



Giovanni Maria Nosseni und die Dresdner Kunst zwischen 1580 und 1620

Jürgen Müller

Am 16. Januar 1575 antwortet Graf Hans Albert von Sprinzenstein verspätet auf die Bitte des Kurfürsten August von Sachsen, bei der Suche nach einem Hofkünstler behilflich zu sein, der geeignet sein sollte, feinere Steinarbeiten auszuführen.¹ Kurz zuvor waren auf kursächsischem Gebiet Alabastervorkommen entdeckt worden, was die Anfrage Augusts verständlich erscheinen lässt.² Eine Reise und politische Geschäfte hätten eine schnelle Antwort verhindert, schreibt der Graf und empfiehlt dann einen Künstler, von dem August wahrscheinlich noch nie zuvor gehört hatte, der aber seiner vielen Talente und Fähigkeiten wegen das Interesse des Kurfürsten geweckt haben dürfte. Denn „Johan Maria Nosseni“ habe nicht nur eine „Profession“, sondern „*menigerlai trefflicher Artt*“. Zuerst und vor allem die Bildhauerei in all ihren Spielarten. Ob in Marmor oder Stuck, Nosseni sei gleichermaßen den großen wie den kleinen Formaten gewachsen. Auch könne er „*Pylder, Wappen, Historien, Portten, Camin, Fryesen, Fenster und dergleichen*“ gestalten. Darüber hinaus sei er ein geschickter Maler von Wappen und Figuren und wisse den Dingen ihre besondere Farbe zu geben. Desgleichen lobt Sprinzenstein Nossenis Porträtkunst, die jener auf Leinwand, in Wachs, Glas oder anderen Materialien mit großer Geschicklichkeit auszuführen wisse. Überdies sei er ein „*erfyndter aller Hanndt Lusstigen Arttlichen Inventionen zu Massceraten triumphffen unnd dergleichen, zur Fastnacht unnd Thurniern diennlich*“. Des Lobes immer noch nicht genug, schreibt der Graf, dass sich der Künstler außerdem erböte, Gefäße aus Alabaster zu polieren und diese durch allerlei figürliche Motive zu verzieren, was nicht nur denjenigen gefallen werde, die dies sähen, sondern Nosseni auch zur Ehre gereiche. Nach so vielen Vorschusslorbeeren ist der Graf sichtlich bemüht, sein Urteil zu begründen, wenn er betont, dass es trotz der Jugend des Künstlers dessen Arbeitsproben seien, die ihn überzeugt hätten.

Der Brief des Grafen Sprinzenstein ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Einerseits berichtet er von den Qualitäten und Talenten eines jungen Mannes, der mehr als vierzig Jahre am kurfürstlichen Hof in Dresden miterleben und -gestalten wird. Andererseits skizziert seine Empfehlung auf geradezu exemplarische Weise das Profil der Kunstaufgaben an einem fürstlichen Hof, wie sie sich im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert darstellten.

Hofkünstler hatten höchst unterschiedlichen Anforderungen zu genügen, die nur zum Teil künstlerische Probleme im heutigen Sinne betreffen.³ Die Planung von Festen und Triumphzügen, von denen ja der Empfehlungsbrief unter anderem erzählt, setzte eine große Versiertheit mit ikonographischen Themen und Vertrautheit mit der höfischen Etikette voraus, aber auch Kenntnisse des besonderen lokalen und dynastischen Hintergrundes. Grundsätzlich musste ein Hofkünstler wissen, wie man Schauwerte inszeniert, um die geladenen Gäste zu überraschen, damit dem fürstlichen Wunsch nach angemessener Repräsentation entsprochen wurde. Möglicherweise kam einem solchen Künstler sogar die Aufgabe zu, bei der Entscheidung für oder gegen eine Braut durch ein Porträt nachzuhelfen. Von beratenden Gesprächen in Kunstfragen und der temporären Vermittlung anderer Künstler einmal ganz abgesehen.

Gerade vor dem Hintergrund der vielfältigen Aufgaben, die auf einen Hofkünstler warten

konnten, erhalten die Ausführungen des Grafen Sprinzenstein ihr eigentliches Gewicht. Galt es doch, Nossenis außerordentliche Universalität hervorzuheben. Jedenfalls vermerkt auch die spätere Bestallungsurkunde all die genannten Fähigkeiten, wenn es heißt: „*Insonderheit soll er sich zu allerlei Kunstarbeit, mit Bildhauen, Malen und Conterfeyen, Steinentisch, Credentz von Alabaster, Ordinanz von Gebäuden, Inventionn von Triumphen, Mummereienn und dergleichen gebrauchen lassen, [...]*“⁴

Schon aus diesen wenigen Andeutungen dürfte hervorgehen, dass der im Jahre 1544 in Lugano geborene Giovanni Maria Nosseni ein interessanter Künstler und Kunstintendant war; für die Zeit zwischen 1580 und 1620 stellte er aber vor allem eine der wenigen Konstanten der Dresdner Hofkunst dar. Denn mit dem soeben genannten und in der Ausstellung behandelten Zeitraum geht für Sachsen die Regierungszeit von nicht weniger als vier Kurfürsten einher: August, Christian I., Christian II. und Johann Georg I. Ganz unabhängig von der Instabilität, die eine so rasche Abfolge von Herrschern allgemein mit sich bringen kann, handelte es sich bei den Jahrzehnten um 1600 um eine politisch mehr als komplizierte Epoche, an deren Ende bekanntlich der Dreißigjährige Krieg stand.

Im Vergleich zu den Höfen in Prag und Florenz ist die Dresdner Hofkunst im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert schwieriger zu erfassen. Viele der hier tätigen bildenden Künstler haben ein weniger scharfes Profil als ihre Florentiner, Prager oder auch Münchner Kollegen. Nosseni bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Er gehört zu den am besten erforschten Dresdner Künstlern dieser Zeit. Die Studien zu seiner Person haben seit jeher betont, dass die Anfrage des Kurfürsten August auch von dem Wunsch zeugt, etwas von der Pracht der oberitalienischen Höfe nach Dresden zu holen. Emphatisch formulierte Walter Mackowsky in seiner monographischen Studie vom Beginn des vergangenen Jahrhunderts: „In Giovanni Maria Nosseni war der Sieg Italiens in Sachsen entschieden.“⁵

Und in der Tat war Nosseni schon insofern eine vorzügliche Wahl, als er zum einen über die nötigen Kontakte verfügte, um italienische Künstler für die ihm gestellten Aufgaben anwerben zu können, und zum anderen mit den aktuellsten Kunstentwicklungen seiner Zeit vertraut war.⁶ Der im Tessin geborene Künstler kam über Florenz nach Dresden. Dabei mag es nicht unwichtig gewesen sein, dass Nosseni zweisprachig war, worauf schon Graf Sprinzenstein hinwies, der Nosseni bescheinigte, „*der Teüttschen Sprach nach unnserer Österreichischenn art zimlich khündig*“ zu sein.

Im Verlauf des Jahres 1575 wurde er mit einem Salär von 400 Talern als Bildhauer, Architekt, Maler und Kunstintendant mit dekorativen Aufgaben eingestellt und damit beauftragt, die sächsischen Marmor- und Alabastervorkommen zu erschließen und abzubauen, wofür er eigens ein kurfürstliches Privileg erhielt. Während seiner mehr als vierzigjährigen Dienstzeit sollte er u. a. Möbel (vgl. Kat. 160) und Essgeschirre gestalten, als Bauintendant an wichtigen Architekturprojekten für die Residenzstadt Dresden beteiligt sein, Hochzeiten und Festumzüge planen, Gedichte schreiben und prognostische Schriften verfassen sowie die berühmte Grablege der Wettiner in Freiberg entwerfen und bauen. Wie bereitwillig sich der Italiener am sächsischen Hof akklimatisierte, belegt die Tatsache, dass Nosseni schon ein Jahr nach seiner Ankunft im Jahre 1576 zum Luthertum konvertierte. Dies wurde sicherlich nicht ungern gesehen, wenn nicht sogar gefordert, bedenkt man die kurze Zeit, die sich Nosseni erst in Sachsen aufhielt.

Nossenis Arbeiten in sächsischen Diensten

Wir wissen nicht, was genau August bewogen hat, Nosseni einzustellen. Vielleicht war es schlicht Sparsamkeit. Hatte er doch um einen auf Steinarbeiten spezialisierten Künstler angefragt und stattdessen einen Universalisten bekommen. Vielleicht war es aber auch die Erkenntnis, dass – um wirklich Anschluss an die führenden Höfe seiner Zeit zu bekommen – nicht nur einzelne Kunstwerke nötig waren, sondern ein italienischer Kunstintendant, der allen Aufgaben gewachsen war.

August jedenfalls konnte Nosseni gut gebrauchen, denn schon wenige Jahre nach dessen Eintritt in den Hofdienst heiratete sein Sohn Christian Prinzessin Sophie von Brandenburg. Eine solche Hochzeit wollte natürlich standesgemäß gefeiert werden, wozu ritterliche Spiele wie Rennen und Stechen ebenso gehörten wie Maskeraden und Aufzüge. Wie Sprinzenstein in

1. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Damian Dombrowski, Bertram Kaschek und Andrea Kiehn.

2. Mackowsky 1904, S. 20.

3. Zum Hofkünstler und seinen Aufgaben vgl. Warnke 1985.

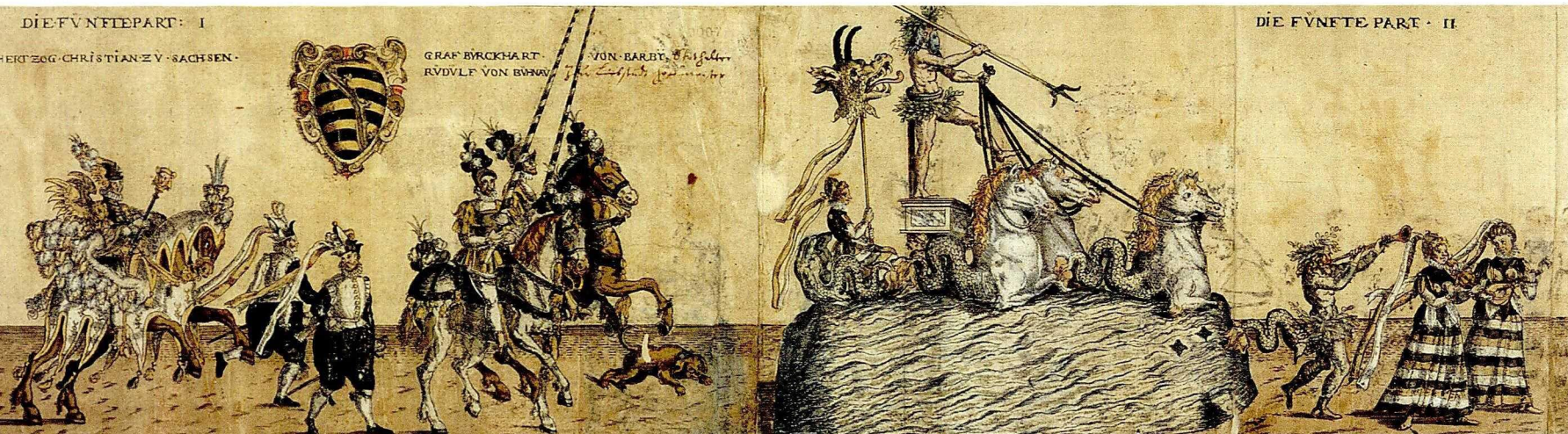
4. Mackowsky 1904, S. 29.

5. Mackowsky 1904, S. 16.

6. Zur Präsenz Italiens in Dresden vgl. Marx 2000a.

Festzug anlässlich der Hochzeit Christians (I.) aus: *Contrafactur des Ringkrenns und anderer ritterspiel so uff Christiani (I) gehalten worden. Die fünfte Part* Daniel Bretschneider d.Ä., 1584
 kolorierter Kupferstich, teilweise Goldhörung
 ca. 25 × 95,5 cm
 Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
 Dresden, Mscr. Dresd. K.1

seinem Brief hervorhob, erstreckten sich Nossenens künstlerische Fähigkeiten auch auf die Festgestaltung, und er scheint dieser Aufgabe des Hofkünstlers mit besonderem Erfolg nachgekommen zu sein. Anlässlich von Christians Hochzeit richtete Nosseni eine vier Tage dauernde Festlichkeit mit Turnier und „Mummereien“ aus, welche in den Zeichnungen von Friedrich Bercht und in den Kupferstichen von Daniel Bretschneider überliefert sind. Neptun mit Dreizack und Andromeda mit Drachenkopf eröffnen den Zug, ihr Triumphwagen wird von drei Seepferden gezogen. Dahinter reitet der Bräutigam, Kurprinz Christian als Perseus, mit prächtigem Helm und Zepter. Weiße Flügel sind auf dem Rücken seines Pferdes angebracht, das damit zum Pegasus avanciert (Abb. unten).⁷ Dann tritt der Kurfürst selber auf, in Bauerntracht und mit einem Rechen in der Hand, umgeben von vierzig Bauern. Ihm folgt ein Erntewagen mit Ferkeln und einer Bauernbraut darauf, die Eier unter das Volk wirft. Dem Kurfürsten, der in der bauerlichen Maskerade zur Personifikation von Fruchtbarkeit und Wohlstand seines Landes wird, folgen geläufige Tugend- und Lasterbeispiele: Bacchus, der nackt auf einem Esel reitet, begleitet von allegorischen Figuren, *Crapula*, dem Taumel und *Ebrietas*, der Trunkenheit. Anschließend macht ein Knabe auf einem kleinen Pferd mit einer bemalten Fahne, auf der Buch und Schwert abgebildet sind, darauf auf-



merksam, dass die Jugend in der Wissenschaft und der Waffentechnik ausgebildet werden müsse. Möglicherweise ist dies als ein typisch lutherischer Hinweis auf den Bildungsauftrag des Herrschers zu verstehen.

Es folgt Paris in Begleitung der drei Göttinnen. Auch dies ist als Mahnung zu verstehen, da das Urteil des Paris ein Fehlurteil war, das zu Krieg und Not geführt hat. Den prachtvollen Schluss des Zuges bildet Diana mit ihren Nymphen, unbekleidet in einem Wasserbassin stehend. Hinter ihnen reitet Aktaeon mit einem Hirschkopf.⁸ Auch das Schicksal des Aktaeon, der die Göttin beim Bade überraschte und zur Strafe von dieser in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde, kann als mahnendes Exemplet für den Herrscher gelesen werden. Gilt er doch in der Sinnbildkunde jener Zeit als Symbol „eines großen Herren [...], der seinen Schmeichlern Gehör gibt und von ihnen zu Grunde gerichtet wird.“⁹ Diana beschließt den Zug als Höhepunkt und Schlussakkord, als Allegorie der Keuschheit, aber wohl auch als ein Hinweis darauf, wie hoch die Jagd am kurfürstlichen Hof geschätzt wurde. Walter Mackowsky vermerkt, dass Nosseni, als er dem Kurfürsten die Pläne für seine Inventionen zur Hochzeit präsentieren wollte, auf später vertröstet wurde, „do jetzt die Schweinhatz angehet“.¹⁰

Bei der Hochzeit Christians konnte Nosseni zum ersten Mal sein Können bei der Ausrichtung höfischer Feste unter Beweis stellen. Insgesamt sollte er für Kurfürst August und seine Nachfolger mehr als 44 Inventionen ausrichten, deren Kostüme und Wagen sorgfältig aufbewahrt wurden.¹¹ Ein Vergleich Nossenens mit Giuseppe Arcimboldo, der für die Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. tätig war, liegt nahe.¹² Implizit sind wir damit auf ein höfisches An-

spruchsniveau verwiesen, geht es doch darum, bei jeder Gelegenheit – und eben auch gegenüber dem Kaiser – den eigenen Rang zu demonstrieren.

Über die anwesenden Festgäste verbreitete sich der Ruhm von Nossen's Inventionen und Festaufzügen bis ins benachbarte Ausland, so dass der Künstler gelegentlich vom sächsischen Hof beurlaubt wurde, um anderswo Aufzüge zu gestalten. Er arbeitete für den Landgrafen Ludwig V. von Hessen und richtete anlässlich der Krönung Christians IV. von Dänemark ebenfalls einen Festzug aus.

Aber so populär Nossen's auch durch seine Festgestaltungen geworden sein mag, Arbeiten von europäischem Rang konnte er erst in späteren Jahren beisteuern. Zwar hatte der Künstler schon 1581 angeboten, architektonische Entwürfe unterschiedlicher Art zu liefern, aber erst Kurfürst Christian I. kam auf dieses Angebot zurück. Im Wesentlichen sind es fünf architektonische Werke, an deren Entstehung Nossen's mitarbeitete, wenn er für sie nicht sogar verantwortlich zeichnete: Die Verbindungsgalerie, der so genannte Lange Gang, der vom Georgenbau zum Stallgebäude führt (Abb. S. 72); der Portalbau für den Kleinen Hof des Residenzschlosses; das Lusthaus auf der gerade errichteten Neuen Bastei; das mit einem Reiterdenkmal versehene Pirnaische Tor; schließlich die Grablege der Wettiner im Freiburger Dom. In der Forschung konnte überzeugend gezeigt werden, wie sehr Nossen's dabei von seiner profunden Florenz-Kennntnis profitierte.¹³ Denn nahezu alle von ihm errichteten Bauten orientieren sich an berühmten Vorbildern, die uns den Anspruch des sächsischen Kurfürsten Christian I. verdeutlichen können. Hier hatte ein Herrscher von europäischem Format die politische Bühne betreten, der es verstand, seine politischen Ambitionen künstlerisch zu verdeutlichen. Jetzt war Nossen's Stunde gekommen. Denn nun waren nicht mehr nur seine ingenieurwissenschaftlichen Kenntnisse, die den Bergbau betrafen, und sein Anpassungsvermögen an die Festkultur der Epoche gefragt, sondern mit Christian I. kam ein Fürst an die Macht, der es darauf anlegte, mit der wohl wichtigsten Kunstmetropole der Renaissance zu konkurrieren, „*quia altera Florentia visa est*“, wie ein venezianischer Besucher schon 1577 vermerkt hatte.¹⁴ Der neue Kurfürst war in seiner Politik denn auch weniger um Ausgleich bemüht, als vielmehr um eine selbstbewusste Position, die den sächsischen Adel und Klerus in seine Schranken verweisen wollte. Entsprechend ließ auch die erste Baumaßnahme nicht lange auf sich warten.

Schon 1586, im Jahr seines Regierungsantritts, begann man ein großes, schlossartiges Stallgebäude (Abb. S. 71) zu bauen, das in seinem Untergeschoss Stallungen für weit mehr als einhundert Pferde bereithielt. Im luxuriös mit Marmorfußböden ausgestatteten Obergeschoss befanden sich Unterkünfte, Prunkzimmer und die Rüstkammer. Zudem war es über eine Rampe auch für Reiter erreichbar. Dieser von Paul Buchner entworfene repräsentative Zweckbau kostete nicht weniger als 130.000 Gulden.¹⁵ Nossen's hatte nun die Idee, durch einen Langen Gang (Abb. S. 72) Stallgebäude und Georgentor zu verbinden, wofür er auf Vasaris berühmten Florentiner *Corridoio* der Medici zurückgriff.¹⁶

Mit dem Typus der Arkadengalerie jedenfalls zitierte der Dresdner Hofkünstler nicht nur ein anderes Bauwerk, sondern geradezu ein florentinisches Idiom, wie es von Brunelleschi für das Findelhaus entwickelt worden war. Betrachtet man die Länge der Arkadengalerie, so fällt der Wunsch nach eleganter Repräsentation sofort ins Auge. Dies ist umso verständlicher, wenn man bedenkt, dass mit dem Arkadengang zugleich ein Innenhof entstanden war, der aus dem Verbindungsgang eine Tribüne für die Reitbahn werden ließ. Die Ausmalungen, die dem höfisch-zeremoniellen Kontext entsprachen, lassen keinen Zweifel daran, dass hier keine lutherisch-fromme Exempelsammlung beabsichtigt war, wurden entlang der Galerie doch Porträts von Pferden angebracht, die wohl eines der greifbarsten Sinnbilder des höfischen Wunsches nach Repräsentation darstellten.¹⁷

Wiederum nach Ideen Nossen's wurde ein Portalgebäude gestaltet, das in den so genannten Kleinen Schlosshof führte (Abb. S. 38).¹⁸ Mit seinem Gestaltungskonzept folgt der Künstler der antiken Form des Triumphbogens, der hier mit einem kleinen *tempietto* bekrönt wurde, auf dem eine Skulptur der *Iustitia* stand. Das zweigeschossige Gebäude wies einen Blendportikus auf und wurde durch eine Balustrade abgeschlossen. Zwei Genien links und rechts bliesen in ihre Posaunen und verkündeten den Ruhm des Fürsten, während über dem mit Löwenköpfen verzierten Architrav weitere Skulpturen standen, die fürstliche Tugenden wie den Glauben und die Stärke zum Ausdruck brachten – ein schon vorbarock zu nennendes

7. Schlechte 1992, S. 83.

8. Mackowsky 1904, S. 87–90.

9. Schlechte 1992, S. 83.

10. Mackowsky 1904, S. 87. Zur übertriebenen Jagdleidenschaft Christians vgl. Schlechte 1992, S. 82.

11. Schlechte 1992, S. 81.

12. Schnitzer 1999, S. 118 und 308.

13. Vgl. den grundlegenden Aufsatz von May 1992.

14. Dombrowski 1999, S. 110.

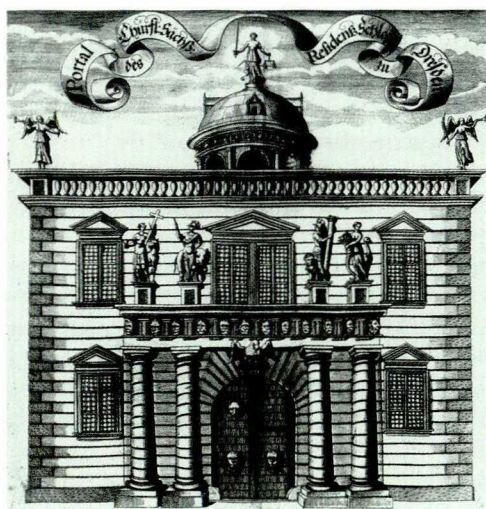
15. Vgl. Syndram 2001, S. 32–35.

16. Darauf hat May 1992 in seiner Studie zur höfischen Architektur unter Christian I. hingewiesen.

17. Diesen wichtigen Kontext hat Barbara Marx der Forschung erschlossen, vgl. Marx 2000a, S. 17–19; zur Dresdner „Pferdegalerie“ nach dem Vorbild des Palazzo Te in Mantua und zum Zusammenhang von Hippologie und fürstlicher Repräsentation siehe auch Dombrowski 1999, S. 119–123.

18. Vgl. Syndram 2001, S. 35–36.

Portal zum Kleinen Schlosshof
des Residenzschlosses
1592 errichtet, 1725
stark verändert
Stich aus der Weck'schen
Chronik, um 1680
31,3 × 29,5 cm
Sächsische Landesbibliothek,
Staats- und Universitätsbibliothek
Dresden



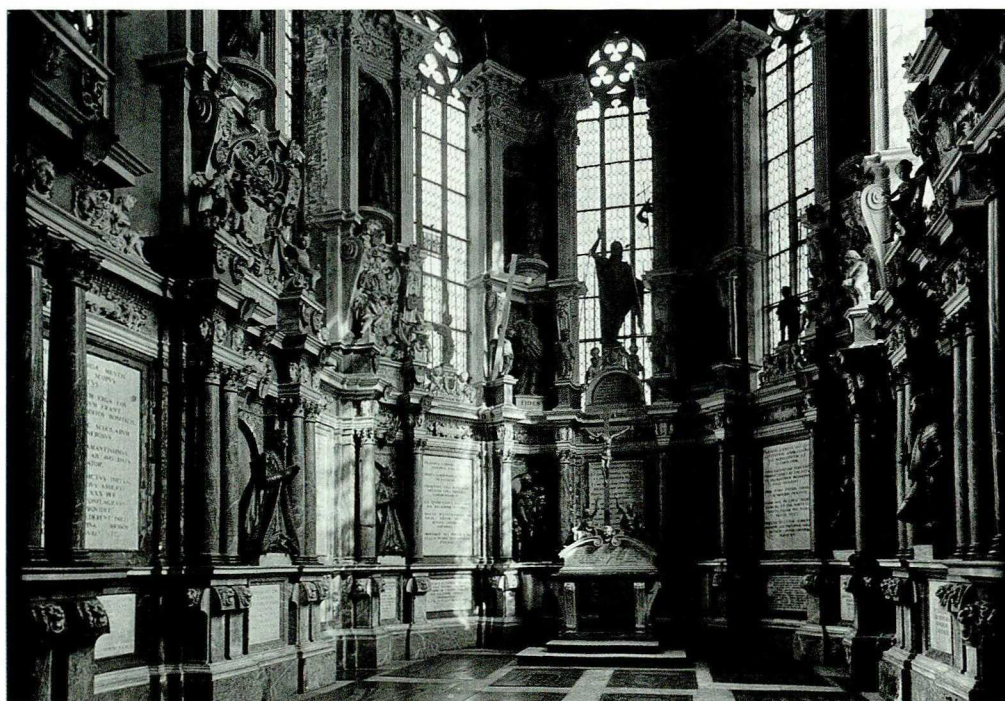
Grablege der Wettiner
im Domchor zu Freiberg
in Sachsen

allegorisches Ensemble. Getragen wurde der Architrav durch vier dorische Halbsäulen, der architektonischen Übersetzung der *Fortitudo*.

Wenn man Reproduktionen des ursprünglichen Torbaus, der 1725 stark verändert wurde, betrachtet, erhält man eine Ahnung von der Ausgewogenheit, mit der Nosseni den Bau konzipiert hatte. Offensichtlich bestimmt die Idee des Ausgleichs den Einsatz der formalen Mittel. Mehr noch, vielleicht darf man sogar sagen, dass die herrscherliche Tugend des Maßhaltens keiner Personifikation mehr bedurfte, sondern durch die Architektur selbst zum Ausdruck gebracht wurde. Jede formale Eigenart wird nämlich durch eine komplementäre ergänzt und gemäßigt. Die aufstrebende vertikale Achse, die durch Tor, Fenster und *tempietto* führt, hat in der stabilen querrchteckigen Gebäudeform ein Gegengewicht. Einem flächigen Gesamteindruck wird durch den vorgeblendeten Portikus und den zurückspringenden *tempietto* entgegengesteuert, die dem Portal plastisches Profil verleihen. Ikonographisch fand der Bau in der Überhöhung des Herrschers sein Ziel, denn ein Pelikan, der sich mit seinem Schnabel die Brust öffnet, bildete den Schlussstein des Torbogens – ein Sinnbild der *Caritas*, aber in diesem Zusammenhang natürlich auch des Herrschers, der sich – Christus gleich – für seine Untertanen hingibt.

Das wichtigste Bauprojekt Christians I. war zweifellos die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg.¹⁹ Mit ihrem Übertritt zur protestantischen Konfession hatten die sächsischen Kurfürsten ihren Begräbnisort von Meißen nach Freiberg verlegt. Dort hatte bereits Kurfürst August ein monumentales Freigrab für seinen Bruder und Vorgänger Moritz von Sachsen errichten lassen, der 1553 in der Schlacht von Sievershausen gefallen war. Auf dem 1562 fertig gestellten Monument kniet Moritz von Sachsen in seiner Rüstung auf einer von bronzenen Greifen getragenen Plattform.²⁰ Er hat das Kurschwert geschultert und blickt empor – über das Kreuzifix hinweg, das wegen theologischer Bedenken gegenüber diesem neuartigen Grabmaltypus erst nachträglich hinzugefügt worden war.

Zwar fielen der Beginn der Planungen und die ersten konkreten Maßnahmen zu einer größeren Begräbniskapelle 1585 noch in die Regentschaft Augusts, doch war Christian zu dieser Zeit bereits als Mitregent eingesetzt. Für die Ausstattung der Grablege mit bronzenen Figuren versicherte sich der junge Kurfürst der Unterstützung Francesco I. de' Medicis, über den er einen geeigneten Bildhauer zu finden hoffte. Der Großherzog der Toskana stellte für Christians Bauvorhaben Carlo di Cesare frei, einen Schüler Giambolognas, der bei ihm in Diensten stand.





Kaiser Rudolf II.
Adriaen de Vries, 1603
Bronze, H. 112 cm
Kunsthistorisches Museum
Wien, Sammlung für
Plastik und Kunstgewerbe,
Inv. Nr. KK 5506

19. Vgl. Meine-Schawe 1992.
20. Die erste ikonographisch befriedigende Ausdeutung findet sich bei Dombrowski 2001, hier S. 245.
21. Dombrowski 2001, S. 247.
22. Dombrowski 2001, S. 241.
23. Dombrowski 2001, S. 256–257.
24. Dombrowski 2001, S. 265–268.
25. Vgl. hierzu Dombrowski 2000, S. 73–76.
26. Müller/Kaschek 2001, S. 3–16.

Nossen erhielt den Auftrag, das vorhandene Freigrab zur Wettiner Grablege auszubauen. Sein ursprünglicher Plan sah umfassende bauliche Veränderungen des Chorraumes vor, der ebenso lang wie der gesamte Dom werden sollte. Diese Anlage wäre so großzügig bemessen gewesen, dass auch Platz für zukünftige Kurfürsten vorhanden gewesen wäre – „ein auf Zukunft spekulierender Memorialgedanke“, wie es Damian Dombrowski treffend formuliert hat.²¹ Doch konnte dieser hochfahrende Plan nicht in die Tat umgesetzt werden, denn bedingt durch Christians frühen Tod kam lediglich eine kostengünstigere Variante zur Ausführung. Verwirklicht wurde von diesem bescheideneren Entwurf die Gestaltung des Chores mit Einzelgräbern der Kurfürsten und ihrer Gemahlinnen, die zu einer monumentalen Grabkapelle in buntem Marmor, Alabaster und Bronze verbunden sind. Zwischen einem mit Schrifttafeln und kleinen Pilastern gestalteten Sockelgeschoss und einem fortlaufenden Fries knien, durch hohe Schrifttafeln voneinander getrennt und von doppelten Marmorsäulen mit korinthischen Kapitellen gerahmt, die bronzenen Vollplastiken der Verstorbenen. Ihr Blick ist auf den Scheitelpunkt des Chores gerichtet, wo zwischen übereinander angeordneten Tugenden der auferstandene Christus mit Siegesbanner steht.²² Das stuckierte Deckengemälde zeigt eine bewegte Gerichtsszene. Die übergreifende Gliederung der Wände fügt die Skulpturen und die sie umgebende Architektur zu einem einheitlichen Ganzen. Nimmt man die in Stuck und Malerei gearbeitete Decke hinzu, werden hier die Gattungsgrenzen zwischen Architektur, Skulptur und Malerei nördlich der Alpen zum ersten Mal in diesem Umfang überschritten.²³

Steht die Freiburger Grablege in Sachsen auch ohne direkte Vorbilder da, so sieht die Forschung doch zahlreiche Bezüge zu berühmten Grablegen der Zeit: zum Maximiliansgrab in der Innsbrucker Hofkirche, zu Michelangelos Gestaltung der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz, zur Königsgrablege der Valois in St. Denis, zur Grablege der bayrischen Herzöge in St. Michael in München und schließlich zum Escorial in Spanien. Offensichtlich strebte Christian mit seinem Bauprojekt danach, das Haus Wettin unter die königlichen und kaiserlichen Dynastien einzureihen.²⁴ Die prachtvolle Memorialkapelle demonstrierte seine Bedeutung gegenüber den übrigen sechs Kurfürsten als protestantische Vormacht. Dabei ging es weniger um die Entwicklung einer eigenständigen, protestantischen Ikonographie als vielmehr um den Anschluss an die katholischen Herrscherhäuser Europas und damit um eine Art symbolischer Beanspruchung königlichen Rangs.

Auch wenn wir uns lediglich drei der überaus prachtvollen Bauten, die Nossen für Christian I. entworfen hat, vor Augen geführt haben, wird doch das Ausmaß offenbar, in dem die repräsentative Funktion der Kunst auch im Dresden der Renaissance erkannt wurde. Die Kunst diente dazu, ein Selbstbild des Herrschers zu entwerfen, das in politisch-höfischen Kreisen vermittelt werden sollte.

Dies betrifft aber keinesfalls nur die Architektur. Denn wie ein Kunstwerk Ausdruck politischer Kommunikation sein kann, zeigt uns eine Bronzebüste von Adriaen de Vries, die Christian II. darstellt (Kat. 3). Während der Regierungszeit dieses Kurfürsten von 1601 bis 1611 findet eine deutlichere Orientierung am Prager Hof statt, wovon eine ganze Reihe von Kunstwerken zeugt.²⁵ Am deutlichsten sicherlich die Büste, die 1603 gleichzeitig mit derjenigen des Kaisers (Abb. links) entstanden ist, aber erst 1607 beim Besuch des Kurfürsten in Prag überreicht wurde.²⁶ Der politische Kontext und die Zusammengehörigkeit dieser Werke ist offensichtlich. Beide Plastiken folgen dem gleichen Aufbau, bei dem sich über der Plinthe ein figürlicher Sockel erhebt, der die eigentliche Büste trägt. Dieses Motiv findet sich schon bei Leone Leonis Büste Kaiser Karls V., ist aber letztlich antiken Ursprungs. Wie schon das Bildnis Rudolfs II. erlangt auch die Darstellung Christians II. durch die leicht abgespreizte Stellung der Arme ein besonders „souveränes“ Aussehen. Und wie sein kaiserlicher Bundesgenosse, so blickt auch der sächsische Kurfürst über den Betrachter hinweg in Regionen, die den Sterblichen vorenthalten bleiben.

Entscheidend ist die Kombination aus Fern- und Nahsicht, denn der Betrachter sieht zunächst den entrückten Kurfürsten mit sturmzerzaustem Haar, um dann die Personifikationen des Sockels, aber auch andere Details genauer zu erkennen. Beeindruckend ist die Gestaltung der Gesichtsoberfläche, die jeden Lichtschein zu reflektieren und das Haupt des sächsischen Herrschers zu verklären scheint. Erst aus der Nähe erkennt man die Personifikationen des Friedens und der Eintracht, die aus der Sicht des Kaisers die Grundlagen

der Herrschaft Christians bilden sollten und zugleich als deutliches Signal für ein kaiserlich-sächsisches Bündnis zu verstehen waren.

Rudolf II. bedurfte eines verlässlichen Bundesgenossen in seinem Kampf gegen die türkische Bedrohung jener Zeit, aber auch gegen seinen Bruder Matthias, der Ambitionen auf den Kaiserthron hegte. Nach 1600 jedenfalls erreichten mehrere kaiserliche Geschenksendungen Dresden und Christian II. soll 1607 nach längerem Aufenthalt in Prag die Stadt mit Geschenken im Wert von rund 10.000 Talern verlassen haben.²⁷

Italien als Vorbild: Anmut, Lässigkeit und Witz

Im ausgehenden 16. Jahrhundert war die Dresdner Hofkunst in ihrer Florenz- oder Italienfixierung keine Ausnahme. Dies fällt auf, wenn man nur knapp zweihundert Kilometer südöstlich nach Prag blickt. Denn auch für die Hofkünstler der nahe gelegenen kaiserlichen Residenz mit ihrem legendären Sammler Rudolf II. gilt, dass der Weg in kaiserliche Dienste fast unweigerlich über Italien führte.

Ob Maler wie Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, Joseph Heintz d.Ä. oder der kaiserliche Bildhauer Adriaen de Vries, alle diese Künstler waren mit der italienischen Kunst ihrer Zeit bestens vertraut. Zwar wurden sie in Nordeuropa geboren, hatten ihr Handwerk aber durch Reisen vervollständigt oder gar eine Ausbildung in Italien erhalten. Sie waren wegen ihrer langen Italienaufenthalte zweisprachig und blieben auch nach ihrer Ankunft in Mitteleuropa bestens über die Entwicklungen in Italien informiert.

Eine wichtige Quelle ist in diesem Zusammenhang Karel van Manders *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604, in dem zum ersten Mal die Viten der nordeuropäischen Hofkünstler gesammelt wurden.²⁸ Durch ihn sind wir relativ gut über die Künstler am Hofe Rudolfs II. und ihre Wertschätzung informiert, leider erwähnt er keine in Dresden tätigen Meister jener Zeit. Folgt man van Mander, so war Prag das Zentrum, das alle nordeuropäischen Höfe in Bann gehalten hat, sicherlich auch des berühmten kaiserlichen Sammlers wegen, dem es gelang, eine sagenumwobene Kunstkammer aufzubauen.

Immerhin existiert ein Gedicht Nossenis, das den rudolfinischen Hofkünstlern Spranger und von Aachen zugeeignet ist. Dieses anlässlich der Durchreise beider Maler entstandene und 1602 publizierte Sonett bedient sich gängiger kunsttheoretischer Topoi, wenn vom goldenen Wagen des Musenführers Apoll, dem antiken Hofkünstler Apelles und dem Tugendberg die Rede ist, den die Künstler zu ersteigen hätten.²⁹ Doch so unoriginell auch die verwendeten Sprachbilder erscheinen mögen, wichtig ist diese Quelle, weil sie uns über das künstlerische Selbstbewusstsein jener Zeit und insbesondere Nossenis belehrt, aber auch darüber, dass konkrete Beziehungen zwischen den Prager und Dresdner Hofkünstlern bestanden.³⁰ Mit dem Regierungsantritt Christians II. im Jahre 1601 intensivierten sich die Beziehungen zum kaiserlichen Hof. Bilder der Prager Hofkünstler wurden vermehrt für die Dresdner Sammlungen erworben, und während ihrer Durchreise scheinen Spranger und von Aachen begeistert gefeiert worden zu sein.³¹

Selbst wenn man davon ausgeht, dass van Mander die wirkliche Bedeutung Prags ein wenig übersteigert, wird in seinem *Schilder-Boeck* die Ambition der nordeuropäischen Künstler deutlich. Ging es doch darum, sich an den italienischen Vorbildern zu orientieren, um diese eventuell sogar zu überholen. Italien war der geltende Maßstab, ein Leitbild, das es nachzuahmen, aber auch zu übertreffen galt!

Doch nicht nur die Kunst, die höfischen Verhaltensideale allgemein entstammen der italienischen Kultur, man denke nur an den ungeheuren Erfolg von Baldassare Castigliones Buch *Il Libro del Cortegiano* aus dem Jahre 1528 – eine Schrift, die mehr als einhundert Jahre später noch als vorbildlich empfunden und in die europäischen Landessprachen übersetzt wurde.³² Um sich vor Augen zu führen, was den Geschmack des ausgehenden 16. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt hat, lässt sich beispielhaft auf die Geschenksendung verweisen, die Christian I. zum Regierungsantritt aus Florenz geschickt bekam. Francesco I., Großherzog der Toskana, verehrte dem neuen sächsischen Regenten drei Kleinbronzen „seines“ Bildhauers Giambologna: den fliegenden *Merkur* (Kat. 146), die *Schlafende Nymphe mit Satyr* (Kat. 148) und *Nessus und Dejanira* (Kat. 147). Der Künstler erlaubte sich, diese Serie um einen *Mars* (Abb. S. 270) zu ergänzen, der sein persönliches Präsent an den

28. Müller 1993.

29. Johan Maria Nossen, *Sonetti [...] fatti in laude et honore, della Serenissima casa di Sassonia*, Dresden 1602, unpaginierter.

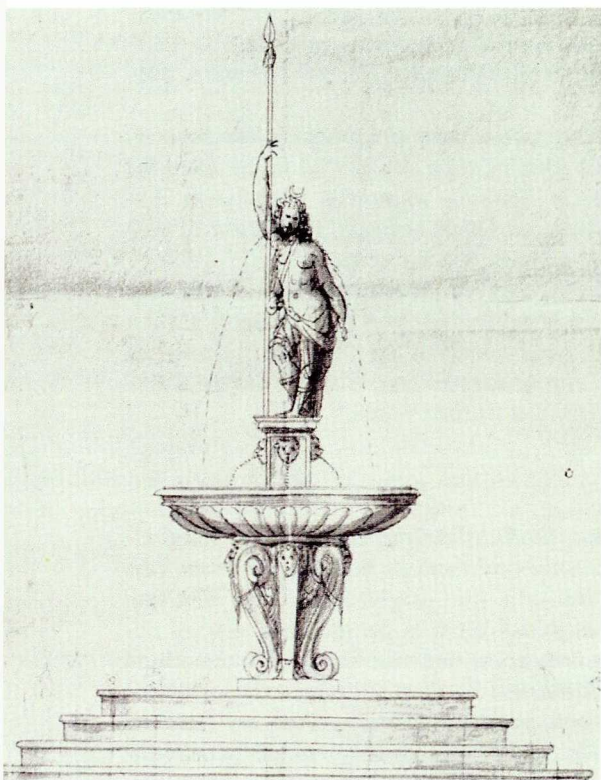
30. Vgl. Dombrowski 2000, S. 84.

31. Vgl. Schade 1988, S. 264.

32. Castiglione/Baumgart 1986.

33. Shearman 1988, S. 20 und S. 105–107.

34. Zum Wechselspiel von *imitatio* und *aemulatio* vgl. Krystof 1997, S. 129–171.



Entwurf zu einem
Dianabrunnen
Giovanni Maria Nosseni
wohl um 1595
Feder, laviert
Verbleib unbekannt

Kurfürsten sein sollte. Diese vier Werke Giambolognas bildeten zusammen einen wichtigen Nukleus italienischer Kunst in der kurfürstlichen Sammlung.

Interessant ist diese Episode, weil sie uns ein wenig von der höfischen Mentalität erzählt. Giambologna war zu diesem Zeitpunkt der gefragteste Bildhauer in Europa; in der Tat gab es kaum einen Potentaten, der nicht versucht hätte, ihn an seinen Hof zu holen. Selbst Kaiser Rudolf II. musste, wie alle anderen auch, mit einem seiner Schüler vorlieb nehmen. Wenn der Großherzog also drei Bronzen verschenkt, zeigt dies gleichermaßen seine Großzügigkeit wie seine Bedeutsamkeit. Er kann es sich leisten, derart kostbare Kunstwerke zu schicken; ganz abgesehen davon, dass in Florenz selbst die Künstler den Herrschern Geschenke machten. Aber auch dies ist kalkulierte Großzügigkeit, denn natürlich rechnete man mit ebenso großzügigen Gegengeschenken und Entlohnungen.

Nachgerade exemplarisch für den Geschmack jener Zeit ist Giambolognas fliegender *Merkur*, der uns das gestalterische Problem einer schwebenden Figur vor Augen führt. In formaler Hinsicht geht es darum, das Gewicht der Bronze zu überwinden, es durch die Form vergessen zu machen. Ihre spezifische Anmut gewinnt die Figur durch die Aufwärtsbewegung. Denn während die Hand des Götterboten steil aufwärts in den Olymp weist, ist das rechte Bein so dargestellt, als wäre es in einer schnellen Vorwärtsbewegung begriffen. Unser Auge vermittelt zwischen diesen beiden, in unterschiedliche Richtungen weisenden Bewegungsimpulsen, und der Götterbote scheint sich sanft in die Lüfte zu erheben. Eine solche Gestaltung ist durchaus ambivalent zu nennen, wirkt sie doch einerseits dynamisch und beraubt den *Merkur* andererseits doch nie der ihm eigenen Eleganz.

Giambolognas Bronze antwortet auf die kunsttheoretische Forderung nach *difficoltà*.³³ Was heißt das? Zunächst ist *difficoltà* (Schwierigkeit) eine Herausforderung an den Künstler, das eigentlich nicht oder nur sehr schwer Darstellbare in der Kunst wiederzugeben – im Falle des *Merkur* etwa eine Figur zu schaffen, die trotz der schweren Materialität der Bronze den Anschein des Aufwärtsschwebens erweckt. Dem Kunstkenner um 1600 waren zudem die großen Kunstwerke der Hochrenaissance bekannt; selbst wenn er Italien nie betreten hatte, konnte er die Werke über druckgraphische Reproduktionen studieren. Ein solcher Kenner wird entsprechend unerwartete und anspruchsvolle ästhetische Lösungen geschätzt haben.

Mit *sprezzatura* (Lässigkeit) und *difficoltà* (Schwierigkeit) haben wir zwei der wichtigsten ästhetischen Kategorien jener Zeit benannt. Ebenso entscheidend ist die „künstlerische Bildung“ eines Bildhauers oder Architekten, die es ihm erlaubt, sich an den gelungenen Werken der Geschichte zu orientieren. So war es ein wichtiges Charakteristikum der Kunst um 1600, die einmal erreichten ästhetischen Standards zu bewahren.³⁴ Dem Kenner fielen folglich Anspielungen auf andere Kunstwerke sogleich auf und sollten natürlich auch wiedererkannt werden.

Imitatio artis

Um uns ein solchermaßen „gebildetes“ Kunstwerk vor Augen zu führen, sei auf eine Entwurfszeichnung Giovanni Maria Nossenens hingewiesen, die vermutlich um 1595 entstanden ist. Wie bereits angedeutet, hatte dieser während seines Aufenthaltes in Florenz die Spitzenwerke der italienischen Skulptur kennen gelernt. Wie souverän er mit Vorbildern umzugehen wusste, zeigt sein Projekt für einen nicht erhaltenen Brunnen. Über einer gestuften Basis steht eine Brunnenschale, die durch eine Dianastatue abgeschlossen wird. Die Schale wird durch vier Voluten getragen, die wiederum mit Maskeronsköpfen geschmückt sind. Diana steht auf einem Sockel, in den Wasser speiende Köpfe eingelassen sind. Sie hat ihren rechten Arm erhoben und ist als Göttin der Jagd mit einem Speer ausgestattet. Insgesamt fällt die elegante Gestaltung auf, die dem Charakter der mythologischen Figur entsprechen soll. Die Haltung der leicht gekleideten Göttin ist besonders aufschlussreich, denn sie zeigt, dass es Nosseneni darauf ankam, zwei berühmte Skulpturen Giambolognas zu synthetisieren: Das angewinkelte rechte Bein verweist auf die *Venus Urania* des berühmten Florentiner Bildhauers, während der aufwärts zeigende rechte Arm eine Art Paraphrase von dessen berühmter Merkurplastik darstellt. Auch die Makroform des Entwurfs orientiert sich an einem Kunstwerk Giambolognas, dem so genannten Venusbrunnen, der sich in den Florentiner Boboli-Gärten befindet.

Nosseneni arbeitete die Dianastatue als *figura serpentinata* aus, die – während sie umschritten wird – dem Betrachter ein abstraktes, aufwärtsführendes Linienspiel zeigt. Dem Künstler ging



Titanensturz
Sebastian Walther, 1605
Feder, grau laviert
27,5 × 20,9 cm
Germanisches
Nationalmuseum
Nürnberg, Graphische
Sammlung,
Inv. Nr. Hz. 5137

es offensichtlich um die Anmut der Skulptur, um ihre Grazie. Eine solche Figur erschließt dem Betrachter immer neue reizvolle Ansichten, die jede Schwerfälligkeit vermissen lassen. Nosseni hätte seinen Brunnen also genutzt, um eine allansichtige Skulptur zu gestalten.³⁵

Zusätzlich hielt der Brunnen eine rezeptionsästhetische Pointe bereit – zumindest für den männlichen Betrachter. Dieser nämlich wird mit dem antiken Jäger Aktaeon identifiziert, der nach der Schilderung Ovids bei der Betrachtung der Diana und ihrer Nymphen in einen Hirsch verwandelt wurde, um dann von seinen Jagdhunden zerfleischt zu werden. Der männliche Betrachter sah sich also dem Verdacht ausgesetzt, das Werk mit einer gewissen Lüsterheit anzuschauen. Die Ironie dieses Rollenspiels ist typisch für die Hofkunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Castiglione hat Ironie besonders geschätzt. Der Fähigkeit, geistreich zu scherzen, widmete er eine eigene Passage in seinem Traktat.

Mehr noch: Wortspiele, Schlagfertigkeit, Schlüpfrigkeit, schickliche und unschickliche Scherze, aufrichtige und falsche Schamhaftigkeit, Spott und Anspielungen, all dies findet im *Libro del Cortegiano* Erwähnung und wird durch exemplarische Beispiele vorgestellt. Castigliones Text entwirft das Bild vom idealen Hofmann als *homo ridens*, was nicht bedeutet, bloß Witze zu kennen, sondern seine Zivilisiertheit durch Selbstironie unter Beweis zu stellen.

So sei eine besonders geistreiche Inszenierung Nossenis für den Dresdner Hof in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen. Anlässlich der zweiten Hochzeit von Johann Georg (I.) mit Magdalena Sibylla von Brandenburg im Jahre 1607 ging man dazu über, sich die italienischen Formen buchstäblich einzuverleiben: Nosseni hatte ein Schauessen inszeniert, für das die Kleinbronzen Giambolognas in essbarem Material nachgebildet worden waren.³⁶

Sinnbild und Gesprächsspiel

Dass Witze und Scherze auch ein wichtiges Kriterium für Kunstkammerstücke waren, belegt eine in Nürnberg zum Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Arbeit, die Bacchus auf einem Fass sitzend darstellt (Kat. 106). Seit jeher handelt es sich beim Gott des Weines um ein weit verbreitetes Motiv. Der Witz dieser Darstellung besteht jedoch nicht in der gut beobachteten Behäbigkeit des Trinkers, mit der Bacchus Platz genommen hat und sein Trinkgefäß zum Mund führt, sondern in unserer Fähigkeit, selber zu scherzen, dem Bacchus sozusagen zuzuprosten. So kann das Thema höchst unterschiedliche Auslegungen hervorbringen: Dass der Wein die Nahrung des Geistes sei, heißt es in der Emblemik, und dass es zwei unterschiedliche Naturen des Weines gebe. Und natürlich wird vor den Folgen der Trunkenheit gewarnt.³⁷ Eine solche Vieldeutigkeit ist gewünscht. Sie ist Teil eines anregend-angeregten Gesprächs, das als *civile conversazione* weit über die Funktion des Informationsaustausches hinausführt – die Unterhaltung „an sich“ wird zur Kunstform. Einige Kunstkammerstücke produzieren also Geselligkeit. Dies alles hielt den Goldschmied Meinrad Bauch nicht davon ab, das Fass mit Perlmutterstreifen zu verschönern, ganz in der Art wie es der Büttner aus Holz gefertigt hätte.

Bei diesem Sujet handelt es sich zugleich um ein ausgesprochen höfisches Thema, wie eine Kleinbronze Giambolognas aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts, die sich heute im Louvre befindet, belegt. Hier ist Morgante, der Hofzwerg Cosimos I. dargestellt, wie er in der Art des Bacchus breitbeinig auf einem Fass sitzt. In monumentaler Ausführung sorgt er in den Boboli-Gärten hinter dem Palazzo Pitti noch heute für Erheiterung.

Dass der Betrachter angesichts der Pracht der Kunstkammerstücke vor Ehrfurcht nicht zur Salzsäule erstarren musste, belegen auch die drei Strauße, die als Trinkgefäße genutzt werden konnten (Kat. 116). Alle drei Tiere schreiten voran, aber nur zwei haben ein Hufeisen im Schnabel. Die Körper dieser Trinkgefäße bestehen aus echten Straußeneiern. Entstanden sind sie in Leipzig vor 1595 und wurden von Elias Geyer hergestellt. Der Witz bei diesen Gefäßen besteht darin, dass es fast unmöglich ist, zu trinken, ohne etwas über die eigene Kleidung zu gießen: Sie sind so konstruiert, dass die Flüssigkeit ruckartig herausschießt. Auch wenn diese Gefäße *de facto* nicht benutzt wurden, so dürfte ihre skurrile Formgebung doch ein unterhaltsames Tischgespräch beflügelt haben. Einem Betrachter des frühen 17. Jahrhunderts erschloss sich dabei durchaus auch eine Möglichkeit der geistreichen Auslegung. Denn die Sinnbildkunde verzeichnet unter dem Bild des Straußes, der ein Hufeisen im Schnabel trägt, nicht weniger als fünf unterschiedliche Bedeutungen. Von „Stärke durch Widerstand“ ist hier die Rede, glaubte man doch, der Strauß könne durch die extreme Wärme seines Magens sogar Eisen verdauen. Moralisch geht es

zu, wenn das Bild des Straußes als das des Gerechten entworfen wird, der Neider erträgt. Vom Leben aus der Gnade Gottes ist in anderen emblematischen Quellen die Rede und auch von der Überlegenheit der Tugend.³⁸

Alle diese Bedeutungen sind möglich und schließen einander nicht aus, sondern verhalten sich komplementär zueinander. Vielleicht hat man, wenn man diese Pokale zur Hand nahm, über die Sinnbildlichkeit dieses Tieres nachgedacht. Einmal mehr sei der Gemeinschaft stiftende Charakter solcher Kunstwerke betont, die nicht für die einmalige Deutung, sondern für das angeregte Gespräch gedacht waren.

Viele der Kunstkammerstücke weisen eine solche unterhaltende Dimension auf, die vom bloßen Scherz bis zum gelehrten *Aperçu* reicht und bisweilen zwanglos zur Weltdeutung hinüberleitet. Ob nun mythologische Gestalten oder Tiere als Sinnbilder auftauchen, ihre durchweg kostbare Gestaltung hat den damaligen Betrachter sicher nicht davon abgehalten, nach einer Interpretation zu suchen.

„Wie eine Kunstkammer einzurichten sey“

Ein aufschlussreiches kunsttheoretisches Dokument jener Zeit ist Gabriel Kaltemarckts Vorschlag zur Einrichtung einer Kunstkammer. Dieser 1587 entstandene Text ist Christian I. gewidmet und entwirft das Ideal einer „Bilderkammer“, gibt aber zugleich äußerst pragmatische Hinweise, wie es etwa gelingen könnte, in relativ kurzer Zeit eine Kunstkammer einzurichten und die in Italien erworbenen Kunstwerke kostengünstig nach Dresden zu schaffen.

Kaltemarckts Text ist synthetischer Natur und greift auf Vasaris Vorstellungen zur bildenden Kunst zurück. Er ist aber zugleich gelehrsam, wenn *en passant* die Künstleranekdoten genannt werden, von denen Plinius im 35. Buch seiner Naturgeschichte erzählt. Über Kaltemarck ist lediglich bekannt, dass er zwischen 1579 und 1611 in Dresden gelebt haben muss, wo seine Witwe ein eigenes Haus besaß. Nur eine geringe Anzahl von Zeichnungen aus seiner Hand ist erhalten geblieben; die meisten von ihnen entstanden nach italienischen Vorbildern.

Um so interessanter ist sein Text, weil hier explizit die kunsttheoretischen Debatten um 1587 greifbar werden. Joachim Menzhausen hat darauf hingewiesen, dass Kaltemarck seinen kunsttheoretischen Überlegungen eine kurze bildtheologische Reflexion voranstellt, in der er versucht, der spezifisch sächsischen Position gerecht zu werden.³⁹ So wendet sich der Autor gleichermaßen gegen die ikonodulen Katholiken wie auch gegen die ikonoklastischen Calvinisten und plädiert für eine moderate Position, wie sie in der lutherischen Theologie gegeben und für das Stammland der Reformation angemessen sei.

Doch selbst wenn man den Eindruck hat, dass Kaltemarck, zum Teil bis in die Diktion hinein, die lutherische Position wiedergibt, sind diese Thesen nicht der Kern seiner Überlegungen. Ihm geht es vielmehr um die Etablierung von Skulptur und Malerei als „freie“ Künste, um ein akademisches Kunstideal also, wie es zuerst in Italien entwickelt worden war, um von dort in den Norden zu gelangen. Kein Geringerer als Rudolf II. selbst erließ 1595 ein Dekret, in dem die Malerei in den Rang einer freien Kunst erhoben wird.⁴⁰ Kaltemarck wird von solchen Ideen nicht unbeeinflusst gewesen sein, als er eine Liste mit den wichtigsten Künstlern aus Vergangenheit und Gegenwart erstellt hat, um damit den Horizont einer möglichen kurfürstlichen Sammlungstätigkeit zu entwerfen.

Die Vorstellung von der Malerei als freier Kunst und die Lehre von der Exempelhaftigkeit antiker Kunst jedenfalls stehen eindeutig im Zentrum seiner Ausführungen, wenn er über die *Laokoon*-Gruppe, den *Herkules Farnese* und andere große Kunstwerke reflektiert, die von den Künstlern als Vorbild genommen werden sollen. Dazu empfiehlt er Abformungen in Gips, die „zu Florenz und ander orth in Italia“ von antiken und modernen Bildwerken abgenommen werden könnten.⁴¹ Insgesamt ist bei Kaltemarckts Text der kanonische Charakter zu betonen, wenn etwa Giambologna als der größte Künstler seiner Zeit bezeichnet wird.

Exempellehre

Dass solche Konzepte italienischer *imitatio*-Lehre in Dresden um die Jahrhundertwende nicht nur bekannt waren, sondern auch eine gewisse Praxis hatten, hat schon Nossen Brunnenentwurf gezeigt. Darüber hinaus sei auf eine Zeichnung des 1576 in Dresden geborenen

35. Zur künstlerischen Aufgabe des Figurenbrunnens im 16. Jahrhundert siehe Morét 2003.
 36. Vgl. Marx 2000a, S. 28.
 37. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1829–1832.
 38. Henkel/Schöne 1996, Sp. 806–808.
 39. Gutfleisch/Menzhausen 1989, S. 4.
 40. Auch Nossen schrieb Rudolf II. im Juli 1612 als einem „Liebhaber der freien Künste“; vgl. Lietzmann 1977, S. 205.
 41. Die neue Verfügbarkeit der Kunst, wie sie die Reproduktionsgraphik ermöglicht hatte, wird hier auf das plastische Medium ausgelehnt.

Sebastian Walther verwiesen, die möglicherweise als Stammbuchblatt gedient haben mag (Abb. S. 42). Walther war seit 1607 Mitarbeiter Nossenis und wurde nach dessen Tod im Jahre 1620 zum „Hofstatuaris“.⁴²

Die Federzeichnung ist laviert und entspricht mit ihrem offenen Vortrag dem ästhetischen Standard jener Zeit. Der Künstler offenbart hier sein Ingenium, das sich in der sichtbaren Spontaneität niederschlägt. Damit folgt er dem italienischen *virtuoso*-Ideal, wie es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch theoretisch ausgebildet wurde.

Die Handzeichnung zeigt das Thema des Titanenkampfes, die Vertreibung des urzeitlichen Riesengeschlechts durch die olympischen Götter, wie wir es vergleichbar aus den Deckenfresken des Palazzo Te in Mantua (Gigantensturz), aber auch aus der Kunst des mit Walther zeitgleichen Haarlemer Manierismus eines Hendrick Goltzius oder Cornelis van Haarlem kennen. Schon durch die Wahl seines Themas zeigt Walther seinen Anspruch als Künstler auf, spielt er doch auf berühmte bildliche Werke seiner Zeit an. Im Himmel erkennen wir die Götter auf Wolken sitzend: Zeus mit dem Adler ist dem Betrachter am nächsten. Die weit entfernten Gottheiten hat der Künstler mit einigen Feder- und Pinselstrichen skizziert. Sein Hauptaugenmerk galt jedoch den Titanen des Vordergrunds, die von mächtigen Felsen erschlagen werden. Einer von ihnen ist schon vollständig mit Steinen bedeckt. Nur Kopf und Oberarm des Unglücklichen bleiben erkennbar, während ein zweiter dabei ist, unter den schweren Felsen zu Boden zu gehen. Zugleich vermittelt uns der riesige Felsen auf seinen Schultern einen anschaulichen Begriff von der physischen Stärke des Riesen. Jedenfalls scheint es kein Zufall zu sein, dass sich der Künstler genau diesen Stein für seine Signatur ausgesucht hat, liest man doch: „Sebastian Walther|Schultur|Et Architectus|Inn Dresden den 21. August|1605.“⁴³

Dass der ideale Adressat einer solchen Arbeit mit kunsttheoretischen Überlegungen vertraut sein musste, belegt das Haltungsmotiv der zentralen Figur, das nichts Geringeres als die Mittelfigur der *Laokoon*-Gruppe zitiert. Walther folgt damit der von Kaltemarck vertretenen *imitatio*-Lehre, die vom Künstler erwartet, dass er bewährte und als allgemein gültig anerkannte Lösungen in neue Kontexte übertragen und eigenen Kompositionen einschmelzen kann. Der Zitatcharakter sollte dabei jedoch nicht sofort ins Auge springen, sondern erst auf den zweiten Blick erkennbar sein.

Die Forderung Kaltemarcks nach Befolgung etablierter Vorbilder entspricht den wichtigsten Grundsätzen der Kunst um 1600. Diese entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern inventarisiert sozusagen das damals bekannte Corpus von bedeutenden Kunstwerken, sei es der antiken oder der italienischen Kunst der Hochrenaissance. Wenn man sich ab 1550 in Dresden verstärkt den internationalen Kunstbemühungen annäherte, so auch deshalb, weil es europaweit einen immer größer werdenden Konformitätsdruck gab, eine Notwendigkeit, den internationalen Standards zu entsprechen. Kaltemarcks „Unterweisung“ erzählt auch davon, dass sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Prozess der Historisierung der Kunst merklich verstärkte, wozu die Künstlerviten Vasaris erheblich beigetragen haben.

Barbara Marx hat mit einigem Recht vermutet, dass hinter den Vorschlägen Kaltemarcks Nosseni als Stichwortgeber stand, der mit den aktuellen Kunsttendenzen wohl am besten vertraut war. Jedenfalls wäre es eine kuriose Koinzidenz, dass Nosseni in einem Brief an Christian I. vom 28. September 1586 den Kurfürsten als künftigen Kunstförderer feiert, auf die Sammlungen der Medici, die Idee der Renaissance der Künste in Italien, aber auch auf die besondere Stellung Michelangelos hinweist: Ideen, die wir ein Jahr später allesamt bei Kaltemarck wiederfinden.⁴⁴

Vom akademischen Rang der Malerei

Auch das nächste Beispiel bietet Aufschluss über die erstrebte Internationalität der Dresdner Kunst um 1600. Allgemein ist auf die wichtige Funktion der Höfe im Prozess der Autonomisierung der bildenden Kunst hingewiesen worden, und erneut sei daran erinnert, dass es Rudolf II. war, der zum ersten Mal nördlich der Alpen die Malerei in den Rang einer freien Kunst hat erheben lassen. Dass solche Ideen auch den Dresdner Künstlern bekannt gewesen sein dürften, belegt eine Zeichnung Johann Kellerthalers aus dem Jahre 1592 (Abb. S. 45).⁴⁵ Sie zeigt das *Urteil des Paris* und ist ein beredtes Beispiel für den Einfluss des Prager Manierismus auf die sächsische Kunst um 1600.

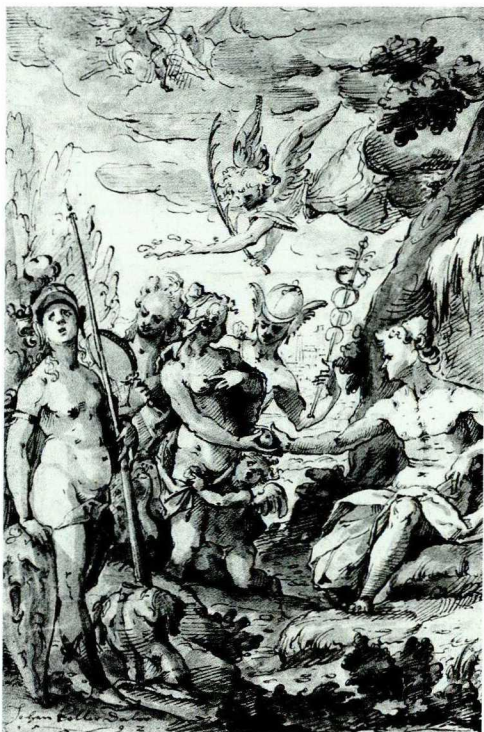
42. Schade 1969, S. 19–21.

43. Schade 1969, S. 108, Nr. 130.

44. Marx 2000b, S. 279.

45. Schade 1969, S. 64, Nr. 69.

46. Müller/Kaschek 2002, S. 27–32.



Urteil des Paris
 Johann Kellerthaler, 1592
 Feder, schwarzbraun
 und braun laviert
 26,5 × 17,9 cm
 Köln, Wallraf-Richartz-
 Museum, Inv. Nr. Z 242

Kellerthaler war nach 1604 vor allem als Stecher nach Vorlagen von Nosseni und Kaltemarck tätig, das vorliegende Blatt zeigt jedoch, dass er sich auch eigenständig mit den Tendenzen der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzte. Seine Zeichnung inszeniert das mythologische Geschehen auf ironische Weise und macht die Wirren der Urteilsfindung deutlich.

Paris, der trojanische Prinz und Held der Geschichte, sitzt am rechten Bildrand unter einem Baum. Offenbar hat er schon entschieden, welche der drei Göttinnen Juno, Minerva oder Venus die schönste ist, als er der Liebesgöttin den Apfel reicht. Der Genius freilich, der mit dem Siegerlorbeer vom Himmel herabschwebt, ist im Begriff, Juno mit dem Kranz zu bekrönen. Ihr, der Göttermutter, der Gattin des Jupiter, müsste diese Ehre eigentlich zustehen. Minerva, am linken Bildrand stehend und durch die Attribute der Lanze und des Gorgonenschildes gekennzeichnet, verdreht ob der verhängnisvollen Entscheidung des Paris gequält die Augen. Als Göttin der Weisheit erkennt sie wohl die Tragweite des Urteils: Indem Paris die bereits vergebene schöne Helena als Geliebte versprochen bekommt, ist der Trojanische Krieg unausweichlich. Über alledem schwebt der Göttervater Jupiter im Himmel, ohne in das Geschehen einzugreifen. Kellerthaler hat den Konflikt für den Betrachter sinnfällig in Szene gesetzt. Doch seine Zeichnung „argumentiert“ nicht nur mit bildimmanenten Verweisen, sondern bedient sich auch diverser Zitate. So steht beispielsweise die Modellierung der weiblichen Körper dem Sprangerstil nahe, wie auch Minervas schräg gestellte Augenbrauen dort ein häufiges Motiv sind. Das bedeutungsträchtigste Zitat kann man aber in der Gestaltung des Paris erblicken, der einem anderen verblendeten Richter nachgebildet ist: Er erinnert in seinem Gestus an Federico Zuccaris Darstellung des eselsohrigen Königs aus der *Verleumdung des Apelles* (1572), die als Kupferstich weit verbreitet war. Interessanterweise erheben auch bei Zuccari Merkur und Minerva dezentes Einspruch gegen das unbesonnene Urteil.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Kellerthaler auch eine kunsttheoretische Dimension in seine Zeichnung integriert hat. Denn er hat die Zusammenkunft von Merkur und Minerva, die durch die Geschichte vorgegeben ist, genutzt, um auf subtile Weise deren Zusammengehörigkeit zu behaupten: So ist der Komposition ein „V“ eingeschrieben, das in die oberen Bildecken führt und am deutlichsten von den Attributen von Merkur und Minerva – also durch Lanze und *Caduceus* – markiert ist. Auf diese Weise sind die beiden Gottheiten, trotz ihrer räumlichen Trennung, zu einer Einheit zusammengeschlossen. Eine solche Verbindung verweist uns auf die Allegorie der „Hermathena“, die mit der Kombination von Hermes-Merkur und Athene-Minerva gegeben ist und die geradezu als Leitbild des europäischen Manierismus gelten kann: In allen wichtigen Kunstzentren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – in Bologna, Caprarola, Prag und Haarlem – ist das Götterpaar zu finden. Mit dieser Allegorie ist ein akademisches Kunstideal bezeichnet, das die schöne Form (Merkur als Gott der Beredsamkeit) mit dem geistreichen Inhalt (Minerva als Göttin der Weisheit) versöhnen will und gegen die reformatorische Abwertung italienisch-antiker Formschönheit gerichtet ist.⁴⁶ Die Zeichnung Kellerthalers will Zeugnis darüber ablegen, dass es die Künste sind, die in Gestalt von Merkur und Minerva eine Alternative zur bloßen unheilvollen Begierde – verkörpert von Venus – darstellen und die somit den Frieden garantieren.

Giovanni Maria Nosseni hat mehr als vierzig Jahre die sächsische Kunst mitgestaltet. Er starb am 20. September 1620, wie wir aus seiner Leichenpredigt erfahren. Wenn wir versuchen, sein Werk abschließend zu beurteilen, so fallen natürlich seine Arbeiten für Christian I. sofort ins Auge. Leider hat diese Zusammenarbeit unter gleichwertigen Partnern nur wenige Jahre gedauert. Aber wir sollten die Leistung Nossenis, die sächsischen Künstler mit italienischer Kunst vertraut gemacht und damit gleichsam als Katalysator für aktuelles Ideengut gewirkt zu haben, nicht gering schätzen. Sein möglicher Einfluss auf Kaltemarck und die Künstler seines Umfeldes ist schon zur Sprache gekommen und zeigt, welcher Modernisierungsschub mit seiner Arbeit in Dresden einherging. Die *bella maniera* hatte auch am Kurfürstenhof ihren unwiderruflichen Einzug gehalten; Nosseni war selbst kein überragender Neuerer, doch ist es vielleicht am ehesten ihm zu verdanken, dass sich die Kunst nicht nur als lehrreiche, sondern als „schöne Kunst“ gegen die latente Bilderfeindlichkeit eines protestantischen Umfeldes durchsetzte.