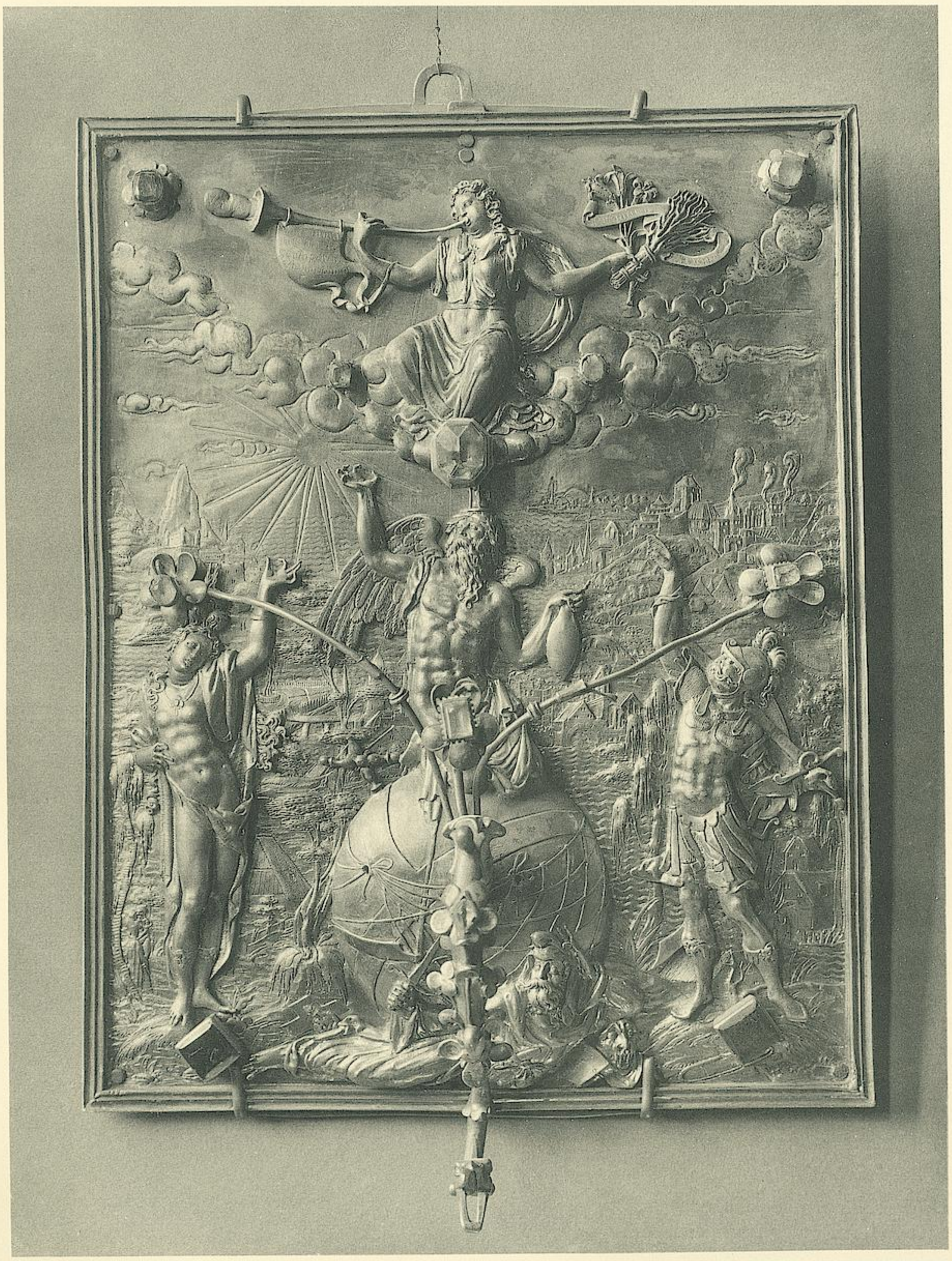
TAFEL 45

DECKEL ZU DEM SPIEGELRAHMEN DER TAFEL 44
MIT EINER ALLEGORIE DER BEFREIUNG DER ZEIT VON DER
IRDISCHEN LÜGE DURCH DIE ÜBER DEM SÜNDIGEN BABEL
UND DEM HIMMLISCHEN JERUSALEM DEN SIEG
VERKÜNDENDE WAHRHEIT IN GETRIEBENER
ARBEIT VON ANTON EISENHOIT

Der silbervergoldete Deckel des Spiegels von Tafel 44 enthält in Treibarbeit rechts die Zerstörung des apokalyptischen Babels, links das himmlische Jerusalem. Dazu die vier getriebenen und hohl aufgesetzten Figuren im Vordergrund. Auf der gefesselten Erdkugel sitzend Saturn oder der Genius der Zeit, darunter liegend die „Mendacia", rechts ein Krieger, links eine fast unbekleidete weibliche Gestalt, alle drei flehend, Saturn vielleicht schmähend emporgerichtet zu der in Wolken thronenden weiblichen Gestalt, die in einer Tuba die Wahrheit (Veritas) verkündet, in der Linken hält sie Lilien und Rutenbündel zur Belohnung oder Strafe, auf einer Schleife dazu die Worte praemium und poena. Auf dem Fahnentuch der Tuba steht: Vox clamantis in deserto, parat viam domini. Unten vor dem Deckel ein Angriffsbügel; darauf und auf den Ecken des Deckels sechs Farbsteine in Kastenfassungen.

Die Rückseite des Deckels hat eine glatte silbervergoldete Platte mit ovalem Ausschnitt, um diesen herum graviert: unten die Sintflut, oben Gott Vater im Himmel, seitlich die Apostel Johannes und Markus. Der ovale Ausschnitt enthält eine hintermalte Glasplatte mit der auf Goldgrund zwischen roten Linien in großen lateinischen Buchstaben gemalten Inschrift:

Galenus * / * In · Oratione * / Svasor: ad Artes * / * Capi(te): Quinto * /
O · Mensche · Besichstv · Deine ·/ Gestalt · Im · Spiegel klar /
So Bedencke · Deinen · Svndtliken ·/ Standt · Avch · Fvrwar /
Befindestv · Dir · Schon · Weis · Vnd ·/ Wolgestalt ·/
So · Thv · Avch · Was · Godt · Vnd · Deinem ·/ Negesten · Wohlgefalt /
Mangelt · Dir · Aber · Ahn · Weisheit / Vnd · Sconheit /
So · Erstate · Svlchs · Mit Tvgenden / Vnd Beschedenheit /
Also · Wirdt · Godt · Dir · Wol · Geben / Gote Gelegenheit /
Dartzv · Hilf · Vns · Dv · Heilige / Dreifalticheit * Amen / 1592.
(26 : 20 – IV. 110.)



TAFEL 46

1. BILDNIS DES KURFÜRSTEN CHRISTIAN I. VON SACHSEN IN WEISS-SILBERNEM RELIEF GETRIEBEN VON SEBASTIAN DATTLER 1623

*

2. BILDNIS VON SOPHIE ELEONORE, TOCHTER DES KURFÜRSTEN JOHANN GEORG I. VON SACHSEN IN WEISS-SILBERNEM RELIEF GETRIEBEN VON SEBASTIAN DATTLER 1625

Links: In vergoldeter glatter Umrahmung Kurfürst Christian I. von Sachsen im Harnisch (1560, r. 1586–1591), mit Feldbinde vor einem Tisch und einer Säule stehend. Auf dem Tisch Helm, Handschuhe, Kurhut und Kurschwert, vor der Säule links unten ein liegender Hund. In weißem Silber getriebenes Relief. Auf der Umrahmung ist unten Name und Titel des Kurfürsten gepunzt und oben sein Wahlspruch *Fide sed vide*. Rechts unten auch die Bezeichnung SD 1623, R 1132. (30 : 25 – I. 28.)

Rechts: In gleicher Umrahmung mit Namen, Titel und lateinischer Inschrift das in weißem Silber getriebene Reliefbildnis der Prinzessin Sophie Eleonore (1609–1671), Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, in reicher, durch den Tonnenreifrock bemerkenswerter Kleidung. Am Sockel einer Säule die Bezeichnung 16 SD 25, R 1132 Sebastian Dattler. Mit geringen Änderungen und reiferen Gesichtszügen. Kopie nach dem Ölbild eines Meisters von 1624, früher im Jagdschlosse zu Wermsdorf, abgebildet bei Sponsel, Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin, 1906, Nr. 107, Tafel 43. (34 : 27,5 – I. 29.)

TAFEL 47

DIE ANBETUNG DER HIRTEN
IN WEISS-SILBERNEM RELIEF GETRIEBEN
VON DANIEL KELLERDAHLER 1637

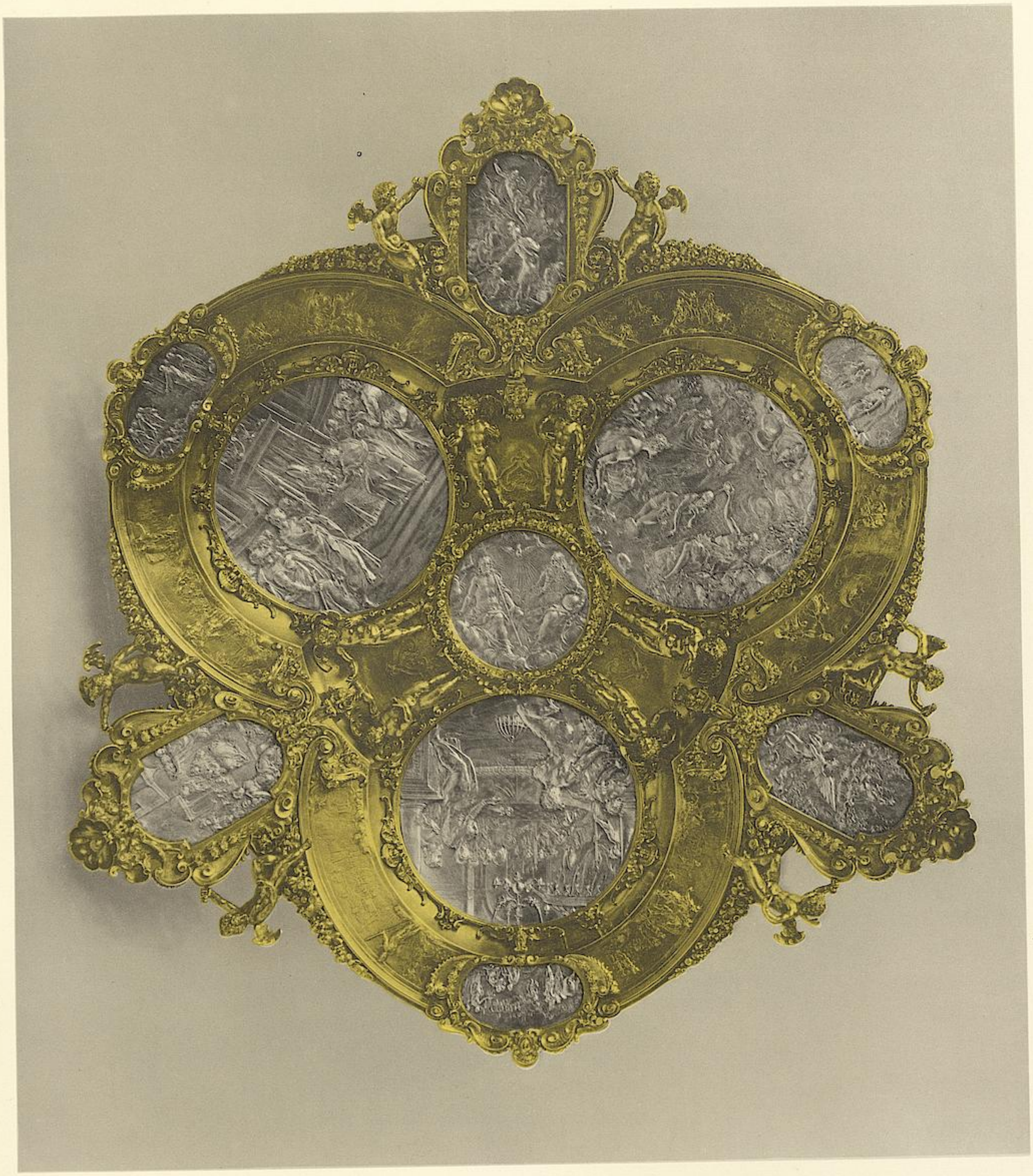
Die Anbetung der Hirten vor einem Palast unter einer Engelglorie, in weißem Silber getriebenes Relief von *Daniel Kellerdahler*, an dem Pfeiler des Palastes rechts bezeichnet DK und unten rechts datiert 1637. Auf einer Steinplatte sitzt rechts Maria und hinter ihr Josef zu dem in der Mitte auf einem Korb sitzenden Christkind niederblickend. Links die Gruppe von drei entzückten Hirten, der vorn links Kniende vom Rücken gesehen hat vor sich ein Lamm liegen. Hinter diesen in stärkerem Relief getriebenen Gruppen in flacherem Relief die Köpfe von Ochs und Esel und noch vier Köpfe. In den Wolken darüber die unteren beiden Engelkinder in stärkerem Relief, darüber noch Engel, die ein Band halten, darauf graviert: GLORIA IN ECCELSIS DEO PAX HOMINIBVS. Darüber der Stern von Bethlehem. In den Wolken noch Engelköpfe in schwächerem Relief. R 1130. (37,5 : 31 – I. 21.)

TAFEL 48

DAS TAUFBECKEN DER WETTINER FÜR KURFÜRST JOHANN GEORG I. VON SACHSEN. IN TREIBARBEIT HERGESTELLT VON DANIEL KELLERDAHLER IN DRESDEN 1613—1615

Das Taufbecken der Wettiner, in den Jahren 1613–15 hergestellt von *Daniel Kellerthaler*, Meister in Dresden vor 1612, gest. 1665(?).

Das Becken ist in der Form des Dreipasses derart komponiert, daß drei runde silberne Schüsseln mit vertieften Böden um ein kleineres rundes Mittelstück zu einem Becken vereinigt sind. Zwischen die Ränder des Beckens sind in den drei Winkeln des Dreipasses hochovale Zierschilder, die von gegossenen Putten flankiert werden, in radialer Anordnung eingesetzt und an den drei äußersten Stellen des dreiteiligen Beckens sind an den Rand länglich ovale Zierschilder aufgesetzt. An Stelle der Ränder ist um das höhere Mittelfeld eine vertiefte dreiteilige glatte Fläche gebildet, darauf sind dreimal je zwei gegossene Putten radial auf den Rahmen des Mittelfelds gestellt, als Girlandenhalter. Der Zwischenraum zwischen jedem Puttenpaar dient als Einsatzstelle für die drei Delphinsköpfe, die die Gruppe der Taufe Christi zu tragen haben. Alle Ränder und Zierschilder und die an diesen angebrachten gegossenen Verzierungsstücke sind vergoldet, während die in das Becken eingesetzten mit Reliefszenen getriebenen Platten der drei größeren runden Böden, des kleineren Mittelfelds und der Einsatzstücke der Zierschilder aus weißem Silber bestehen. – In dem Mittelfeld ist die Dreieinigkeit dargestellt. In den drei großen Schüsselfeldern die Beschneidung, die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi im Jordan. Die Einsatzstücke der in den Winkeln des Dreipasses angesetzten Zierschilder enthalten die Szenen: Lasset die Kindlein zu mir kommen, Christi Auferstehung und Das Jüngste Gericht. Die kleinen ovalen Schilder auf dem Rande des Beckens enthalten die Vertreibung aus dem Paradies, die Taufe des Kämmerers und die Gefangennahme Christi. Der Maßstab der Figuren ist verschieden, doch in je drei gleichartigen Platten übereinstimmend. Noch sind die vergoldeten Ränder der drei das Becken bildenden Schüsseln mit getriebenen figuralen Darstellungen in je zwei Szenen, der Sintflut, der Flucht der Juden aus Ägypten und der Einnahme des Heiligen Landes mit dem Untergange von Jericho ausgefüllt. Auf jeder der weißsilbernen Platten ist das Monogramm Kellerthalers, jeweils mit den Jahreszahlen 1613, 1614 und 1615 bezeichnet. – Die Schüssel steht auf drei, aus gegossenem Rollwerk gebildeten, und mit je einer Kinderbüste gezierten Füßen, und die Rückseite ist gleichfalls mit getriebener und gepunzter Arbeit verziert, und zwar einem Fruchtbündel in der Mitte, drei Engelhermen in Rollwerkumrahmung auf dem Boden jedes Beckens, sowie Fruchtbündeln, Laub- und Rollwerk am Rande und an den Ansatzstücken. Der Rand enthält ferner noch die Darstellungen der Sintflut, des Durchzugs durch das Rote Meer und durch den Jordan wie auf der Vorderseite.



TAFEL 49

DIE TAUFE CHRISTI, IN VERGOLDETEM SILBER GEGOSSENE FIGURENGRUPPE, ALS GIESSER ZU DEM TAUFBECKEN DER WETTINER AUF TAFEL 48, VON DANIEL KELLERDAHLER IN DRESDEN 1617

Der zu dem Taufbecken der Wettiner gehörige Gießer besteht aus einer auf dem von drei Delphinen getragenen Boden stehenden gegossenen silbervergoldeten Gruppe, der Taufe Christi, mit dem knienden Christus und dem an einen Baumstamm gelehnten Johannes. Der oberste Teil des ausgehöhlten Baumstammes läßt sich abschrauben, um diesen mit dem Taufwasser zu füllen; an der von Johannes erhobenen Muschelschale ist das Ausgußloch für das Taufwasser. – Auf einem Felsen unter dem knienden Christus ist eingraviert D : K : F. 1617. = Daniel Kellerthaler fecit. (D. des Beckens 77, H. des Gießers 34 – IV. 34 und 11.) Bei der Auseinandersetzung mit dem früheren Königshause wurde das Taufbecken mit dem Gießer 1924 von dem Sächsischen Staat an den Familienverband der Wettiner abgegeben.

TAFEL 50

DAS ROSENWASSERBECKEN MIT DEM WETTSTREIT VON APOLL UND MARSYAS, IN SILBER GETRIEBEN VON DANIEL KELLERDAHLER IN DRESDEN 1629

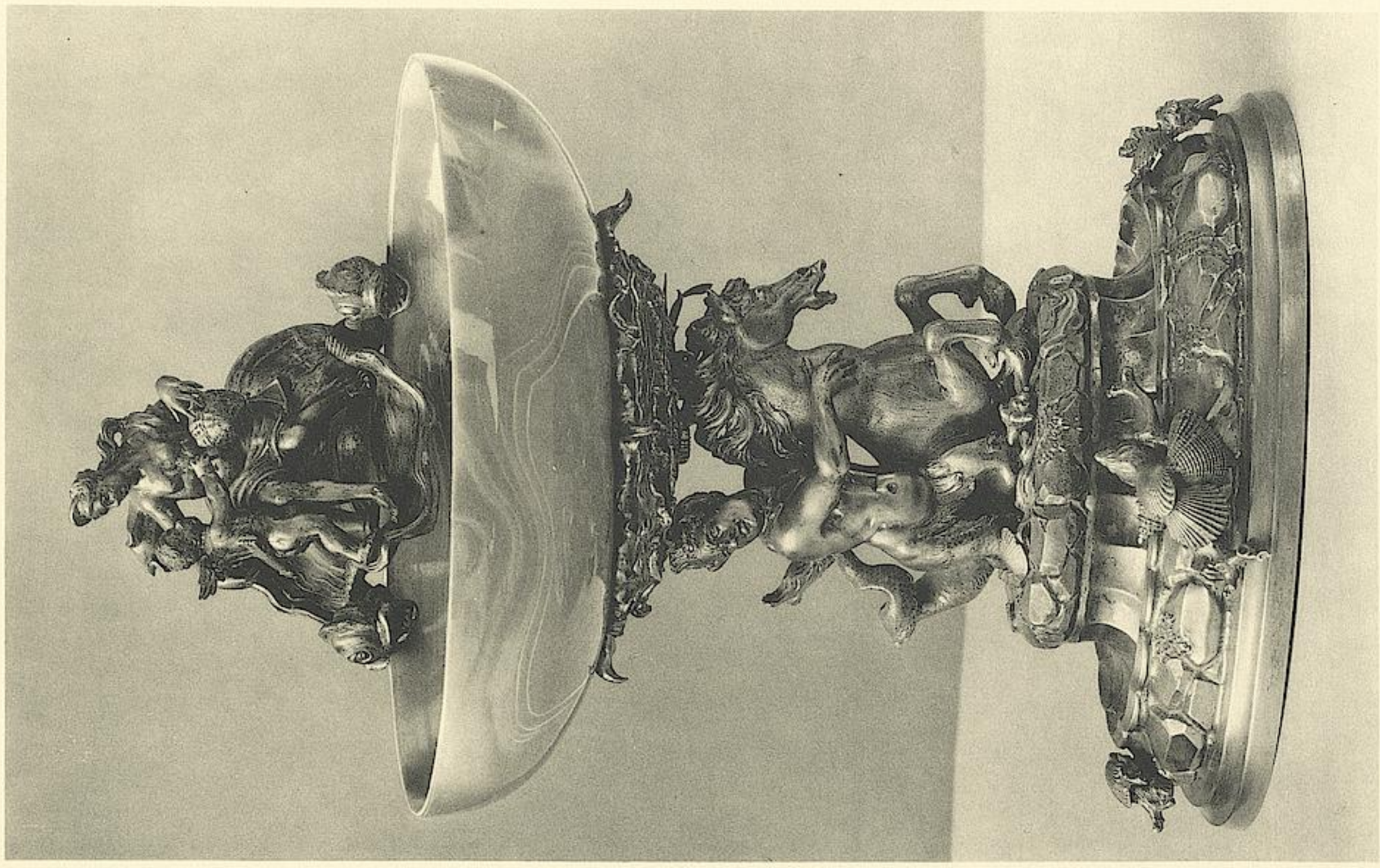
Rosenwasserbecken aus vergoldetem Silber mit erhöhtem flachen Rahmen in vierpassig ovaler Form. Auf der den Boden bildenden Platte von gleicher verjüngter Form ist als Breitbild der Wettstreit des Apollo mit Marsyas vor dem König Midas mit den Musen, Nymphen und Satyrn als Zuschauern in getriebener Arbeit dargestellt. Die zum höheren flachen Rand überleitende Hohlkehle des Beckens ist mit getriebenen Blumenranken verziert, und der Rand ist mit getriebenen Puttenszenen ausgeschmückt. Auch sind in der Längs- und in der Querachse Zierschilder mit aufgesetzten Rollwerkrahmen ausgespart, auf denen in kleinen Figuren vier Szenen der gleichen Fabel getrieben sind. Um den Rand herum sind in der Längsachse je drei gegossene Putti, davon der mittlere in einer an den Rand angesetzten Muschelschale, und in der Querachse je zwei gelagerte Flußgötter und Nymphen zu beiden Seiten eines in einer gleichfalls angesetzten Muschelschale sitzenden Putto angefügt. – Kleinere angesetzte Muschelschalen an den Diagonalecken. Der Außenboden der Schüssel ist mit getriebenen Putten (die vier Elemente), Groteskmotiven und Fruchtbündeln in Rollwerkumrahmung verziert. Auch sind außer den vier aus Rollwerk gebildeten gegossenen Füßen noch andere gegossene Zierate auf der Rückseite angesetzt. – In dem Bildfeld ist ein links auf dem Boden liegendes Tambourin mit dem Monogramm *Daniel Kellerthalers* und der Jahreszahl 1629, R 1130, versehen. – Das Becken wurde zusammen mit der zugehörigen Kanne mit König Midas auf dem Deckel von Kurfürst Johann Georg I. mit 2700 Gulden bezahlt. (65 : 82 – IV. 57.)

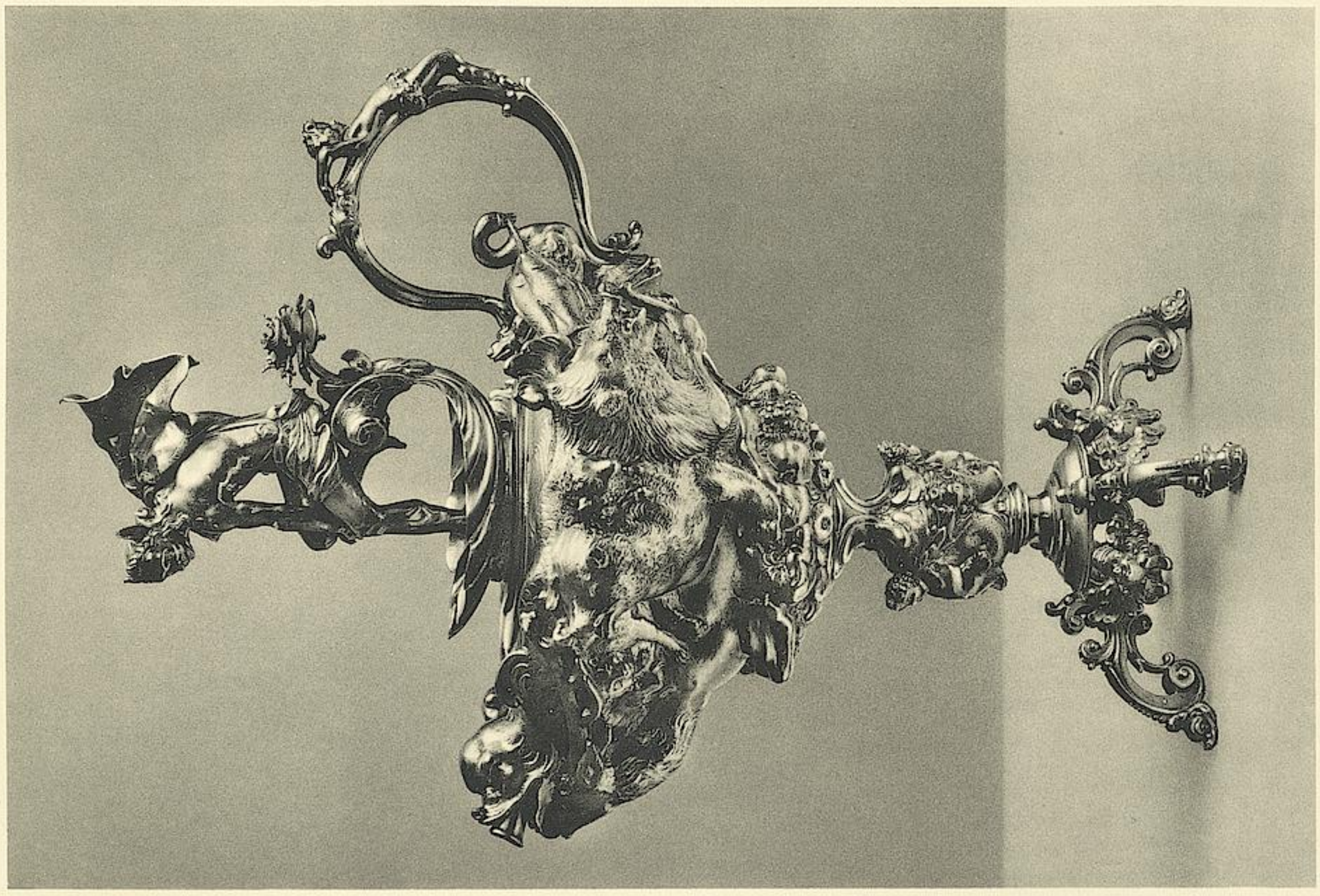
TAFEL 51

1. DIE MIDASKANNE ZU DEM ROSENWASSERBECKEN VON DANIEL KELLERDAHLER AUF TAFEL 50, IN SILBER GEGOSSEN
2. SCHALE AUS CHALZEDONACHAT VON EINER TRITONEN-GRUPPE GETRAGEN UND EINER VENUSGRUPPE GEKRÖNT. DIE FIGUREN GEGOSSEN, DER SOCKEL GETRIEBEN, WOHL VON DEMSELBEN DRESDNER MEISTER

Links: Gegossene silbervergoldete Kanne auf hohem Fuß, von ovaler unten eingeschnürter Grundform, rings um den Körper mit starker oberer Ausladung herausstrebende Jagdtiere, darüber ein Delphin mit Ausgußrohr; über dem Eingußdeckel auf einer Muschel der halb sitzende Midas. Auf dem geschweiften Henkel ein gelagerter junger Faun. Der Schaft eine Vase mit Festons zwischen zwei stark vortretenden fischschwänzigen Putten, der Sockel ruht auf vier Bügeln mit Delphinköpfen als Fußstützen, dazwischen geflügelte Kinderköpfe. Die Kanne gehört offenbar zu dem Rosenwasserbecken des Daniel Kellerthaler von 1629, IV. 57. Die Arbeit der gegossenen Vase stimmt überein mit der gleichfalls gegossenen Taufe Christi, woran die Signatur *Daniel Kellerthalers*. (H. 41 – IV. 9.)

Rechts: Ovale Schale aus Chalzedonachat mit silbervergoldetem gegossenen figuralen Schaft und ebensolcher Randbekrönung. Auf ovalem getriebenen Sockel mit kanneliert zu einem schmaleren Boden aufstrebender Hohlkehle eine gegossene Gruppe: Triton mit Hippokamp unter der gemuschelten Fassung. Auf dem Sockel gegossene Muscheln auf Felsen aufgesetzt, oben auf einer Breitseite der Schale die gegossene Gruppe von Venus und Amor in einer Muschel und zwei Delphine. Deutsch. Mitte oder Ende 17. Jahrhunderts. Ohne Marken. (H. 29 – V. 65.)





TAFEL 52

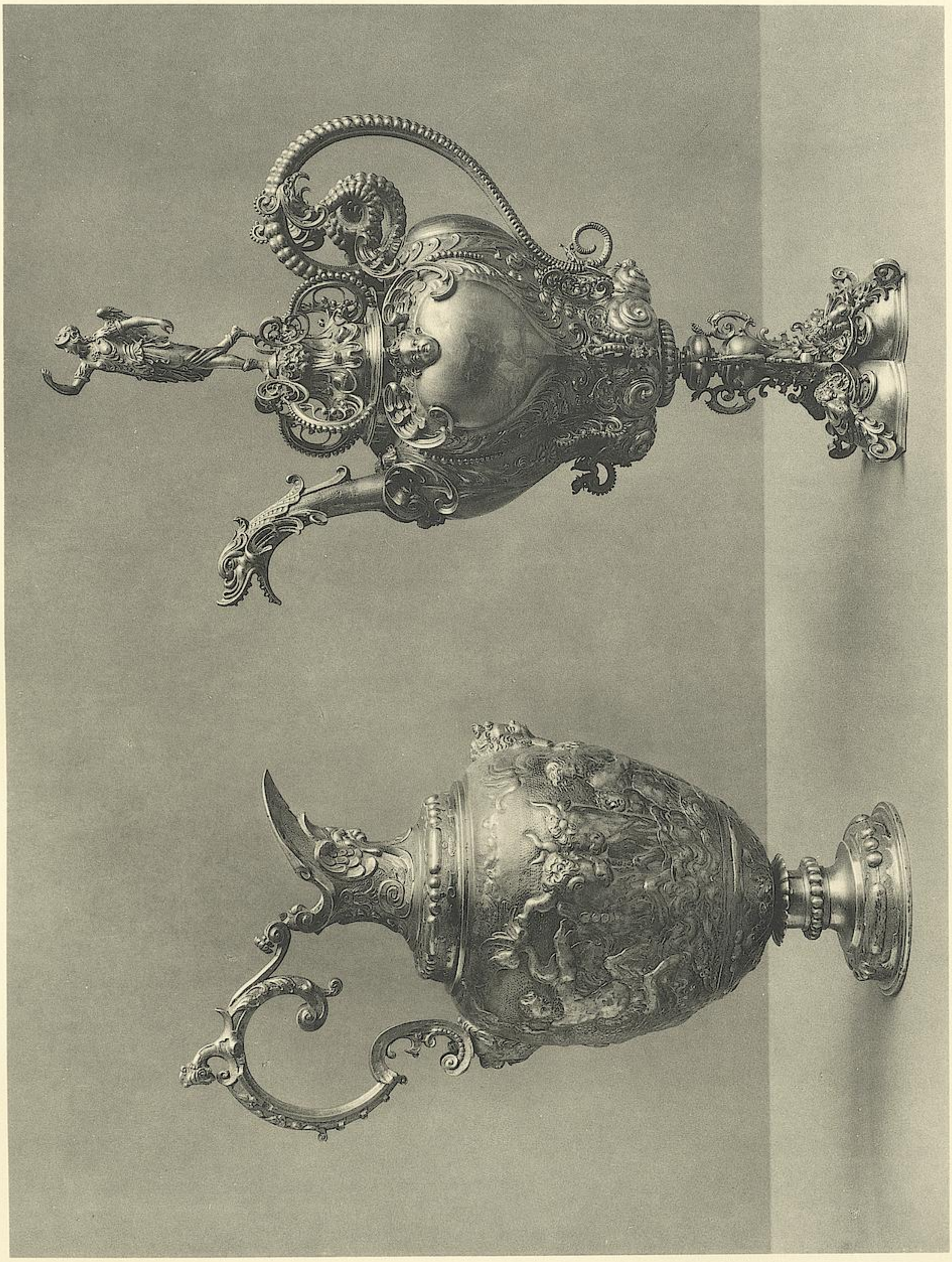
1. KANNE IN EIFORM MIT EINEM FRAUENRAUB DURCH MEERESGÖTTER, GETRIEBENE AUGSBURGER ARBEIT DER 1. HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS. WOHL VON EINEM MITGLIED DER FAMILIE GRILL

*

2. DRACHENKANNE IN BIRNENFORM MIT BAROCKER VERZIERUNG, GETRIEBENE UND GEGOSSENE ARBEIT VON CHRISTOPH JAMNITZER IN NÜRNBERG

Links: Getriebene bauchige Kanne aus vergoldetem Silber in Eiform, mit getriebenem glattgebuckelten runden Fuß. Ausguß und Henkel gegossen. Oben auf dem Bauch der Kanne vorn ein Kinderkopf, hinten eine Löwenmaske, gegossen und aufgesetzt. Auf dem Körper der Kanne ringsum ein Frauenraub durch Meergötter in getriebener Arbeit. Am geschweift aufsteigenden Hals mit kurzem breiten Ausguß vorn eine Maske, auf dem geschweiften Henkel ein langhalsig vorgestreckter Frauenkopf. – Auf dem Rand des Sockels die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke R 296, nach R ein Goldschmied aus der Familie *Grill*. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. (H. 39,5 – IV. 291.)

Rechts: Silbervergoldete getriebene Kanne mit langhalsigem Drachenkopf als Ausguß und einer zweiköpfigen Schlange als Henkel. Der birnförmige Körper ist mit seiner Einschnürung und seinen Buckelungen aus der Form der Ageleyblume entwickelt. Die obere stark ausladende Körperzone hat vier große herzförmige glatte Buckel in Akanthusranken mit darüber sitzenden Cherubimköpfchen. Die untere Zone hat acht Schneckenbuckel und in der Einschnürung darüber aufgesetzte durchbrochene gegossene Bügel und Drachen. Der Schaft hat einen vasenförmigen Knauf mit vier glatten Buckeln zwischen aufgesetzten Bügeln mit Drachenköpfen und einen im Vierpaß gebildeten Sockel mit vier glatten Buckeln, auf denen gegossene Widderköpfe über Ranken aufsitzen. Auf dem Körper ist eine im Vierpaß gebildete Öffnung, auf der als Deckel ein geschweifter aufsteigender Sockel mit vier getriebenen knorpelartigen Löwenmasken und angesetzten Bügeln sitzt, darauf steht eine geflügelte Fama. Auf den vier Buckeln sind in kaum sichtbarer Punzenarbeit die allegorischen Gestalten der vier Jahreszeiten angebracht. In dem Deckel sitzt eine Platte mit Maureske, umgeben von vier eingeätzten Cherubimköpfchen. – Auf dem Zapfen der Öffnung und auf einem Buckel des Sockels die Beschaumarke von Nürnberg, auf letzterem auch eine undeutliche Marke, nach R 3096 die des *Christoph Jamnitzer* (1563–1618). (H. 46 – IV. 293.)



TAFEL 53

OVALE PRUNKSCHÜSSEL MIT EINER HIRSCHJAGD,
GETRIEBEN VON ELIAS GEYER, MEISTER IN LEIPZIG 1589

Große getriebene ovale Schüssel aus vergoldetem Silber, mit reicher Treibarbeit verziert. Das erhöhte ovale Mittelfeld ist mit getriebenem Schweifwerk und Masken geziert. Der mit der Kehlung geschweift bis zum Rande ansteigende Boden der Schüssel enthält mit getriebenem ziselierten Relief als Breitbild mehrere Szenen einer großen Jagd in perspektivisch verkleinertem Maßstab der Landschaft und der Figuren. Die untere Längshälfte des Ovals enthält als Vordergrund in der Mitte die Verfolgung von Hirschen durch Jagdhunde, zu der von jeder Seite zwei Reiter nach vorn heransprengen, indem von je einem der Pferde der gegossene Kopf und die Vorderbeine herausragen. Die obere Längshälfte enthält in perspektivischer Darstellung der sich in den Hintergrund fortsetzenden Jagden die Jagd auf einen Bären, sowie in der Ferne links das Ende eines Hirsches. Der flache breite Rand der Schüssel enthält in breitem nach außen übergreifenden Schweifwerk Umrahmungen zwischen vier in den Achsen aufgesetzten gegossenen Kinderköpfen mit vier verschiedenen Tierkämpfen in Treibarbeit auf dieselbe Ansicht wie die Jagd im Boden der Schüssel orientiert. Der Rand ist in den Diagonalachsen an der Außenkante mit kleineren gegossenen aufgesetzten geflügelten Masken geschmückt. – Am Rande des Mittelfeldes die Beschaumarke von Leipzig und die Meistermarke des *Elias Geyer*, R 1953. (75:57 – IV. 250.)

TAFEL 54

OVALE PRUNKSCHÜSSEL MIT DEN VIER TAGESZEITEN IN KNORPELWERK-UMRAHMUNG, GETRIEBEN VON EINEM AUGSBURGER MEISTER DER MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Große, ovale silbervergoldete Schüssel mit Treibarbeit geschmückt. Der Boden der Schüssel geht ohne Abgrenzung in den Rand in leichter Schweifung über. In den weichen Formen des Knorpelornaments sind von dem kleinen erhöhten Mittelfeld vier Stege zu der Umrahmung des Randes über die Vertiefung der Schüssel hinweg geführt, wodurch vier tiefere Bildfelder wie Durchblicke geöffnet erscheinen, darin die vier Tageszeiten in getriebenem Relief vor glattem Hintergrund, auf dem noch zur Ergänzung eingepunzte Szenen. Alle für eine Ansicht orientiert. Das Rahmenwerk ist auf den Stegen und am Rand in den Achsen mit grotesken Fratzen in Knorpelformen erfüllt. – Unten in der Mitte die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke R 311, Mitte des 17. Jahrhunderts. – (L. 80, B. 68 – IV. 183.)

TAFEL 55

RUNDE PRUNKSCHÜSSEL MIT EINEM BACCHISCHEN FEST, GETRIEBEN VON JOHANN ANDREAS THELOT IN AUGSBURG 1714

Runder Zierteller, mit figuralen Darstellungen getrieben, der Rand hat ein getriebenes Rankenornament mit acht aufgesetzten Masken in Bandwerkrahmen. In dem umrahmten Mittelfeld eine ruhende Venus mit einem schlafenden Kupido, ringsum ein figurenreiches bacchisches Fest mit opfernden, trinkenden, lagernden, musizierenden und tanzenden Gestalten als Fries vor einer Landschaft entwickelt. Auf der Wand einer Bank die eingravierte Bezeichnung in Majuskeln *J. A. / Thelot* / 1714 = *Johann Andreas Thelot* in Augsburg, 1654–1734. Nach dem Inventar ursprünglich für Kurfürst Friedrich August I. (August d. St.) gefertigt, später aus dem Nachlaß des Grafen Brühl (gest. 1763) zurückerstattet. (D. 47 – IV. 5.)

TAFEL 56

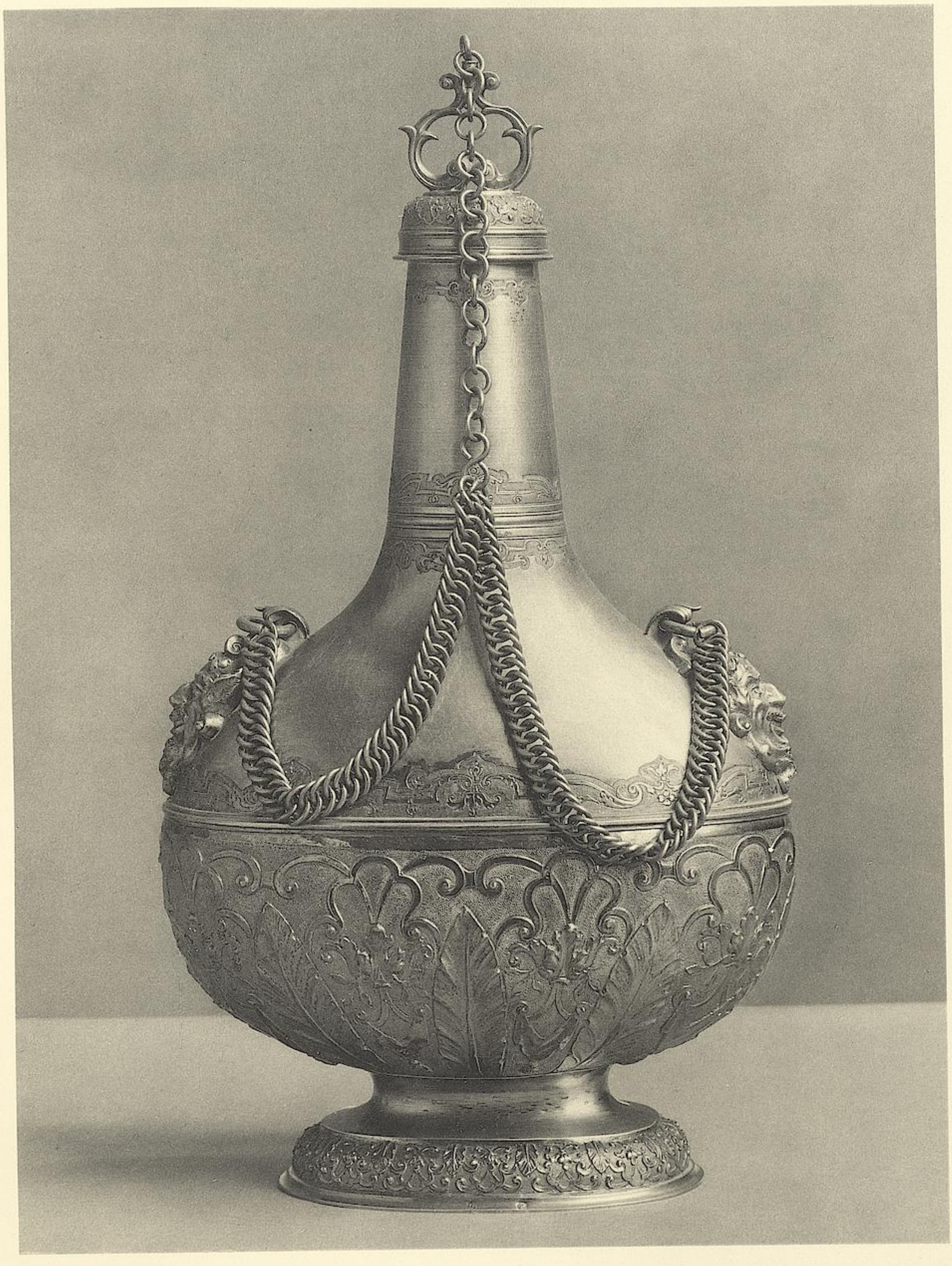
GROSSE FLASCHE IN SCHEIBENFORM GETRIEBEN
MIT KRIEGSSZENEN AUS DER MITTE
DES 16. JAHRHUNDERTS

Große Flasche aus vergoldetem Silber, mit dem flachen Körper einer Kugelzone auf rechteckigem geschweift sich verjüngenden Sockel, mit langem zylindrischen Hals und gewölbtem Deckel und einem an den Körper angeschlossenen und den Hals samt Deckel einfassenden Henkel. Das Stück ist reich mit Treibarbeit verziert. Auf der einen Scheibe in einem getriebenen runden Rahmen mit einem Fries von Delphinen und Akanthuspalmetten, die Beschießung und Ersteigung einer Festung. Im Vordergrund fünf Feldherren in antiker Kriegertracht. Auf der anderen Scheibe ein nach rechts reitender Bauer mit einem gefangenen Krieger in antiker Tracht vor einer belagerten Festung. Über jeder Scheibe je ein aufgesetzter Schild mit dem kursächsischen Wappen. Der schmale Reifen des Körpers ist mit einem Kranz von aufsteigenden Akanthusblättern getrieben. Der Hals ist mit aufsteigenden Ornamentmotiven der Renaissance zwischen schmalen Akanthusblättern geschmückt. Auf dem Sockel des Halses sitzt über jeder Schmalseite ein gegossener Kindengel. Darunter sitzen auf dem Ring des Körpers zwei Schildkröten, aus deren Köpfen in vierfacher Schweifung der Henkel in Form von aneinander gebundenen Delphinen emporsteigt. Der Sockel hat getriebenes Ornament mit einem Groteskmotiv und an den Kanten vier Löwenklauen mit Akanthusranken. Im getriebenen mit Scharnier befestigten Deckel obenauf ein Medaillon mit Kopf. Ohne Marken. Mitte des 16. Jahrhunderts. (H. m. Henkel 81, D. 40 – IV. 253.) – Zu der eigenartigen Form der Flasche ist mir nur ein Gegenstück bekannt. Es ist eine mit je einem Frauenkopf in Profil auf den Scheiben getriebene henkellose silberne Flasche in Wien, die dort 1859 als angeblich in Kroatien gefunden, erworben und bei den Antiken eingeordnet wurde. Das primitivere Stück ist an dem zylinderischen Hals gleichfalls mit schmalen Akanthusblättern getrieben. Beide Flaschen sind sicher im Anschluß an einen in derselben Gegend entwickelten Formtypus entstanden, das Wiener Stück wohl nur wenig früher.

TAFEL 57

HOHE FLACHE PILGERFLASCHE
VON EINEM AUGSBURGER MEISTER VOM ENDE DES
17. JAHRHUNDERTS

Hohe flache Pilgerflasche aus vergoldetem Silber getrieben mit Schraubverschluß auf ovalem Sockel mit glatter Hohlkehle und mit Bandwerk und Blättern getriebenem Rand. Der Körper in zwei Zonen geteilt, davon die untere in größerem Maßstab mit demselben getriebenen Bandwerk und Blättern, die obere glatte Zone, am fast zylindrischen glatten Hals nochmals geteilt, an jedem Randprofil mit graviertem und gepunztem Laub- und Bandwerk verziert. An den Schmalseiten auf der oberen glatten Zone des Bauches aufgesetzte gegossene Satyrmasken. Der Schraubdeckel ist mit der Flasche durch eine Kette verbunden, die von dem Ring über seinem Henkel zu den Ringen über den beiden Satyrmasken herabhängt. Die Flasche ist viermal bezeichnet mit der Beschaumarke von Augsburg und der Meistermarke GF, nicht bei R. Nach Werners Namenliste (Nr. 1723) vielleicht *Georg Friebel von Frankfurt*, in Augsburg Bürger 1696, gest. 1730, oder *Gottlieb Frank*, heiratet 1687, (Nr. 1389). (H. 42 – IV. 258.) Gegenstück zu IV. 263.

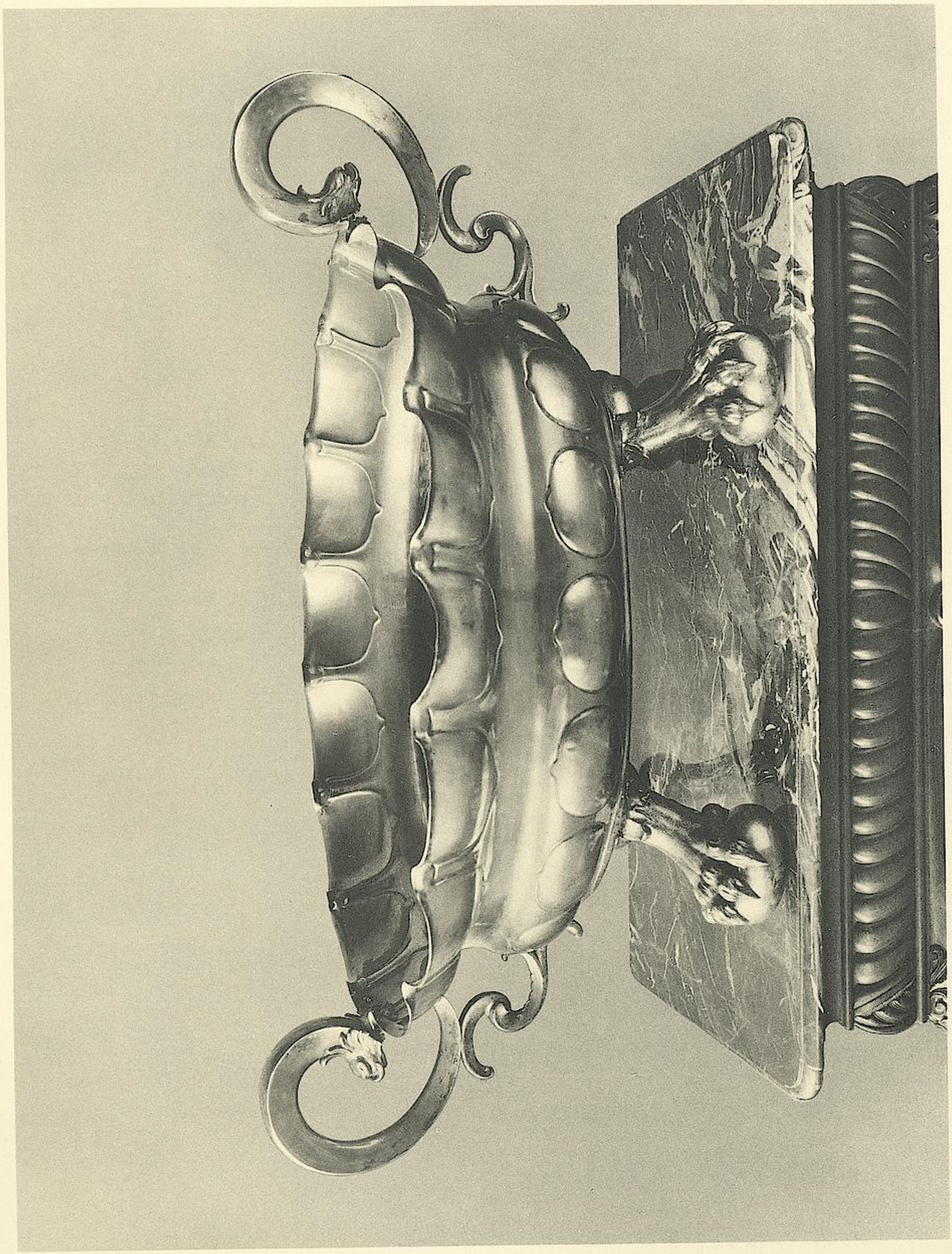


TAFEL 58

GROSSER OVALER SCHWENKKESSEL
VON EINEM AUGSBURGER MEISTER UM 1700

Großer ovaler glatter Schwenkkessel aus vergoldetem Silber mit einer Reihe großer Buckel auf der unteren Ausbauchung und gemuschelt ausgebauchtem Rand über einer Einschnürung, mit vier schräggestellten Löwenfüßen auf Kugeln; an den beiden Schmalseiten Henkel in Kurvenschwingungen mit Delphinenköpfen am Randansatz. Getriebene Arbeit, am Wulst des Kessels eine Reihe flacher Buckel. Im Innern auf dem Henkelansatz die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke $\overline{\text{HB}}$, R 423. (H. des Kessels ohne die Henkel 45, L. 128, ohne Henkel 94, B. 75 – IV. 62.) Gegenstück zu IV. 214.

Im Grünen Gewölbe befinden sich noch zwei große ovale Eiskessel aus vergoldetem Silber, die gleichfalls ungewöhnlichen Umfang haben. Jeder Kessel wiegt über einen Zentner. Sie sind etwas reicher verziert durch Laub und Bandwerk, ruhen auf Löwenfüßen und haben seitlich Löwenköpfe mit Henkeln. Sie tragen Marken der Familie *Biller* in Augsburg. (IV. 212 u. 215.)



TAFEL 59

WASSERBLASE IN VASENFORM ZU DEM SCHWENKKESSEL AUF TAFEL 58 VON DEMSELBEN AUGSBURGER MEISTER

Hohe glatte Vase mit birnenförmigem Körper, schlankem eingeschweiften glatten Hals und gemuschelter Öffnung aus vergoldetem Silber. Darüber ein Deckel mit flachen Buckeln von einer Kugel gekrönt. Der Körper hat oben und unten eine Reihe von länglichen radial gestellten Buckeln, ebenso der runde mit schmaler glatter Hohlkehle das Gefäß tragende Sockel; an der unteren Buckelreihe des Vasenkörpers ist vorn ein getriebener Delphin als Ausguß angelötet, aus dessen Rachen der Krahn mit Drachenkopf herausragt. Auf seiner oberen Buckelreihe seitlich je ein Löwenkopf mit Ring. – Am Rand der Öffnung und des Deckels, sowie auf einem Buckel des Sockels die gleichen Marken wie an dem großen Schwenkkessel IV. 62 auf Tafel 58, mit dem zusammen er eine Garnitur bildet. (H. 78 – IV. 63.) Gegenstück zu IV. 214.

TAFEL 60

ZWEIHENKELIGE VASE ALS KAFFEEKANNE
MIT GEGOSSENEN MYTHOLOGISCHEN FIGUREN BESETZT
AUF FLACHEM UNTERSATZ
WOHL AUGSBURGER ARBEIT UM 1700

Kaffeekanne, in Form einer zweihenkeligen Vase aus vergoldetem Silber getrieben und glatt geschliffen, mit einem verjüngt geschweiften mit Wulst abschließenden am Fußrand dreimal in Kreisbogen ausgeschnittenen Sockel auf einem von drei schräg stehenden Füßen getragenen im Achtpaß gerundeten Tablett. Der Vasenkörper ist in seiner unteren Zone halbkugelig ausgeschwungen und ist in seiner oberen Zone von der unteren breitesten mit einem Perlkranz ausgebuckelten Ausladung aus nach oben in Gegenschwingung eingeschweift und oben von einem Wulstring abgeschlossen. Darauf sitzt ein in seiner Schweifung von einem Perlkranz unterbrochener mit einer Vase abgeschlossener Deckel. Zwei doppelköpfige Schlangen beißen sich an dem Wulstring fest und winden sich in doppelter Kurve zu der breitesten Ausladung des Gefäßkörpers herab. Auf dem oberen Rücken der Schlangen lagern über Wellenkämmen die gegossenen Figuren von Neptun und Amphitrite. Unten an dem glatten Bauch des Gefäßes sind unter den Henkeln Delphine mit Putten und vorn ein Hippokamp mit Putto, alle drei Gruppen gegossen und als Ausgüsse dienend, angesetzt. Das Tablett hat an dem nach außen gewölbt abfallenden Rand Perlkranz und Buckelreihen. Auf seine dreikantigen Füße sind gegossene Frauenmasken aufgesetzt. Marke unbestimmt. Wohl Augsburg um 1700. (H. 36 – IV. 255.)

TAFEL 61

ZWEIHENKELIGE VASE ALS KAFFEEKANNE MIT GEGOSSENEN FIGUREN DER BEFREIUNG DER ANDROMEDA AUF FLACHEM UNTERSATZ. WOHL VON DEM MEISTER DES GEGENSTÜCKS AUF TAFEL 60

Kaffeekanne mit Tablett in gleichen Formen wie die vorige auf Tafel 60 doch in schlankeren Verhältnissen. Auf den in doppelter Kurve geschwungenen nicht figuralen Henkeln links Perseus, rechts sterbende Krieger. Auf der unverzierten breitesten Ausladung des Bauches sitzt Andromeda über einem als Ausguß dienenden Delphin, ebensolche Delphine neben den beiden Henkeln gegenüber. Die Figuren gegossen. Arbeit desselben Meisters, wie vorher. (H. 39 – IV. 251.)

TAFEL 62

DREI HELMKANNEN VERSCHIEDENER AUGSBURGER MEISTER
VOM ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

Links: Kelchartige Helmkanne auf rundem Fuß, am Henkel oben ein Sphinxkopf, unter dem Ausguß eine Maske, die Kanne ist durch Ringe in drei Zonen gegliedert, von denen die untere ganz, sowie die mittlere Zone und der Fuß am Rand mit Laub- und Bandwerk getrieben und ziseliert sind. Der in bewegter Form verjüngt aufsteigende Fuß hat einen wagrecht gerippten Knauf zwischen zwei glatten Hohlkehlen. – Am Rand hinten die Marken R 512, nach R vielleicht des Augsburger Meisters *Daniel Schlesinger*. (H. 29 – IV. 156.)

Mitte: Kelchartige Helmkanne auf rundem Fuß, auf dem Henkel eine weibliche Büste, unter dem Ausguß eine weibliche Maske. Die Kanne ist durch Ringe in drei Zonen gegliedert und noch durch senkrechte Kanten in Felder geteilt. Der Körper und der Sockel mit Bildnismedaillons besetzt und mit Bandwerk graviert und gepunzt. Der ähnlich wie nachher ansteigende Fuß hat zwischen gerippten Hohlkehlen einen senkrecht profilierten Knauf mit Medaillen zwischen gravierten Gliedern. – Am oberen Rande unter dem Henkel die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke R 513. Dazu Gegenstück. (H. 32 – IV. 129.)

Rechts: Kelchartige Helmkanne auf passigtem Fuß von vergoldetem Silber. Die Kanne ist ähnlich wie vorher wagrecht und senkrecht gegliedert und mit gravierten Gehängen in Bandwerk verziert. Der gegossene Henkel ist nur mit einem Rollkopf erhöht. Der ähnlich ansteigende Fuß ist an den von einer Hohlkehle unterbrochenen Wölbungen graviert. Der Knauf ist entsprechend dem Fußrand passigt gegliedert. Am Rand in der Nähe des Henkels, und auf dem Rande des Sockels die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke PST, R 3834, vermutlich Paul Steber, gest. 1716. (H. 26 – IV. 298.)

TAFEL 63

GROSSES PASSIGT RUND GERANDETES BECKEN
ZU EINER DER HELMKANNEN AUF TAFEL 62 GEHÖRIG
VON JOHANN ERHARDT HEIGLIN IN AUGSBURG

Großes passigtrund gerandetes und vertieft gekehltes Becken mit aufgesetzter Secke und erhöhter Mittelrosette. Am Rand und am Boden um die Rosette graviertes und gepunztes Laub- und Bandwerk und aufgesetzte Medaillen mit Köpfen. Auf dem Rand die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke von *Joh. Erhardt Heiglin*, gest. 1757, R 513. (D. 57–IV. 117.) – Das Grüne Gewölbe besitzt acht solche große Becken mit zugehörigen Helmkannen. Von den Becken haben drei Stück die Ausführung der Abbildung, ein viertes weicht davon in der Randbildung etwas ab. Die vier anderen Becken haben einen im Zwölfpaß gebildeten runden Rand. Alle diese Becken und Kannen sind Augsburger Arbeiten.

TAFEL 64

1. GLATT GESCHLIFFENER DECKELBECHER
VON JOHANN LUDWIG BILLER I. IN AUGSBURG UM 1700

*

2. BAUCHIGER WEINKÜBEL WOHL VON JOHANN
CHRISTOPH TREFFLER IN AUGSBURG UM 1700

*

3. DECKELKUMPEN MIT STEIGENDEM LÖWEN
VON EINEM AUGSBURGER MEISTER UM 1700

Links: Silbervergoldeter Becher mit Deckel auf drei Bügeln; Gefäß und Deckel getrieben und glatt geschliffen, durch Ringe in zwei glatte Zonen und darunter eine bewegtere Zone geteilt, aus der ein Wulstring weit vorspringt, der auf gerauhter Oberfläche mit Bandwerk und Blättern ziseliert ist. Ebenso auch der Wulst des Deckels, obenauf eine Vase. – Am Lippenrande, unter dem Wulst und auf dem Deckel die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke von *Johann Ludwig Biller*, R 462; geb. 1656, gest. 1732. Gegenstück zu IV. 67. (H. 32,5 – IV. 66.)

Mitte: Weinkübel aus vergoldetem Silber auf rundem Fuße, unten leicht ausgebaucht und nach oben eingeschweift. Der untere Teil abwechselnd mit aufgelöteten Blättern und Bändern, der Rand mit graviertem und gepunztem Laub- und Bandwerk verziert, dazwischen eine glatte Zone, an der zwei gegossene Henkel angelötet sind. Unter dem Boden die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke ICT, R 441, nach R und Werner zweifellos *Johann Christoph Treffler*, gest. 1722. (H. 21 – IV. 190.)

Rechts: Silbervergoldeter Kumpen mit Deckel, auf drei gegossenen Löwen ruhend, darüber aufgesetzt je eine Medaille mit Kopf, umgeben von gegossenem durchbrochenen Laubwerk. Die drei Felder dazwischen sind graviert mit drei antiken Helden in Landschaften, umgeben von stilisiertem Laubwerk. Auf dem gewölbten Rand des Deckels graviertes Laubwerk und Trophäen mit drei Feldern, darin die Köpfe antiker Helden. Auf der Fläche des Deckels ein aufgesetztes gegossenes rundes Feld von durchbrochenem Laubwerk und drei Medaillonköpfen, darauf in der Mitte ein aufrecht stehender gegossener Löwe mit Schild. Unter dem Boden die Beschaumarke von Augsburg und die Meistermarke CS, R 496. Gegenstück zu IV. 188. (H. 31 – IV. 184.)

TAFEL 65

HOHE GETRIEBENE VASE VON DREI GEGOSSENEN TRITONEN GETRAGEN. DER MANTEL IST MIT EINEM TIEROPFER VOR DIANA UND MIT AENEAS AM EINGANG ZUR UNTERWELT VERZIERT. VON ABRAHAM DRENTWETT D. Ä. IN AUGSBURG UM 1700

Hohe getriebene silbervergoldete Vase, von drei gegossenen Tritonen getragen. Auf dem von zwei Wölbungen umfaßten zylindrisch eingeschweiften Körper auf der einen Seite das getriebene Relief: Ein Tieropfer vor der sitzenden Göttin Diana, auf der anderen Seite: Aeneas und die kumaeische Sibylle vor dem Eingang zur Unterwelt. Die durch senkrechte Buckelungen belebte untere Wölbung hat beiderseits gegossene angesetzte Widderköpfe mit darüber herausgeschweiften Angriffen. Die obere als Kranzgesims entwickelte Ausladung geht mit einem gewölbten durch Buckelreihen belebten Rand in den eingeschweiften Hals über. Darauf sitzen zwei gegossene Putti, die mit Festons eine vorn und hinten auf den Rand aufgesetzte Fratzenmaske halten. Die untere Zone der Hohlkehle des Halses hat Schuppenmusterung unter einem Akanthuskelch. Der gewölbte Öffnungsrand ist mit Perlkette und Blatterihen belebt. Ein Deckel fehlt. - Auf dem Körper unter dem Aeneas und auf dem Rand des Sockels die Beschaumarke von Augsburg und die Marke mit dem Eichhörnchen der Familie *Drentwett*, R 426, jedenfalls Abraham D., 1647–1729. (H. 64 – IV. 152.) Gegenstück zu IV. 122.

TAFEL 66

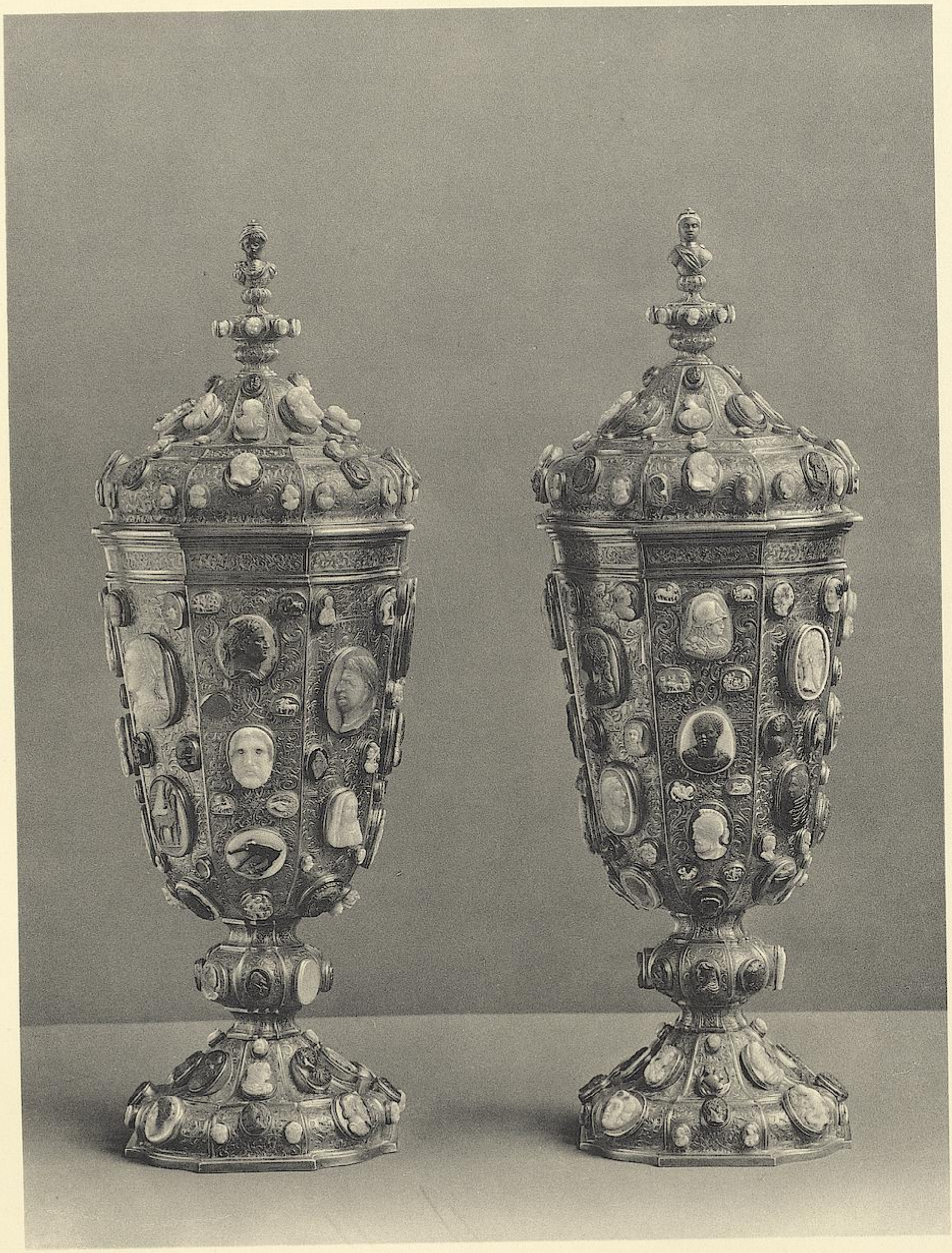
DECKELPOKAL IN BECHERFORM MIT KAMEEN BESETZT UND MIT DER BÜSTE DER ATHENA AUS BERGKRISTALL GEKRÖNT. ARBEIT EINES AUGSBURGER MEISTERS VOM ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

Silbervergoldeter Deckelpokal in Becherform über einem Wulstring mit einem geschweiften, von vier silbervergoldeten Voluten gehaltenen Schaft aus Bergkristall, auf gewölbtem mit ziseliertem Bandwerk und mit vier Kameen mit Köpfen geschmücktem Sockel. Der Pokal, Deckel und Fuß sind auf senkrecht bzw. radial geteilten, mit getriebenem und graviertem Bandwerk verzierten Feldern mit größeren und kleineren Kameen aus Onyx, Sardonyx, Amethyst, Achat und Jaspis geschmückt, zumeist Köpfen. Auf dem Deckel die Büste einer Athena aus mattgeschliffenem Bergkristall. – Auf dem Rand des Deckels und des Fußes die Beschaumarke von Augsburg vom Anfang des 18. Jahrhunderts, R 170, und die Meistermarke AP, nicht bei R. Vielleicht, nach Werner 1850, *Abraham Pratsch*, gest. 1731, oder nach R, *Andreas Priester*, Meister 1709, gest. 1756. (H. 51 – V. 10.) – Der Pokal ist nach dem Inventar vom Dresdner Hofjuwelier Neßler unter August dem Starken erworben worden.

TAFEL 67

ZWEI DECKELPOKALE IN BECHERFORM
MIT KAMEEN BESETZT, WOHL AUGSBURGER ARBEITEN
VOM ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

Zwei silbervergoldete Deckelpokale, die mit meist modernen Kameen geschmückt sind. Beide becherförmige Pokale sind von völlig gleicher, achtkantig nach oben sich erweiternder unten abgerundeter Gefäßform, mit einem Knauf zwischen zwei Hohlkehlen auf geschweift ansteigendem, im Quadrat mit abgestumpften geschweiften Ecken gebildeten Sockel aufgebaut. Die Bildung des Deckels entspricht der des Sockels. Sämtliche Flächen sind vollständig mit Band- und Akanthuswerk in getriebener und gepunzter Arbeit bedeckt und symmetrisch mit größeren und kleineren in Zargen aufsitzenden Kameen besetzt. Als Krönung des Deckels dient ein Baluster, auf dem die Büste je einer Negerin sitzt, deren Kopf aus Onyx geschnitten ist. Der Pokal rechts hat im ganzen 176 Kameen aus Onyx, Chalzedon, Karneol und Kaneelstein. Der zur Linken 168 Kameen aus den vorgenannten Steinen und aus Jaspis und Heliotrop. Hierbei eine angeblich antike Jupitermaske aus Chalzedon mit Türkisen als Augensternen. Beide durch Überladung mit Steinen beeinträchtigte Pokale wurden durch August den Starken vom Hoflieferanten *Meyer* erworben. (H. 47,5 – V. 7 und 13.) Ähnliche Stücke in Wien.



TAFEL 68

DAS GOLDENE KAFFEEGESCHIRR VON MELCHIOR DINGLINGER 1710 ABGELIEFERT IN 45 GERÄTEN ZU EINEM TAFELAUFSATZ AUFGEBAUT

Das goldene Kaffeegeschirr von Melchior Dinglinger ist als Tafelaufsatz auf einem Gestell von vergoldetem Silber aufgestellt, das in pyramidaler Gestalt sich in drei Zonen von der unteren Platte von annähernd rechteckig bewegter Form auf 10 Füßen zu einer mittleren länglich sechseckigen Platte, die als Servierbrett abhebbar ist, entwickelt, von der auf sechs viereckigen Sockeln geschweift zur Mitte aufsteigende Voluten als die oberste Zone einen verjüngt ansteigenden ovalen Sockel tragen, auf der als Krönung des Ganzen die Kaffeekanne steht.

Die unterste Platte ist auf einer in der Farbe von Lapislazuli lackierten Holzplatte eingesetzt und mittels blauer Stahlklammern befestigt. Sie ist in der Mitte in länglichem Sechseck durchbrochen und hat hier einen von Spiegelwänden umkleideten Raum, in dem eine chinesische Teegesellschaft aus holzgeschnitzten Figürchen sitzt. Dieser Raum wird nach außen von der unter dem sechseckigen Servierbrett der mittleren Zone anstei-

genden Stufe der untersten Platte verdeckt. Diese Stufe ist obenauf mit ausgesägtem Bandwerk und nach vorn mit gravierten Gehängen verziert, wogegen der niedrigere breitere Teil der Platte, der ringsum zur Aufstellung von Gefäßen dient, glatt gelassen ist.

Den auf der Stufe auf Kugeln stehenden zehn geschweift ansteigenden Füßen sind unten große Chrysolithe aufgesetzt. Sie sind untereinander durch Gehänge verbunden, auf denen mit Diamanten ausgefaßte Blumengebinde sitzen, in deren Mitte je ein Smaragd.

Das auf den 10 Füßen stehende Servierbrett der mittleren Zone ist in der Mitte mit einem ovalen mit Spiegelscheibe besetzten Feld durchbrochen. Ringsum ist es obenauf mit glattem Bandwerk auf schraffiertem Grund graviert. Es hat einen erhöhten gewölbt abfallenden Rand, der mit aufgelegtem weißsilbernen Bandwerk verziert ist, das mit Diamanten, Smaragden und Rubinen besetzt und von gegossenen vergoldeten Satyrmasken unterbrochen wird. Außerdem liegen über den sechs Ecken kleinere Gehänge, die wieder silbernen Blumenbesatz mit Diamanten haben. An beiden Längsseiten hängt eine größere Schabracke über den Rand herab, die in der Mitte gleichartigen weißsilbernen Besatzes ein ovales rot emailliertes Schild trägt, auf der das gekrönte Monogramm $\overline{AR}$ steht. In den Diagonalen dieses Servierbretts stehen vier größere viereckige vorn geschweifte Sockel mit graviertem poliertem Bandwerk auf mattem Grund, in dessen Mitte auf jeder Seite ein Türkis sitzt; inmitten der Längsseiten je ein kleinerer solcher Sockel. Von jedem der Sockel steigt ein hinter dem Sockel zu einer Schnecke zusammengerolltes Band zu der verjüngten ovalen obersten Zone empor. Das Band ist in den Diagonalen mit auf glattpoliertem Grund aufgelegtem ausgesägten Bandwerk verziert, das Band in der Längsseite ist mit Ranken belegt. In den Diagonalen sitzen auf den Schnecken der Bänder und an diese angelehnt die größeren Elfenbeinfiguren der vier Elemente, an den Längsseiten kniet darauf gleichfalls aus Elfenbein geschnitzt je ein Putto als Träger einer ovalen Platte, worauf je eine ovale Dose gesetzt ist. Zwischen den sechs rechteckigen Sockeln stehen sechs runde Platten auf in geschweifter Hohlkehle aufsteigendem glatten Fuß. Darauf stehen sechs Tassen. An jeder Schmalseite sind über dem Servierbrett je zwei Ranken von den Bändern aus im Bogen nach vorn emporgeführt und zur Stütze eines becherförmig nach oben erweiterten Sockels vereinigt. Der obere Rand dieser Sockel ist mit einem Kranz von Gehängen versehen, worauf Smaragden sitzen. Die hoch und frei stehenden Sockel tragen an jeder Schmalseite eine pokalartig gestaltete Teebüchse, die über den obersten Sockel des Gestells hinausragt und sich mit der obenaufstehenden Kanne zu der prunkvollsten Gruppe vereinigt. Die zur obersten Zone emporgeschweiften Bänder sind oben miteinander durch gitterartig durchbrochene Felder verbunden, die vorhangartig den oberen Teil des Raums zwischen der mittleren und der obersten Zone im Oval abschließen. An den Längsseiten haben diese am Saum zwei vorgeschobene Teller, auf denen kleine goldene Becherchen stehen, darunter hängen Reifen mit kleinen bunten Papageien, an den Schmalseiten Schaukeln mit Affen.

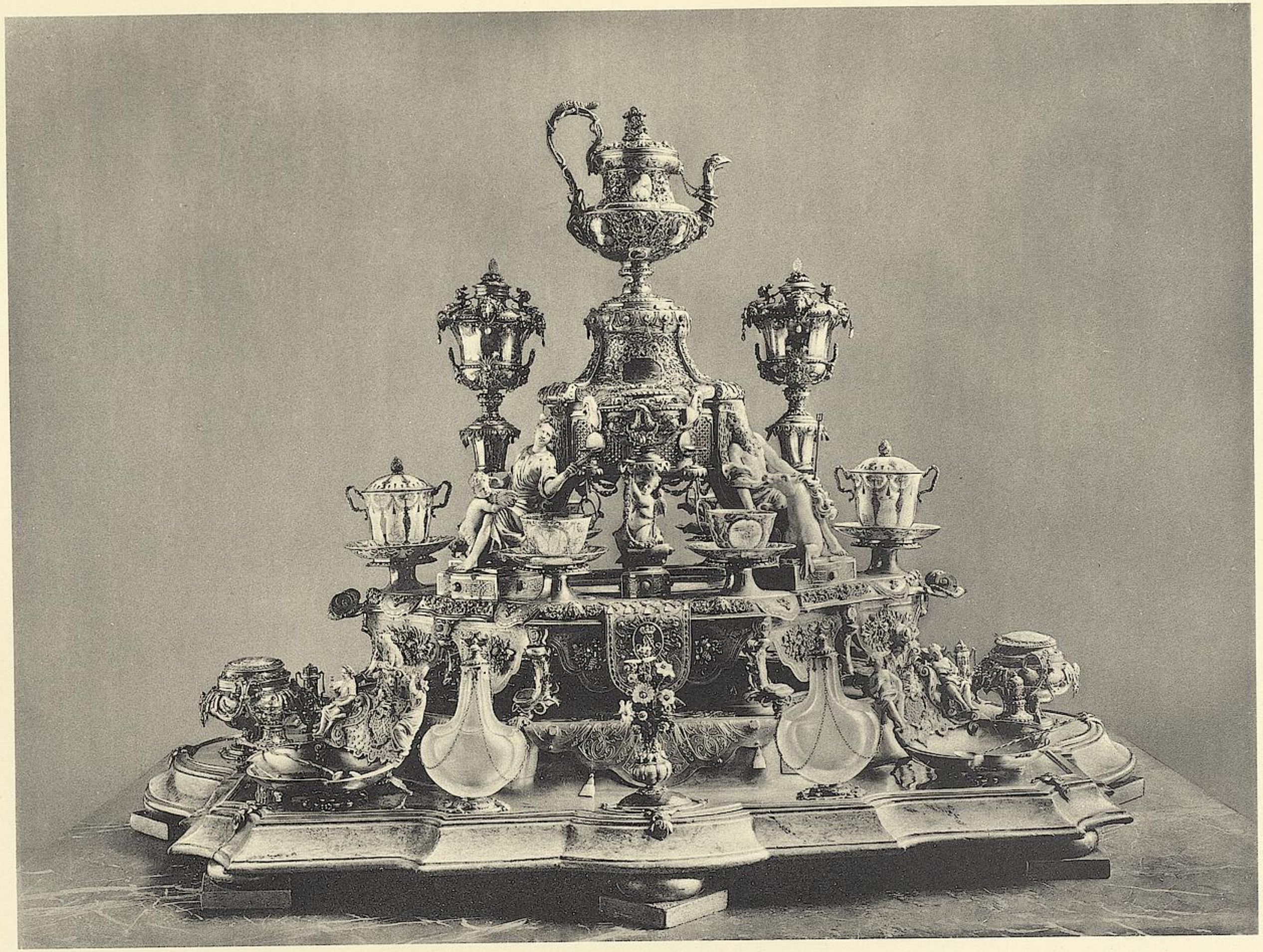
An dem Servierbrett sind an den Schmalseiten Griffe aus gebläutem Stahl, mit goldenen Festons verziert, angesetzt. An den über diesem ovalen Schaft verjüngt ansteigenden Sockel sind die vier verkröpften Bänder fortgeführt, sie sind verziert mit aufgesetzten Frauenbüsten und Ranken. Die vier geschweiften Felder sind mit mattem auf polierter Fläche aufgelegten Bandwerk verziert und davon an den Breitseiten ovale glatte Felder ausgespart. Der Sockel hat außerdem oben und unten einen Saum von Gehängen, die mit Diamanten, Rubinen und Smaragden besetzt sind. Das Gestell ist mit allen seinen 45 Gefäßen im ganzen nach Dinglingers Rechnung mit mehr denn 5600 Diamanten und Farbsteinen besetzt.

Auf dem Rand der Platte der untersten Zone stehen ringsum folgende Geräte: Auf den vier Ecken: Vier silbervergoldete Schalen mit elfenbeinernen, von je zwei Figuren flankierten und einem Tier gekrönten, mit Gold, Silber und Diamanten geschmückten Rückenlehnen. Darauf liegen vier goldene Kaffeelöffel.

An den Längsseiten: Je zwei Bergkristallfläschchen, in Pilgerflaschenform, in goldener mit Email und Diamanten geschmückter Fassung. – Zwischen beiden je eine emaillierte Vase mit Diamanten geschmückt, mit Glasblumen und auf Glassockel.

An den Schmalseiten: Je eine ovale Zuckerdose aus vergoldetem Silber. (Abb. auf Tafel 70.) – Neben der Zuckerdose: Je zwei goldene, grün und weiß, bzw. blau und weiß emaillierte Flakons in Vasenform mit Schraubverschlüssen.

Vor dem Holzuntersatz der untersten Zone stehen an den vier Ecken: Vier Kredenzteller mit eingravierten Darstellungen der vier Elemente in ovalen Feldern, der geschweifte Rand mit Diamantrosen besetzt.



TAFEL 69

GOLDENE MIT EMAILLIERTEN RANKEN UND JUWELEN BESETZTE UND MIT BILDNIS-MEDAILLONS VERZIERTE KAFFEEKANNE. DAS HAUPTSTÜCK VON MELCHIOR DINGLINGERS KAFFEEGESCHIRR AUF TAFEL 68

Die goldene Kaffeekanne Melchior Dinglingers hat runden Fuß und Knauf. Das Gefäß hat unten einen weiteren Kugelabschnitt, von dessen größtem Kreis eine Sturzrinne zu einer schmaleren Kegelzone überführt, die oben von einem Wulstring abgeschlossen wird. Darauf sitzt ein flach gewölbter Deckel mit rundem Knopf, auf dem ein mit Diamanten ausgefaßter Frosch den emaillierten Schild mit den Initialen $\overline{\text{AR}}$ hält. Wulstring und Sturzrinne haben ausgestochenes mit transluzidem Email gefülltes Ornament. Deckel, Kegelzone und Kugelabschnitt sind mit aufgelegten silbernen und mit Diamanten besetzten Ranken bedeckt, ebenso der Fuß. Die Kegelzone und der Kugelabschnitt haben dazwischen aufgesetzte acht ovale Medaillons mit idealen Frauenbüsten in Emailmalerei. Der hinter der Öffnung hoch emporgeschweifte Henkel ist von emaillierten Schlangen gebildet und diese von kleineren Schlangen umwunden, obenauf sitzt ein mit Diamanten ausgefaßtes Krokodil. Die vorn am Kugelabschnitt angesetzte Ausgußröhre hat langen von emaillierten Schlangen umwundenen Hals und Hahnenkopf. Ein um den Hals gelegter mit Diamanten ausgefaßter Ring ist durch zwei Ketten mit einer Fratzenmaske am Wulstring verbunden.

TAFEL 70

DREI REICHVERZIERTE DOSEN
VON MELCHIOR DINGLINGERS KAFFEEGESCHIRR
AUF TAFEL 68

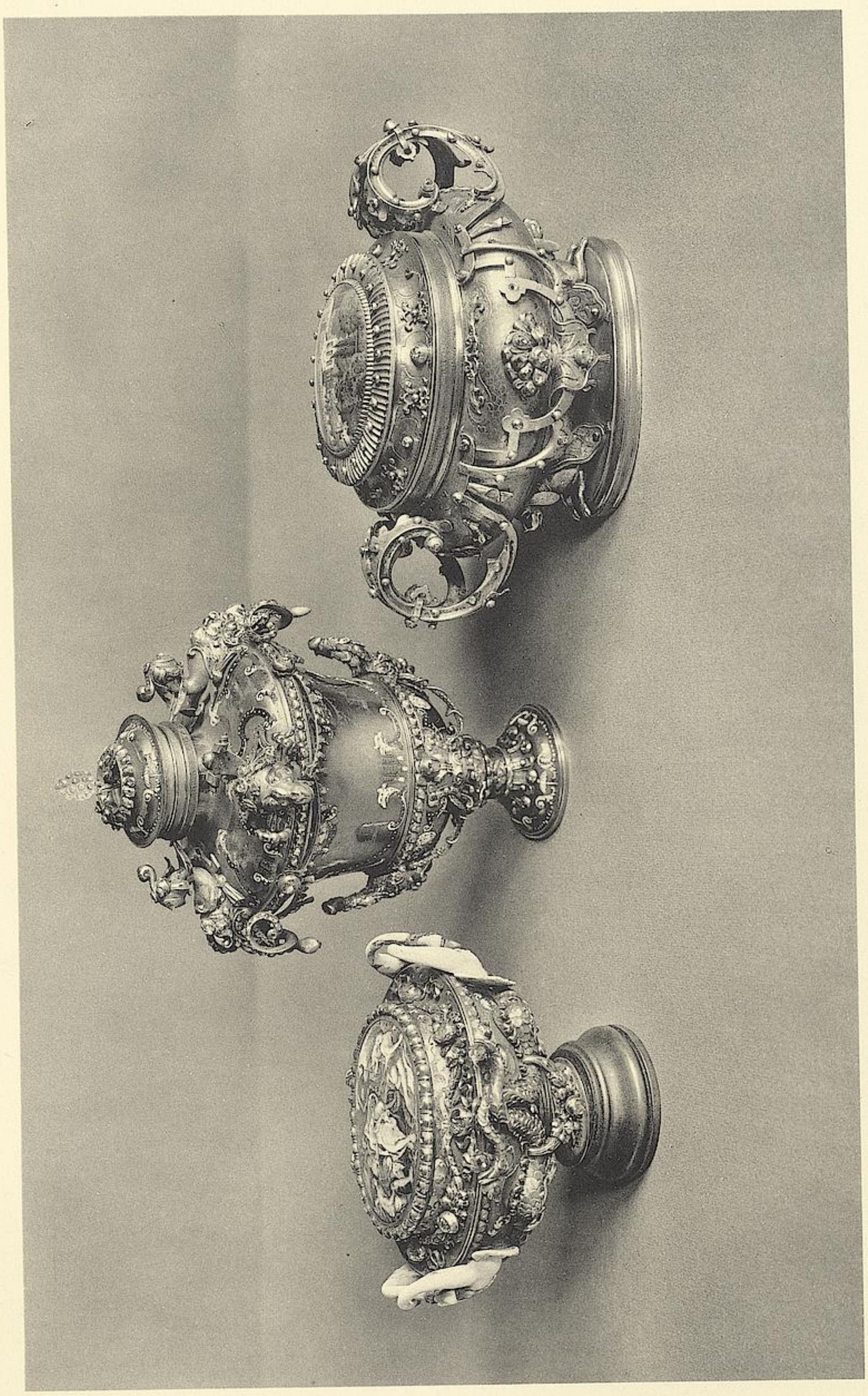
Drei Gefäße vom goldenen Kaffeeservice Melchior Dinglingers.

Links: Goldene ovale Zuckerdose mit ovalem Fuß, (die auf der Abbildung auf einem nicht zugehörigen Holzsockel steht). Das bauchige Gefäß ist an den Längsseiten mit je zwei mit den Schwänzen verschlungenen silbernen mit Diamanten besetzten Delphinen plastisch verziert, an denen ein Diamantenfeston hängt. An den Schmalseiten bilden zwei emaillierte Schwanenbüsten mit verschlungenen Hälsen die Henkel. Der Deckel hat auf seinem eingeschweift ansteigenden Rand wieder Festons mit Edelsteinen und von einem Reifen mit Diamanten eingefaßt ein aufliegendes ovales Medaillon, auf dem in Emailmalerei die Szene von Diana und Aktaeon dargestellt ist. – Das gleiche Gegenstück hat als Emailbild die Entlarvung des Achill.

In der Mitte: Goldener Deckelpokal auf rundem Fuß mit Knauf, mit einem Kugelabschnitt beginnend, an dessen mit Diamanten besetztem Rand zwei Henkelgriffe mit Masken darunter aufsitzen. Darauf ist das Gefäß in geschweifter Becherform nach oben erweitert und am Rand oben und unten mit ausgestochenen und transluzid emaillierten Ornamenten geziert. Der Deckel steigt gewölbt zu einem zylindrischen Knopf empor, der in einem von Diamanten ausgefaßten Ring eine Traube aus Glas trägt. Auf dem ebenso mit Email verzierten Deckel sitzen über den Henkeln silberne mit Diamanten besetzte Frauenbüsten, zwischen beiden je eine silberne Faunsmaske, alle mit Diamanten besetzt und mit solchen Festons verbunden. Hierzu ein gleiches Gegenstück. Beide werden im Inventar als Teebüchsen bezeichnet.

Rechts: Silbervergoldete ovale Zuckerdose von Seehunden getragen, die auf ovaler silbervergoldeter Platte liegen. Die bauchige Dose hat an den Schmalseiten je zwei mit Nietköpfen besetzte Ranken als Henkel und aufgelegtes silbernes Beschlagwerk mit Nietköpfen, ferner aufgesetzte Edelsteinbouquets. Die Nietköpfe sind mit Diamanten besetzt. Der Deckel steigt ebenso mit einem eingeschweiften Rand an, der mit Steinen in Kasten und Rosetten besetzt ist. Obenauf liegt in geriffeltem mit Steinen besetzten Rahmen ein Emailbild einer idealen Landschaft. – Das gleiche Gegenstück zu dieser Dose hat ein anderes Landschaftsbild. –

H. der Kaffeekanne (auf Taf. 69) 20. H. der Teebüchse 16. Größe der goldenen Zuckerdose 6,5 : 11,5 : 9,5. Größe der silbervergoldeten Zuckerdose 9 : 15 : 11.



VERZEICHNIS DER IM TEXT ERWÄHNTEN PERSONEN

(Die Namen von Fürsten und Künstlern sind in Sondergruppen zusammengefaßt)

FÜRSTEN UND FÜRSTINNEN

Dänemark

Deutschland

England

ABGEBILDETE GEGENSTÄNDE

MOTIVE

MATERIALIEN

TECHNIKEN

ENTSTEHUNGSZEITEN DER ARBEITEN

ENTSTEHUNGSORTE DER ARBEITEN

SAMMLUNGEN VON KUNSTWERKEN

VERZEICHNIS DER TAFELN

Taf. 10. Zwei hohe Deckelpokale in reichverzierten Renaissanceformen, Augsburger Arbeiten der Mitte des 16. Jahrhunderts (26–28, 169–170)

Taf. 11. Drei Pokale in den um 1600 vorherrschenden Formen des Aufbaus und der Verzierung
1. Ageleybecher von Georg Mond, Meister in Dresden vor 1599
2. Pokal mit zylindrischem Gefäß von Valentin Grefner, Meister in Dresden 1580
3. Pokal mit becherförmigem Gefäß von David Winckler, Meister in Freiberg 1617
(19, 28–31, 36, 37, 171–172)

Taf. 12. Drei Pokale mit becherförmigem Gefäß
1. u. 2. Arbeiten von Abraham Tittecke, Geschworenem in Nürnberg 1619
3. Deutsche Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts
(31, 173–174)

Taf. 13. Drei Paar kleine Doppelscheuern
1. u. 2. Mit birnenförmigem Gefäß von dem Dresdner Meister Urban Schneeweis 1536–1600
3. Mit kugeligem Gefäß von Kaspar Bauch d. Ä., Meister in Nürnberg 1541
(32–33, 78, 175–176)

Taf. 14. Zwei hohe Deckelpokale in neugotischen Formen von Peter Wiber, Meister in Nürnberg 1603 (34, 177–178)

Taf. 15. 1. Hohe Doppelscheuer in neugotischen Formen von Andreas Rosa, Meister in Nürnberg 1599
2. Hoher Deckelpokal in neugotischen Formen eines Hamburger Meisters, Geschenk der Stadt Wittenberg an Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen
3. Doppelscheuer mit kugeligem Gefäß aus Perlmutter von Urban Wolff, Meister in Nürnberg 1585
(33, 34, 179–180)

Taf. 16. Drei Traubenpokale mit Winzern am Schaft
1. u. 3. Von Paulus Bair, Meister in Nürnberg 1613
2. Von Hanss Beutmüller, Meister in Nürnberg 1588
(36, 181–182)

Taf. 17. 1. Pokal der Dresdner Goldschmiedeinnung in glatter Ageleyform vom Anfang des 17. Jahrhunderts
2. Pokal mit kugeligem Gefäß aus rotem Jaspis, deutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts
(36–37, 183–184)

Taf. 18. Pokal der Leipziger Kürschnerinnung in Neurenaissanceformen, Leipziger Arbeit von 1661 (37–38, 185 bis 186

Taf. 19. 1. Vergoldete Vase in Renaissanceformen aus Kupfer, im Innern eine Uhr mit Schlagwerk, deutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts
2. Straußeneipokal aus Meißner Porzellan in silbervergoldeter Fassung vom Dresdner Juwelier Herfurth 1734
(43, 125–127, 187–188)

Taf. 20. 1. Astronomische Stutzuhr in reichverziertem vergoldeten und bemalten Bronzegehäus von dem Augsburger Meister Jeremias Metzger um 1560
2. Astronomische Stutzuhr in reichverziertem vergoldeten Bronzegehäus von Andreas Schelhorn in Schneeberg 1571
(44–46, 189–190)

Taf. 21. Zwei astronomische Stutzuhren in glatten architektonisch aufgebauten Gehäusen aus vergoldetem Kupfer, Augsburger Arbeiten der Mitte des 17. Jahrhunderts (46, 191–192)

Taf. 22. Hohe turmartig aufgebaute Uhr und Automatenwerk mit Kugellauf in silbervergoldetem Gehäus von dem Augsburger Uhrmacher Hans Schlotheim 1602 (49–50, 193–194)

Taf. 23. Astronomische Tischuhr in Kastenform mit weißsilberner Filigranverzierung, angeblich von Christoph Ullmeyer in Augsburg im 17. Jahrhundert (53, 195–196)

Taf. 24. Tischuhr in Kastenform, das Werk im Aufsatz von dem Augsburger Uhrmacher Jacobus Mayr, der Kasten mit Einlagen aus Bergkristallplatten und weißsilbernen figuralen Reliefs (53–54, 55, 80, 197–198)

Taf. 25. Tischuhr in Kastenform auf hohem Sockel in reicher, mit Juwelen, besonders Smaragden, besetzter Verzierung aus dem Besitz der Gemahlin Augusts des Starken, Christiane Eberhardine, Arbeit des Nürnberger Meisters Jakob Streller (54–55, 199–200)

Taf. 26. Stutzuhr mit emaillierten Figuren und reichem Juwelenschmuck. Auf dem Aufsatz die Legende des hl. Hubertus. Das Werk von J. G. Graupner in Dresden. Das Gehäus von Johann Christoph Köhler in Dresden für August den Starken gefertigt (56–57, 201–202)

Taf. 27. Stutzuhr in reicher emaillierter Verzierung mit Rubinen und Brillanten besetzt. Auf dem Aufsatz ein Drache aus Perlmutterschalen. Von Johann Christoph Köhler in Dresden für August den Starken gefertigt (58, 203–204)

Taf. 28. Vier sog. Nürnberger Eier-Uhren, die größte davon als Standuhr auf einem Steinobelisken, die anderen als Halsuhren, hierzu eine vierte Halsuhr in Kreuzesform. Die Gehäuse aus Bergkristall und Rauchtopas, die größte Uhr in emaillierter Goldfassung, die kleinste in silbervergoldeter Fassung, die drei anderen in Messingrahmen. Alles deutsche Arbeiten mit künstlerisch vollendeter Verzierung vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Uhr in Kreuzesform von Friedrich Hübner in Bremen, die beiden unteren Eier-Uhren von Johann Poestdorffer in Prag und in Dresden (62–63, 205–206)

Taf. 29. Diana auf einem Kentauren, in weißem Silber gegossene Gruppe mit automatisch beweglichen Teilen auf schwarzem Ebenholzsockel. In dem mit Zifferblatt ausgestatteten Sockel das Uhrwerk. Zifferblatt mit Beschaumarke von Augsburg. Von Kurfürst Christian II. 1610 in Prag gekauft (15, 65–67, 207–208)

Taf. 30. Sankt Georg befreit die Königstochter von dem Drachen. Getriebene Gruppe aus vergoldetem Silber. Im Sockel ein Laufwerk. Augsburger Arbeit, wohl von Joachim Fries, erworben 1612 (68, 209–210)

Taf. 31. Sankt Georg im Kampf gegen den Drachen. Getriebene Gruppe aus vergoldetem Silber von Hans Keller, Meister in Nürnberg 1582 (68, 211–212)

Taf. 32. Zwei Globusträger auf Hügeln mit Laufwerk, links Christophorus mit der Himmelskugel, rechts Herkules mit der Erdkugel. Auf den gehämmerten Kugeln Himmel und Erde graviert von Johannes Schmidt in

Augsburg. Die Figuren gegossen. Augsburger Arbeiten in weißem Silber, wohl von einem Mitglied der Familie Lencker, vor 1629 erworben (68–69, 213–214)

Taf. 33. Herkules mit der Himmelskugel. Silbervergoldete gegossene Figur. Die gehämmerte Kugel mit dem Himmel graviert von Johann Hauer in Nürnberg 1617, die Figur von einem Nürnberger Meister, wohl Heinrich Mack (69, 215–216)

Taf. 34. Aktaeon. Silbervergoldete getriebene Figur von Jeremias Ritter, Meister in Nürnberg 1605
2. Daphne. Silbervergoldete gegossene Figur von Abraham Jamnitzer, Meister in Nürnberg 1579
(70–73, 217–218)

Taf. 35. Kriegselefant. Silbervergoldete getriebene Figur mit Juwelenschmuck und gegossenen Verzierungen von Urban Wolff, Meister in Nürnberg 1585 (73, 219–220)

Taf. 36. Großer steigender Löwe mit dem Reichsapfel und mit Schild und Krone. Silbervergoldete getriebene Arbeit von Urban Wolff, Meister in Nürnberg 1585 (73–74, 221–222)

Taf. 37. Drei in weißem Silber getriebene Figuren auf Holzsockeln
1. Athene von Abraham Drentwett in Augsburg um die Mitte des 17. Jahrhunderts
2. Schreitender Jupiter mit dem Blitzbündel von demselben Meister
3. Athene von Philipp Küsel in Augsburg um 1680
(74–75, 223–224)

Taf. 38. Henkelkanne mit dem Triumphzug der Diana in farbenreicher Emailmalerei auf Kupfer von Jean Court in Limoges aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (78, 225–226)

Taf. 39. Flache runde Schale mit einer Reiterschlacht in farbenreicher Emailmalerei auf Kupfer von Noël Laudin in Limoges aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (78, 227–228)
3. Deckelkumpen mit steigendem Löwen von einem Augsburger Meister um 1700
(136–137, 277–278)

Taf. 40. Spiegeldeckel mit emailliertem Blumenkranz auf Goldgrund um ein ovales Mittelfeld mit einer Blumenvase auf weißem Grund in Emailmalerei, wohl von Pierre Chartier in Blois aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (79, 229–230)

Taf. 41. 1. Runde Scheibe mit der Taufe Christi und der Predigt Johannes des Täufers in Tiefschnittemail auf Silber, wohl von Elias Lencker in Nürnberg, gest. 1591
2. Anbetung der Hirten, in Gold getrieben von Daniel Kellerdahler in Dresden. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts
3. Runde Glasscheibe in emailliertem Goldrahmen mit Wappen und Titeln des Kurfürsten August von Sachsen von 1586 in Hinterglasmalerei von Valentin Grefner in Dresden
(19, 80, 93, 231–232)

Taf. 42. 1. Silberner Schmuckkasten mit getriebenen und gegossenen Figuren geschmückt und überreich mit emaillierten Ranken und Früchten sowie Farbsteinen besetzt, von Johann Heinrich Mannlich in Augsburg um 1700
2. Silberner Schmuckkasten mit den christlichen Tugenden in Emailmalerei auf ovalen Platten und überreich mit Farbsteinen und Kameen besetzt, wohl gleicher Herkunft
(80, 233–234)

Taf. 43. Spiegelrahmen mit Deckel, bedeckt mit ausgesägtem und graviertem grotesken Ornament aus teilweise vergoldetem Silber. Darin fünf ovale vergoldete Felder mit gravierten Figurenszenen. Arbeit von Theodor de Bry in Frankfurt am Main aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (82–83, 235–236)

Taf. 44. Spiegelrahmen in dem architektonischen Aufbau eines Wandepitaphs mit reichem getriebenen Figurenschmuck und Schweifwerk-Ornament sowie mit hintermalten Glasmedaillons besetzt. Die Figuren verkörpern den Traum des Propheten Daniel von dem ewigen Reich. Arbeit des Warburger Meisters Anton Eisenhoit, vollendet 1592 (83–91, 237–238)

Taf. 45. Deckel zu dem Spiegelrahmen der Tafel 44, mit einer Allegorie der Befreiung der Zeit von der irdischen Lüge durch die über dem sündigen Babel und dem himmlischen Jerusalem den Sieg verkündende Wahrheit in getriebener Arbeit von Anton Eisenhoit (88, 239–240)

Taf. 46. 1. Bildnis des Kurfürsten Christian I. von Sachsen in weißsilbernem Relief getrieben von Sebastian Dattler 1623
2. Bildnis von Sophie Eleonore, Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen in weißsilbernem Relief getrieben von Sebastian Dattler 1625
(92, 241–242)

Taf. 47. Die Anbetung der Hirten in weißsilbernem Relief getrieben von Daniel Kellerdahler 1637 (93–94, 243–244)

Taf. 48. Das Taufbecken der Wettiner für Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen. In Treibarbeit hergestellt von Daniel Kellerdahler in Dresden 1613–1615 (96–114, 245–246)

Taf. 49. Die Taufe Christi, in vergoldetem Silber gegossene Figurengruppe, als Gießer zu dem Taufbecken der Wettiner auf Tafel 48, von Daniel Kellerdahler in Dresden 1617 (96–114, 247–248)

Taf. 50. Das Rosenwasserbecken mit dem Wettstreit von Apoll und Marsyas, in Silber getrieben von Daniel Kellerdahler in Dresden 1629 (114–116, 249–250)

Taf. 51. 1. Die Midaskanne zu dem Rosenwasserbecken von Daniel Kellerdahler auf Tafel 50, in Silber gegossen
2. Schale aus Chalzedonachat von einer Tritonengruppe getragen und einer Venusgruppe gekrönt. Die Figuren gegossen, der Sockel getrieben, wohl von demselben Dresdner Meister
(114, 116–117, 119, 251–252)

Taf. 52. 1. Kanne in Eiform mit einem Frauenraub durch Meeresgötter, getriebene Augsburger Arbeit der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wohl von einem Mitglied der Familie Grill
2. Drachenkanne in Birnenform mit barocker Verzierung, getriebene und gegossene Arbeit von Christoph Jamnitzer in Nürnberg
(117–118, 253–254)

Taf. 53. Ovale Prunkschüssel mit einer Hirschjagd, getrieben von Elias Geyer, Meister in Leipzig 1589 (119–121, 255–256)

Taf. 54. Ovale Prunkschüssel mit den vier Tageszeiten in Knorpelwerk-Umrahmung, getrieben von einem Augsburger Meister der Mitte des 17. Jahrhunderts (121, 257–258)

Taf. 55. Runde Prunkschüssel mit einem Bacchischen Fest, getrieben von Johann Andreas Thelot in Augsburg 1714 (121–122, 259–260)

Taf. 56. Große Flasche in Scheibenform getrieben mit Kriegsszenen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (123–124, 130, 261–262)

Taf. 57. Hohe flache Pilgerflasche von einem Augsburger Meister vom Ende des 17. Jahrhunderts (125, 131, 263–264)

Taf. 58. Großer ovaler Schwenkkessel, von einem Augsburger Meister um 1700 (132, 265–266)

Taf. 59. Wasserblase in Vasenform zu dem Schwenkkessel auf Tafel 58, von demselben Augsburger Meister (132–133, 267–268)

Taf. 60. Zweihenkelige Vase als Kaffeekanne mit gegossenen mythologischen Figuren besetzt, auf flachem Untersatz, wohl Augsburger Arbeit um 1700 (133, 269–270)

Taf. 61. Zweihenkelige Vase als Kaffeekanne mit gegossenen Figuren der Befreiung der Andromeda auf flachem Untersatz. Wohl von dem Meister des Gegenstücks auf Tafel 60 (133–134, 271–272)

Taf. 62. Drei Helmkannen verschiedener Augsburger Meister vom Anfang des 18. Jahrhunderts (135, 273–274)

Taf. 63. Großes passigt rund gerandetes Becken, zu einer der Helmkannen auf Tafel 62 gehörig, von Johann Erhardt Heiglin in Augsburg (135–136, 275–276)

Taf. 64. 1. Glatt geschliffener Deckelbecher von Johann Ludwig Biller I. in Augsburg um 1700
2. Bauchiger Weinkübel, wohl von Johann Christoph Treffler in Augsburg um 1700

Taf. 65. Hohe getriebene Vase von drei gegossenen Tritonen getragen. Der Mantel ist mit einem Tieropfer vor Diana und mit Aeneas am Eingang zur Unterwelt verziert. Von Abraham Drentwett d. Ä. in Augsburg um 1700 (137–139, 279–280)

Taf. 66. Deckelpokal in Becherform mit Kameen besetzt und mit der Büste der Athena aus Bergkristall gekrönt. Arbeit eines Augsburger Meisters, vom Anfang des 18. Jahrhunderts (281–282)

Taf. 67. Zwei Deckelpokale in Becherform mit Kameen besetzt, wohl Augsburger Arbeiten vom Anfang des 18. Jahrhunderts (283–284)

Taf. 68. Das goldene Kaffeegeschirr von Melchior Dinglinger 1710 abgeliefert, in 45 Geräten zu einem Tafelaufsatz aufgebaut (139–147, 285–286)

Taf. 69. Goldene mit emaillierten Ranken und Juwelen besetzte und mit Bildnis-Medaillons verzierte Kaffeekanne. Das Hauptstück von Melchior Dinglingers Kaffeegeschirr auf Tafel 68 (141–142, 287–288)

Taf. 70. Drei reichverzierte Dosen von Melchior Dinglingers Kaffeegeschirr auf Tafel 68 (142–143, 289–290)

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, unter Aufsicht von Fritz Götz †, Professor i. R. an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Einbandentwurf von Erich Gruner. Gebunden von der Fritzsche-Hager A. G. in Leipzig.
Die Register wurden nach Angaben des Verfassers vom Verlag ausgearbeitet.