

Anmerkungen

1 [Philipp Hainhofer,] Relatio Philippi Hainhofers Rayss in der betragten Evangelischen burgerschaft geschäfften nacher Dressden A° 1629, zit. nach Oscar Doering, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden. In: Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N.F., Bd. 10, Wien 1901, S. 162. Hainhofer reiste zum ersten Mal vom 13.–19.10.1617 nach Dresden und beschreibt den Schifferstein-Schrank im 7. Raum der Kunstkammer, wohl in Anbetracht des soeben ausgelieferten Pommerschen Kunstschranks, hier nur recht kurz als „Ain groser ebeno schreibtisch mit Helffenbain eingelegt“. [Philipp Hainhofer,] Reise-Tagebuch [...] im Jahr 1617. In: Baltische Studien, Jg. 2, H. 2, Stettin 1834, S. 134. Neben der Kunstkammer erwähnt er hier auch andere Räumlichkeiten des Schlosses und die Kunstsammlung Giovanni Maria Nossen. In dem Bericht seines zweiten Besuches (30.8.–16.10.1629) sind einige Räume im Schloss inkl. der Kunstkammer erneut beschrieben.

2 Vgl. Hans-Olof Boström, Philipp Hainhofer: Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke. In: Andreas Grote (Hrsg.), *Macrococosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube*, Opladen 1994, S. 555–580.

3 Anton Mozart, Die Übergabe des Pommerschen Kunstschranks, Öl auf Holz, 1615 oder 1616. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum. Vgl. auch Dieter Alfter, Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks, Augsburg 1986, Farbb. 35 und S. 45–46 mit einer Auflistung der betr. Kunsthandwerke(r).

4 Weitere Vorläufer der Kabinette sind die in Italien, insbesondere in Florenz entworfenen Prunkkassetten und -truhen. Vgl. Alfter, wie Anm. 3. – Georg Himmelheber, Kabinettschränke, München 1977. – Petra Krutisch, Zur Entstehung und Entwicklung der Kabinettschränke. In: *Schatzkästchen und Kabinettschrank. Möbel für Sammler*, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Berlin 1989, S. 25–28.

5 Für die Erklärungen zur Konstruktion des Schrankes und die Hilfe bei der Bestimmung der Holzarten danke ich Gottfried Wachs, Chefrestaurator des Kunstgewerbemuseums Dresden, sowie dem freien Restaurator Herrn Flade, Dresden, der den Schrank 1988/89 anlässlich der Ausstellung „Bergbau und Kunst in Sachsen“ restauriert hat. In: *Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (SächsHStA)*, Loc. 9835, Die Churfürstliche Kunst-Cammer belangend 1593–1694, fol. 71r, werden die Maße von „Schifferstein Schreibe

Zwischen Repräsentation und Konfession – Die Kunstschränke des Dresdner Hoftischlers Hans Schifferstein

CLAUDIA VALTER

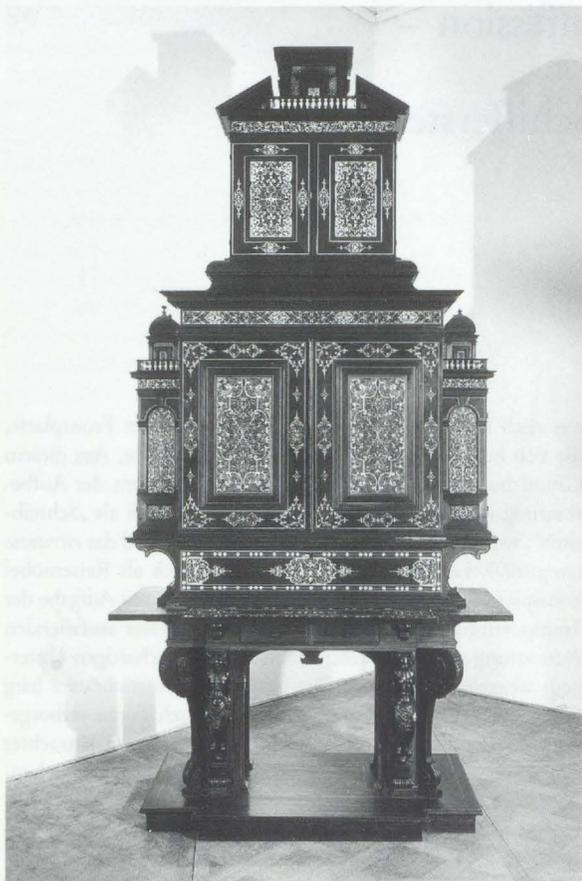
*„Ain schöner tisch und schranckh von ebenholz und helffenbain zusammengesetzt und eingelegt, darinn 120 außzüg oder schubladen gefunden, thails von rothem Sandel, thails von Cipressenholz, und wirt nicht allein die Mappa totius orbis terrarum, sondern auch schöne bilder von den 4 Monarchien, alles von Helffenbainen samt andern schönen geschnitten und eingelegten sachen daran gesehen, welches ain Dischler zu Dresden gemacht hat, so noch im leben ist.“*⁴

So lautet eine der frühesten Beschreibungen des von Hans Schifferstein (gest. 1631) um 1615 für die Kunstkammer Johann Georgs I. gefertigten Kabinettschranks, der heute im Dresdner Kunstgewerbemuseum in Schloss Pillnitz ausgestellt ist (Abb. 1 a/b). Das Zitat stammt von einem wahren Fachmann für Möbel dieser Art, dem Augsburger Bürger Philipp Hainhofer (1578–1647). Selbst Besitzer einer Kunstkammer,² bereiste dieser – meist in fürstlichem Auftrag – die Höfe Europas: Dabei war er sowohl als Diplomat in politischer Mission tätig wie auch als Kunstagent und (Ideen-)Lieferant für Kabinettschränke verschiedener Manner. Vor allem seine tiefgreifende humanistische Bildung, seine Fremdsprachenkenntnisse und seine Augsburger Handelsniederlassung für Luxuswaren und Kunstobjekte jeglicher Art prädestinierten ihn für solche Aufgaben. So brachte er beispielsweise 1617 den berühmten Pommerschen Kunstschrank, dessen Gestaltung und Programmatik von ihm selbst entworfen wurden, persönlich zu seinem neuen Besitzer Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin (1573–1618). Die Übergabe durch den Inventor in Begleitung des hauptverantwortlichen Tischlers Ulrich Baumgartner (ca. 1580–1652) und weiterer 23 beteiligter Kunsthandwerker ist Thema eines zum Inventar des Schrankes gehörigen Gemäldes von Anton Mozart (1573–1625).³ Auf dem Bild erläutert Hainhofer dem Fürsten und dem anwesenden Publikum mit beredter Gestik den Aufbau und den Inhalt des prunkvollen Stückes, was deutlich macht, wie sehr neben der Repräsentation die Betrachtung und Diskussion dieser facettenreichen Objekte Bestandteil ihrer Konzeption und Rezeption gewesen ist. Der Pommersche Kunstschrank enthielt beispielsweise Silbergeschirr, Bildtafeln, Spielbretter, verschiedene Werkzeuge, Uhren, eine Apotheke und vieles mehr: Wie die oft mehrere Räume umfassenden Kunstkammern selbst stellten Schränke dieser Art, auch Kabinette genannt, einen Mikrokosmos in nuce dar, welcher den Makrokosmos veranschaulichen sollte. Als Sammlungs- und Repräsentationsmöbel gehörten sie unabdingbar zur Ausstattung der Fürstenhöfe und reichen Patrizierhäuser, vor allem in der Zeit um und nach 1600, wobei Augsburg bzw. der süddeutsche Raum europaweit zu ihrem Herstellungszentrum avancierte.

Neben Kunstschränken mit zwei vorderen Flügeltüren, wie sie etwa der Schrank Schiffersteins im Mittelteil aufweist, existier-

ten auch Beispiele mit einer herunterklappbaren Frontplatte, die sich hervorragend als Schreibeunterlage eignete. Aus diesem Grund bezeichnete man die Kabinette, die zudem der Aufbewahrung von Dokumenten dienen konnten, auch als „Schreibtisch“, wohl abgeleitet von dem spanischen Vorbild des *escritorio* (*vargueño*). Letztere besaßen, da ursprünglich als Reisemöbel konzipiert, seitlich angebrachte Tragegriffe, die mit Aufgabe der Transportfunktion aufgrund der immer kostbarer ausfallenden Ausstattung zugunsten eines feststehenden, tischartigen Unterbaus weggelassen wurden. Das Innere der Kunstschränke barg fast immer zahlreiche Schubladen sowie durch Türen verborgene (Geheim-)Fächer und Kästchen, die zusammen betrachtet eine kunstvoll, nicht selten architektonisch gegliederte Schau-fassade bildeten.⁴

Der Aufbau des in geschlossener Form 3,58 x 1,51 x 0,74 m (geöffnet 2,05 m Breite) messenden Möbels von Hans Schifferstein ist dreigeteilt. Der Unterbau besteht aus einem Sockel aus Palisander, in den – ebenso wie in die Rückwand des Schrankes – Ahornadern eingelegt sind.⁵ Der Sockel springt zur Schauseite hin leicht vor und wiederholt somit die Form der ausziehbaren (Schreib-)Tischplatte (94,5 cm Breite). Diese wird von einem auf dem Sockel postierten Gestell aus Palisander getragen, bestehend aus vier Tischbeinen und einem Tischkasten mit zwei Schubladen und -leisten. Letztere können wie die Platte, in die ein in Elfenbein graviertes Planiglob eingelegt ist, ausgezogen werden und ihr somit als Stützen dienen. Im Hinblick auf die Flügeltüren stellt dieser Schrank eine seltene Kombination der erwähnten Formvarianten von Kabinetten dar, die schon Hainhofer in seiner Beschreibung des Stückes als „tisch und schranckh“ konstatiert. Dies erklärt auch die Tatsache, dass das Werk in einigen historischen Quellen als „Schreibtisch“ geführt wird, so in dem 1619 erstellten Inventar der Kurfürstlichen Kunstkammer, die zu diesem Zeitpunkt im Dresdner Schloss in sieben Räumen aufgestellt war. Dort befand er sich in dem zweiten Zimmer: „Darzu ferner aufs neue einkommen [...] Eingelegter von Helffenbein und schwartz Ebenholz gemachter Schreibtisch in gestalt eines Altars, so Hanß Schifferstein Tischler gemacht. Darinn auch ein Musicalisch Instrument zu finden.“⁶ Den beiden vorderen Tischbeinen sind zwei aus Birnbaumholz geschnitzte, dunkel gebeizte und geschuppte Voluten sowie zwei weibliche Karyatidhermen vorgeblendet; die rechte personifiziert wohl das Alter, die linke die Jugend. Darüber erhebt sich der in seinen Ausmaßen und seiner formalen Erscheinung tatsächlich einem Altarretabel bzw. einem Flügelschrein gleichende Kabinettschrank.⁷ Anstelle der Predella besteht die Sockelzone hier aus einem verschließbaren Kasten, hinter dessen Frontklappe sich ein Ausziehfach mit einem Spinett verbirgt, das im Inventar erwähnte „Musicalisch Instrument“ (Abb. 2). Hierbei handelt es sich um eine Arbeit des Augsbürgers Samuel Bidermann d. Ä. (1540–1622) mit 3 3/4 Oktaven (Tonumfang e bis c⁴). Zart gemalte Blüten zieren den Resonanzboden, eine blau-



1a

weiße Bandwerkante schmückt die Vorderseite der Tastatur, die eine andere künstlerische Kombination aus Elfenbein und Ebenholz vor Augen führt. Obschon das Spinett nicht auf den ersten Blick sichtbar ist (und daher wohl auch in Hainhofers Beschreibung fehlt), diente es um 1670 als Klassifikationsmerkmal für die Einordnung des Möbels in den Mikrokosmos der Dresdner Kunstkammer: Da die Musik u. a. aufgrund der Intervallehre zu den mathematischen Künsten des Quadriviums gehörte, stand das Kabinett in der vierten Kammer mit den „Mathematische[n] Kunst-Sachen“ bei „[...] 2. andere musicalische Instrumenta, deren das eine in einem mit viel Außziehfachen gemachten repositorium aus Hebenholz / Schlangenholtz / Zypressenholz und Helffenbein / mit einem SchreibeTische / darin ein Globus terrestris in der Ebene / in Helffenbein gestochen“.⁸

Das Hauptgeschoss des Schrankes besteht aus einem Korpus auf querrrechteckigem Grundriss mit Seitenwandungen, Ober- und Unterboden, Rückwand und Innengefach (Abb. 3). An den Seitenwänden befinden sich zwei nach rechts und links zu öffnende Türen, die über ein Einlassschloss zu verschließen sind. Den oberen Abschluss bildet ein profiliertes Kranzgesims. Auf Konsolen an der rechten und linken Seite des dominanten Mittelteils, etwas zurückgesetzt und damit zwei Seitenkapellen gleich, ist jeweils ein schmaler, hochrechteckiger Kasten angebracht.⁹ Auch hier können die Fronttüren geöffnet werden: Dahinter befinden sich links acht bzw. rechts neun kleine Schubfächer. Ein Geländer aus gedrechselten Elfenbeinbalustern, das einen dachpavillonartigen Aufbau mit Ebenholztürmchen umgibt, schließt diese Seitenteile nach oben hin ab.

Der auf einer Art Karnies stehende, sich über dem Gesims erhebende Schrankaufsatz wiederholt in seiner Grundform das Hauptgeschoss mit ebenfalls zwei Flügeltüren und einem nahe-



1b

zu identisch gearbeiteten Schloss. Darüber befindet sich in Anlehnung an die Seitenannexe ein imposant aus dem gesprengten Dreiecksgiebel aufragender Dachpavillon, den zur Schauseite hin eine Elfenbeinbalustrade abgrenzt. Den krönenden Abschluss bildet die dunkle Holzfigur einer antiken Gottheit, ausgerüstet mit Helm und Schild, die in der neueren Literatur als Minerva ausgewiesen wird, auf den alten Inventarkarten jedoch als Mars. Bei der Rekonstruktion der Figur in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts nach alten Fotoaufnahmen – das Original gilt seit 1945 als Verlust – war man sich dieser Bedeutung der Skulptur, die zum ikonographischen Programm des Schrankes gehört,



2

1 a Kabinettschrank für Kurfürst Johann Georg I. Hans Schifferstein, Dresden 1615. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 47708. Aufnahme vor 1993 ohne rekonstruierte krönende Figur

1 b Kabinettschrank im geöffneten Zustand mit rekonstruierter Minerva-Figur

2 Kabinettschrank Ausziehfach mit Spinett

Tisch“ mit „6 ½ [Ellen] Hoch 2 ¼ Lang 3 ¾ Breit“ angegeben; eine sächsische Elle entsprach ca. 56,6 cm. Für diesen Hinweis danke ich Elisabeth Schwarm-Tomisch, Dresden.

6 Inventarium über die kurfürstliche sächs. Kunstkammer in Schloß und Festung Dresden. Erneuert und aufgerichtet den 28. Junii anno 1619, fol. 41. Ein gleichlautender Eintrag findet sich auch in dem 1640 von dem Kunstkämmerer Theodosius Haesel aufgesetzten Inventar (fol. 321, No. 2). Die hier erwähnten Inventare befinden sich, soweit nicht anders vermerkt, im Archiv des Grünen Gewölbes. Vgl. Elfriede Lieber (Bearb.), Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1568–1945, Dresden 1979

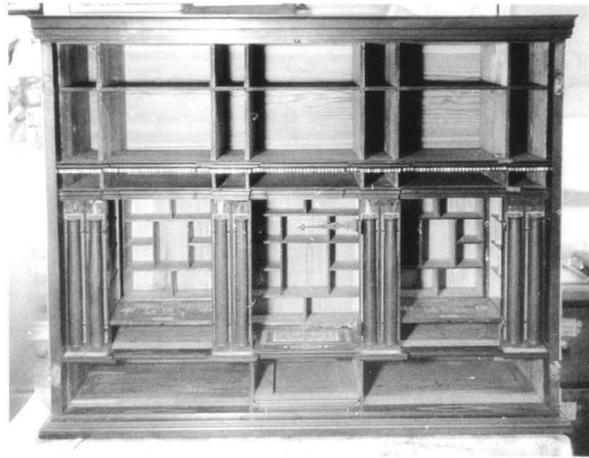
7 In Sachsen hielt man im 16. Jahrhundert trotz des veränderten (protestantischen) Liturgieverständnisses formal am traditionellen Altartafel fest. Vgl. Thomas Ratzka, Magdeburger Bildhauerei um 1600, Diss., Berlin 1998, S. 166–176

8 Tobias Beutel, Chur-Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern-Wald, Dresden 1671, unpag. Instrumente in Kunstschränke einzubauen war durchaus üblich; auch in dem von Hainhofer konzipierten Kunstschränk Gustav II. Adolfs (1594–1632) in Uppsala befand sich ein eingebautes Spinett. Für Karl Wilhelm Daßdorf (in seiner Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der Churfürstlichen Residenzstadt Dresden, Dresden 1782, S. 518) ist das Instrument gar so wichtig, dass er es als Hauptsache des Möbels von Schifferstein beschreibt: „Ein Spinett, welches ein Dresdner Tischler in einen Schrank von Ebenholz und Elfenbein angebracht hat.“ Zu diesem Zeitpunkt war der Schrank bereits in der nordöstlichen Bogengalerie des Zwingers aufgestellt.

9 Diese Kästen sind mit Messingschrauben an den Seitenwänden des Mittelteils befestigt.

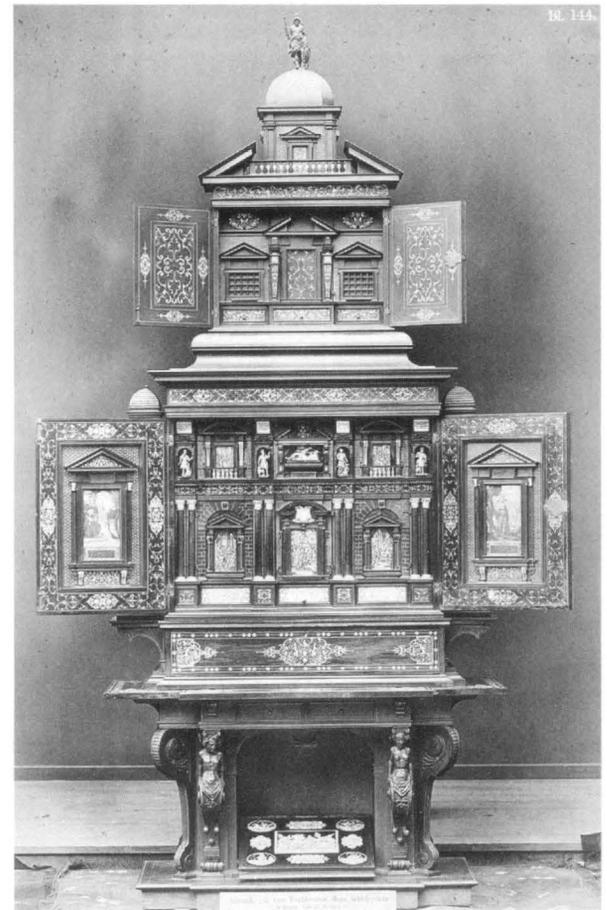
10 Der Schifferstein-Schrank gehört zu den von der Sowjetunion 1945 beschlagnahmten und nach 1950 an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

3 Kabinettschrank
Hauptgeschoss des Schrankes
mit Seitenwandungen,
Ober- und Unterboden, Rückwand und
Innengefach



3

4 Kabinettschrank
Fotografie von 1871



4

zurückgegebenen Kunstwerken. 1959 wurde er vom Historischen Museum (Inv.-Nr. B 3) zunächst als Dauerleihgabe an das Kunstgewerbemuseum in Pillnitz übergeben (Inv.-Nr. 47708). Der Eintrag „ein einfacher Pavillon, dessen gewölbtes Dach die Gestalt eines Mars trägt“ findet sich auf der im November 1918 angelegten Inventarkarte des Historischen Museums (heute Rüstkammer). Merkwürdigerweise wird noch im Ausst.-Kat. 400 Jahre Dresdener Kunstsammlungen. Von der kurfürstlichen Kunstammer zur sozialistischen Bildungsstätte des Volkes, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1960, S. 100, Kat.-Nr. I 9, die „Gestalt eines Mars“ auf dem Pavillon als existent erwähnt. Vgl. auch Kat. Kunsthandwerk der Gotik und Renaissance, 13.–17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Kunsthandwerk, Schloß Pillnitz, Dresden 1981, Nr. 27, S. 36–39. Die Minerva wurde 1992 von Herrn Walter Hilpert angefertigt. 11 1548 erschien die erste deutschsprachige Vitruvsausgabe des Humanisten Walter Ryff (Rivius) in Nürnberg. Vgl. hierzu Erik Forssman, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956 und Reinhard Peesch, Zur Antikenrezeption in den Tischlerzünften des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 19, Jg. 1976, Berlin 1977, S. 87–107

12 Jacob Guckeisen, Veit Eck, Etliche Architectischer Portalen, Epitaphien, Caminen, und Schwyeffen, Köln 1596, Titel

13 Vgl. etwa Hans Vredeman de Vries, Caryatidum [...], Antwerpen um 1565
14 Vgl. Ausst.-Kat. Bergbau und Kunst in Sachsen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1989, S. 75

15 Christoph Walther II., Orgelpositiv, 1584, ehemals Rüstkammer Dresden, 1945 verbrannt, Abb. in: Joachim Menzhausen, Kulturlandschaft Sachsen. Ein Jahrtausend Geschichte und Kunst, Dresden 1999, S. 102

16 Dies geschah nicht selten in betrügerischer Absicht: Regelrechte Rezeptbücher kursierten zu diesem Verfahren. Vgl. Fritz Hellwag, Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks. Vom 12. bis zu Beginn des 20.

wohl nicht bewusst.¹⁰ Darüber hinaus zeigt auch eine Fotografie von 1871 (Abb. 4) recht eindeutig den frontal vorwärtsschreitenden Kriegsgott auf dem Dach, der sich sichtbar von der Figur auf der späteren Aufnahme (Abb. 18) unterscheidet. Demzufolge ist die originale Bekrönungsfigur wohl bereits im Zeitraum von 1918–1939 verloren gegangen, doch geben die Konservierungsbücher hierzu leider keinerlei Hinweise.

Vom Unterbau abgesehen, sind alle sichtbaren Außenflächen des Schifferstein-Schrankes mit Ebenholz furniert (die umlaufenden Profile sind aus massivem Ebenholz) und zum großen Teil mit verschiedenartigen Intarsien überzogen. Seit etwa 1570 war Ebenholz bzw. Ebenholzfurnier das bevorzugte Material zur Herstellung der Prunkschränke, in Süddeutschland wie auch in Sachsen. Im Vergleich zu dem dunklen und kostbaren Tropenholz, das mit Gründung der niederländischen Ostindischen Handelskompanie (1602) verstärkt nach Europa importiert wurde, bildeten die Einlegearbeiten aus unterschiedlichen, meist hellen Materialien einen besonders kunstvollen Kontrast und damit nicht selten ein Charakteristikum dieser Kabinette. Schifferstein wählte für seine Intarsien die Kombination von Ebenholz, Elfenbein und wahrscheinlich Zypressenholz. Die Vorlagen für Grottesken, Mauresken oder geometrische Intarsia bzw. Marketerie lieferten ornamentale Musterbücher wie etwa Lorenz Stoers „Geometria et Perspectiva“ von 1567. Der Gesamtaufbau verschiedener Einrichtungsgegenstände wie die Möbelfassaden mit Rundbogen, Säulen, Giebeln etc., aber auch die Innendekoration ganzer Prunkräume, entsprachen dem Formenrepertoire der Baukunst. Für ihren Entwurf verwendete man die im Zuge der Renaissance der vitruvianischen Architekturlehre wiederbelebten antiken Architekturformen und -kulissen als Vorbild.¹¹ Die zum Teil von Kunstschülern verfassten so genannten Säulenbücher orientierten sich in den deutschsprachigen Ausgaben stark an der Praxis der Kunsthandwerker, was Titelzusätze wie „Allen Steinmetzen und Schreibern auch andern diser Kunst Liebenden an Tag gebracht“¹² verraten. Von entscheidender Bedeutung erwiesen sich die entsprechenden Traktate des Hans Vredeman de Vries (1527–1604), etwa die „Architectura“ (1577). In seiner 1577 erschienenen Stichserie „Theatrum vitae humanae“, weniger architektonisches Lehrbuch, als vielmehr Ausdruck manieristischer Kombinatorik, analogisiert er die fünf klassischen Säulenordnungen mit den Lebensaltern des Menschen. Möglicherweise haben diese Blätter, die auf die Vorstellung Vitruvs von der antropomorphen Qualität der Säule zurückgehen, die Gestaltung der Karyatidhermen des Schiffersteinschrankes beeinflusst, denn auch zu diesen Stützenformen lieferte de Vries mehrere Kupferstich-Vorlagen, die er

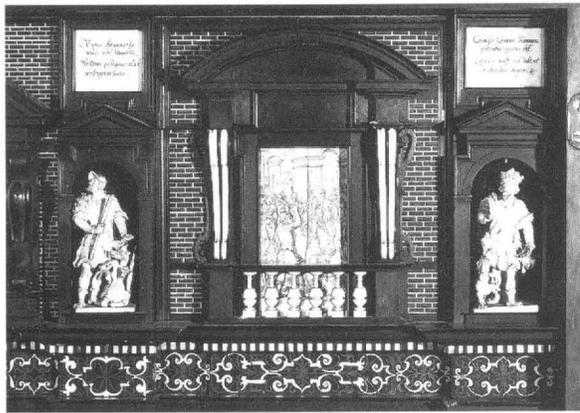
analog zu den Säulen klassifizierte.¹³ Vermutlich stammen die Figuren aus der Werkstatt des Dresdner Hofbildhauers Sebastian Walther (1576–1645).¹⁴ Dafür spricht die qualitativvolle Ausführung der Schnitzarbeit, deren „Kapitellköpfe“ stark an die Karyatiden am Unterbau des so genannten Orgelpositivs seines Vaters Christoph Walther II. (1534–1584) erinnern.¹⁵ Die Karyatidhermen sind aus dem weichen Birnbaumholz geschnitzt und dunkel gebeizt, eine gängige Tischlerpraxis im 17. und 18. Jahrhundert, um das wesentlich teurere Ebenholz zu imitieren.¹⁶ Ein *theatrum* ist der Schiffersteinschrank jedoch eher in anderer Hinsicht. So wird seine streng geometrisch-architektonische Gliederung erst ersichtlich, wenn die beiden Türen des mittleren und oberen Schrankteils geöffnet werden und den Blick auf eine prachtvolle „Kulisse“ freigeben. Die innere Gestaltung ist einer Schaufassade nachempfunden, wie sie sich etwa als *scenae frons* an antiken Theater- oder aber an Renaissanceprachtbauten befinden haben könnte. Beispiele für vergleichbare Fassadentwürfe mit ihren an der Antike geschulten Bauformen finden sich vor allem in der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts zahlreich; darunter ist das berühmte, 1585 eingeweihte *Theatro Olimpico* Andrea Palladios in Vicenza mit seinen Säulen, dem Statuensmuck und dem Hauptbogentor mit zwei Nebenportalen hervorzuheben.¹⁷ Auf vier Piedestalen stehen im Hauptgeschoss der Schrankinnenfassade vier Säulenpaare, deren Schäfte aus dem exotischen, durch die gefleckte Maserung kenntliche Schlangenhholz gefertigt und deren Basen und korinthische Kapitelle aus Elfenbein geschnitzt sind. Sie flankieren drei von gequaderem Mauerwerk hinterfangene Ädikulen. Anstelle der Agraffe der beiden äußeren Beispiele befindet sich in dem mittleren Giebfeld eine plastisch gearbeitete Wappenkar-



5 a



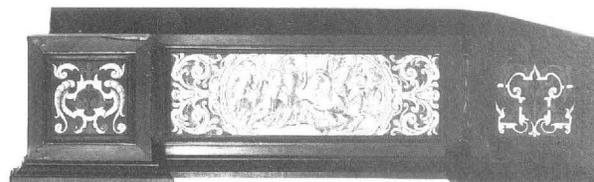
6



5 b

tusche aus Elfenbein. Nach einer Art Gesims mit abschließender Perlmutterleiste folgt das Obergeschoss. Gesimsverkröpfungen über den Säulenpaaren tragen hier von Nischen hinterfangene kleine Skulpturen aus Elfenbein, die von links nach rechts die vier Weltmonarchien mit ihren Symboltieren darstellen, wie sie dem Propheten Daniel im Traum erschienen (Dan. 7, 1–28) bzw. bereits in frühchristlicher Zeit gedeutet wurden: Nebukadnezar mit dem Löwen, Cyrus mit dem Bären (Abb. 5 a), Alexander der Große mit dem vierköpfigen Panther und schließlich Julius Caesar mit dem zehnfach gehörnten Ungeheuer (Abb. 5 b) – hier bilden Traumbild (Tier) und Interpretation (Weltreich) eine Darstellungsebene. Über diesen Figuren ist jeweils eine auf den Regenten bezugnehmende Inschriftentafel aus Elfenbein angebracht.¹⁸ Die mittlere Achse der dreiteiligen Fassade ist auch auf dieser Ebene besonders akzentuiert und zwar durch die querechteckige Form der Nische, welche der Darstellung einer liegenden Venus mit Amor Raum gibt (Abb. 6). Die lasziv-sinnliche Inszenierung der Venus ist auf eine um 1500 einsetzende Vorliebe für dieses Sujet zurückzuführen, die sich unter anderem durch die Beliebtheit der „Hypnerotomachia poliphili“ des Francesco Colonna bzw. die Verbreitung der Holzschnitte dieses Werkes (vor allem „Schlafende Nymphe und Satyr“, 2. Kap., Abschnitt 7) erklären lässt.¹⁹ Diese illustrieren ebenfalls Visionäres: Den „Traumliebeskampf des Poliphil“, eine phantastische Erzählung, welche der freien Liebe gewidmet ist. Für die Interpretation der Venus im Rahmen des ikonographischen Programms des Schifferstein-Schranks ist die bekrönende Skulptur von ausschlaggebender Bedeutung. In der Kombination als antikes Liebespaar sind Mars und Venus, die Herrscher häufig als Identifikationsfiguren dienen, klassische Sinnbilder männlicher Kraft und weiblicher Schönheit und bringen zugleich den Gegensatz von Krieg und Liebe zum Ausdruck bzw. harmonisch

in Einklang. Vor dem Hintergrund, dass Johann Georg I. den Schrank vier Jahre nach Regierungsantritt in Auftrag gegeben hat, wird die Bedeutung von Mars und Venus als Repräsentanten der (durch die Kriegskünste erlangten) Staatsmacht und Schönheit offenkundig und ergänzt das vordergründig der Herrscherikonographie gewidmete Bildprogramm des Schranks. Die ca. 10 cm hohen Figuren der Könige und die der Venus (12,5 cm breit, 4,5 cm hoch) lassen eine detaillierte Ausarbeitung erkennen.²⁰ Körperhaltung, Gestik und Mimik verleihen ihnen Dynamik und machen sie zu qualitätvollen Beispielen manieristischer Kleinplastik. Es scheint daher naheliegend, sie dem Elfenbeinschnitzer und -drechsler Jakob Zeller (1581–1620) zuzuschreiben. Dieser kam 1610 nach Dresden, wo er von Kurfürst Christian II. zum Hofdrechsler ernannt wurde und kurz nach Vollendung seines Hauptwerkes, der großen Elfenbeinfregatte,²¹ starb. So ähnelt das Nebukadnezar begleitende Monster mit seiner stilisierten Haarpracht dem Löwen im Schaft einer Kontrafektugel, die Zeller 1611 neben einigen anderen Stücken für die Dresdner Kunstkammer anfertigte.²² Dass Schifferstein und Zeller sich als Hofkünstler gut kannten und über ihre Arbeiten miteinander diskutierten, belegt Hainhofers Bericht seines Dresdenaufenthalts, der für den 17. Oktober 1617 Folgendes festhält: „Mittags den Daniel Kellerthaler, Hofgoldschmidt, den Jacob Zeller Bildhauer (welcher mich schön geschnittene Todenköpfe und gedrehte Sachen sehen lassen) und den Hans Schifferstein Hofschlern zu Gast, und unsere discours von Künsten; und was jeder in die Khunst=Cammer gemacht hat, gehabt.“²³ Die Rhythmisierung der Schrankfassade durch wechselnde Dreieck- und Segmentgiebel der Ädikulen erfolgt bei Haupt- und Obergeschoss umgekehrt analog. Das Motiv des gesprengten Giebels findet sich als Motiv der Mittelachse in steter Wiederholung bis hin zur Bekrönung. Die Sockelzone bilden abwechselnd Piedestale mit vorgeblendeter Marketerie und Schubkästen, deren Front mit gravierten Elfenbeinplatten geschmückt sind. Diese zeigen in Rollwerkkartuschen gefasste Szenen aus der römischen Geschichtsschreibung des Titus Livius (59 v.–17 n. Chr.), die im 16. und 17. Jahrhundert neben der lateinischen Ausgabe auch in deutscher Übersetzung zahlreich verlegt wurde.²⁴ Damit greifen sie das Bild der vierten Weltmonarchie auf, an dessen Fortsetzung als „Heiliges Römisches Reich deutscher



7

5 Kabinettschrank
Elfenbeinskulpturen der vier Weltmonarchien mit ihren Symboltieren a Nebukadnezar mit dem Löwen und Cyrus mit dem Bären b Alexander der Große mit dem vierköpfigen Panther und Julius Caesar mit dem zehnfach gehörnten Ungeheuer

6 Kabinettschrank
Nische mit der Darstellung einer liegenden Venus mit Amor

7 Kabinettschrank
Schublade mit Elfenbeingravur

8/9/10 Kabinettschrank
Gravierte Elfenbeintafeln auf der mittleren Ebene des Hauptgeschosses

11 Jost Amman
Das Verhör des Marcus Manlius.
Holzschnitt, 110 x 148 mm.
Wien, Albertina

12 Jost Amman
Der Tod der Virginia.
Holzschnitt, 110 x 148 mm.
Wien, Albertina

Jahrhunderts, Reprint der Ausgabe Berlin 1924, Hannover 1995, S. 461

17 Vgl. hierzu Andreas Beyer, Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft, Frankfurt/M. 1987

18 Das Traumbild Daniels von den vier Monstren und seine Deutung als die vier Weltreiche Babylon, Persien, Griechenland und Rom diente bis in das 17. Jahrhundert als universalhistorisches Ordnungsschema, vor allem in der Chronikliteratur. Die Inschriften lauten von links nach rechts: „Fit Nebucadnezar primus Mundi ipse Monarcha, Aßyrius ausus late pretendere fines.“ (Nebukadnezar wurde der erste Monarch der Welt, er wagte es, die assyrischen Grenzen weithin auszudehnen) –

„Balthasare Aßyrio sublato, tela secundae persa Monarchiae est Cyrus rex fortiter orsus.“ (Nach Balthasar reihte der starke Perser Cyrus die zweite Monarchie an) – „Magnus Alexander fit tertius orbe Monarcha. Ter Darii postquam robur confregerat hostis.“ (Alexander wurde der dritte Monarch der Erde, nachdem er dreimal die Kraft seines Feindes Darius gebrochen hatte) – „Contusis Graecis, Romana potentia quarta est. Caesaris auspiciis Iuli et victricibus armis.“ (Nachdem die Griechen geschlagen worden waren, wurde Rom die vierte Macht; unter dem Oberbefehl des Julius Caesar und durch seine siegreichen Waffen). Für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Stefanie Arend, Marburg.

19 Francesco Colonna, Hypnerotomachia poliphili. 2 Bde., Venedig 1499 (hrsg.



8



9



10

Nation“ jeder regierende deutsche Fürst im Sinne der *translatio imperii* beteiligt war. Die Elfenbeingravuren haben große Ähnlichkeit mit den Holzschnittillustrationen, die Jost Amman für die „Icones Livianae“²⁵ um 1572 anfertigte. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Darstellung auf der linken Schublade als „Mucius Scaevola vor Porsenna“ (Livius II, 12) identifizieren. Dargestellt ist der Augenblick, in dem der Held seine rechte Hand – herausgefordert durch den legendären Etruskerkönig Porsenna – den Flammen opfert (Abb. 7). Die mittlere Szene zeigt Titus Manlius, wie er den Gallier auf der Brücke tötet (VII, 10), die rechte „Horatius Cocles verteidigt Rom am Pons Sublicus“ (II, 10). Die Ädikulen der beiden Hauptgeschosse rahmen ebenfalls gravierte Elfenbeintafeln. Auf der mittleren Ebene ist links die mit gefalteten Händen am Boden kniende Virginia zu erkennen, die von ihrem Vater aus Angst vor Schändung mit dem Schwert getötet wird (Livius III, 48), daneben präsentiert M. Claudius Marcellus die *spolia opima*, d. h. die Beute der eigenen Hand, aus dem Sieg über Viridumarus (XX). Rechts ist „Das Verhör des Marcus Manlius“ (VI, 20) dargestellt (Abb. 8, 9, 10). Die beiden oberen Tafeln geben auf der rechten Seite den „Opfertod des Marcus Curtius“ wieder (Livius VII, 6), der zur Besänftigung der Götter mit seinem Pferd in einen Felsspalt auf dem Marktplatz von Rom sprang sowie links „Die Enthauptung der Söhne des Brutus“ (II, 5; Abb. 5 a/b). Der Holzschnitt, der letztgenannter Szene als Vorlage gedient hat, illustriert in den „Icones Livianae“ – wohl aus Sparsamkeitsgründen – ebenfalls das XXXII. Kapitel,²⁶ und die Abbildung zum Verhör des M. Manlius (Abb. 11) findet sich ebenfalls beim Prozess des Scipio Africanus (XXXVIII, 52). Dass beim Schifferstein'schen Kabinett die zuerst genannten Episoden gemeint sind, legt die Gesamtauswahl nahe, die hervorragende und bekannte Beispiele der *virtutes romanae* statuiert und diese Eigenschaften, Mut, Entschlossenheit und Tapferkeit, Opferbereitschaft, Verteidigung der Ehre und des Vaterlandes, mit dem Besitzer des Möbels assoziiert. So wurde für Marcus Manlius sein Einsatz für das römische Volk zum Verhängnis, da man ihn unter Anklage des Strebens nach Alleinherrschaft zum Tode verurteilte. Möglicherweise wird hiermit indirekt auf die Ablehnung der Kaiserkrone durch Johann Georg I. angespielt, dem sie nach dem Tod Rudolph II. 1612 von den antihabsburgischen Reichsfürsten angeboten worden war. Vergleicht man den Holzschnitt Ammans mit der entsprechenden Elfenbeingravur, fallen sowohl die Parallelen als auch die Unterschiede ins Auge. Die Vorlage wurde auf das Hochformat „gestaucht“ und auf die wesentlichen Elemente reduziert. Obschon die Gesichtszüge der dargestellten Personen wie auch Details der Kleidung und insbesondere der Hintergrundsarchitektur modifiziert bzw. zum Teil typisiert und vereinfacht sind, stimmen Körperhaltung und Gestik insbesondere bei den beiden Repousoirfiguren überein. Selbst der über dem Richterthron schwebende Baldachin wurde übernommen. Gleiches gilt für den „Tod der Virginia“ (Abb. 8, 12). Der Bühnencharakter der Darstellung hat sich auch in der Gravur erhalten, wenngleich hier Haupt- und Nebenakteure wesentlich dichter gedrängt auftreten. Gleichmäßige, parallele Schraffuren unterstreichen die Plastizität der Figuren. Denkbar ist auch, dass den Elfenbeintafeln, deren Stil und Ausführungsgrad auf eine einzige, wenn auch nicht eindeutig bestimmbare Künstlerhand schließen lassen, bereits veränderte Nachstiche der Amman'schen Holzschnitte als Vorlagen dienten. Passend zum Erscheinungsbild und Aufbau des Möbels sind die antiken Gebäudekulissen im Hintergrund der Szenen zum Teil besonders aufwändig gestaltet. Sie erinnern an die Kulissenentwürfe aus den oben erwähnten Architekturtraktaten, die zum Teil auch als Hintergründe für Theaterinszenierungen entwor-



11



12

fen wurden.²⁷ Denkt man an Schaubühnen wie das *Theatro Olimpico*, bei welchem die Kulissen nur durch die Türöffnungen im ersten Geschoss der *scenae frons* sichtbar waren, so erhalten die Elfenbeindarstellungen die Funktion, das „Bühnengeschehen“ – hier natürlich das historische Geschehen der Weltbühne – zu verdeutlichen und deren Reflexion anzudeuten.

Interessanterweise befanden sich Episoden der römischen Geschichte, darunter die des Mucius Scaevola, Marcus Curtius oder Titus Manlius auch auf der Fassade des im Zeitraum von 1548–1556 unter Kurfürst Moritz von Sachsen (1521–1553) neu erbauten Dresdner Schlosses, und zwar als Sgraffitomerei, d. h. als helle Zeichnung auf schwarzem Grund.²⁸ Eine Vorstellung von dieser bereits im frühen 18. Jahrhundert zerstörten Gestaltung der Außenwände, welche die äußere Erscheinung der Architektur stark geprägt hat, vermitteln bildliche Darstellungen des Schlosses auf zeitgenössischen Kupferstichen und Gemälden.²⁹ Die Sgraffiti bilden in ihrem lebhaften Hell-Dunkelkontrast eine interessante Parallele zu den Elfenbeintafeln des Kabinetts, die – unter diesem Blickwinkel betrachtet – eine Reminiszenz an die Herrschaftsarchitektur des Fürsten bedeuten. Diese Analogie wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch augenfällig demonstriert, indem ein von dem Dresdner Bettmeister Christian Triebe genau gearbeitetes Holzmodell des Schlosses in dem vierten Raum der Kunstkammer aufgestellt war, wo unter anderem auch der Schrank Schiffersteins stand.³⁰ Die Fassadendekoration war um 1550–1552 von den italienischen Künstlern Gabriel (1523–1569) und Benedikt Tola (1525–1572) ausgeführt worden und bot sicher eine prächtige Kulisse

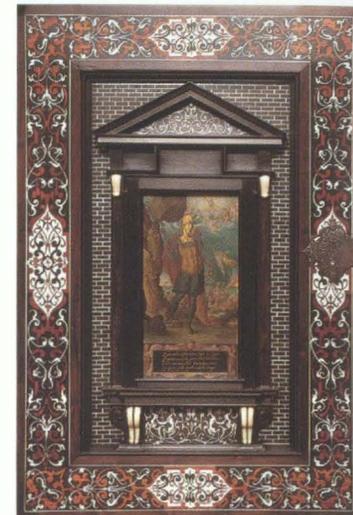
für die im Schlosshof zahlreich veranstalteten Feste und Turniere. Zu dem gesamten Bildprogramm gehörten ebenfalls biblische Darstellungen des Alten Testaments, sowohl als gemalte Szenen wie auch in skulpturaler Form. Von den Brüdern Tola stammt sehr wahrscheinlich zudem die Ausmalung des im Zeitraum von 1549–1553 fertiggestellten „Riesensaales“, dem großen Festsaal im Ostflügel des Dresdner Schlosses. Das über wenig später entstandene Nachzeichnungen von Valentin Wagner (1610–1655)³¹ bekannte Bildprogramm nahm an zwei Stellen Bezug auf die biblische Geschichte von König Nebukadnezar, wie sie in den prophetischen Büchern Daniels festgehalten ist. So zeigte ein großes Wandgemälde „Die drei Männer im Feuerofen“ (Dan. 3,1–30), ein weiteres stellte den Traum Nebukadnezars von dem mächtigen Baum dar, welcher – der Vier-Weltreiche-Prophetie entsprechend – als Zeichen des Sieges der göttlichen über die weltliche Herrschaft von einem Wächter des Himmels gefällt wird (Dan. 4, 7–15). Als Thema der Wandmalereien des Turmraumes neben der Schlosskapelle überliefert Philipp Hainhofer in seinem Reisebericht ein Jüngstes Gericht, das in den erhaltenen Vorzeichnungen hierzu mit der Angst vor der Herrschaft des Antichristen – der Türken – und apokalyptischen Endzeiterwartungen in Verbindung gebracht wird.³² In der Zusammenschau erhält die höfische Panegyrik der Bildprogramme an den Innen- und Außenwänden des Schlosses eindeutige religiös-politische Konnotationen, die geprägt sind von den starken konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts und der permanenten Bedrohung der Ostgrenze des Reiches durch die Türken. Im Zentrum dieser Streitigkeiten stand das katholische Kaisertum mit Karl V., der sich in stetiger Opposition mit den protestantischen Reichsfürsten, unter ihnen (nach der Zerschlagung des Schmalkaldischen Bundes) auch Kurfürst Moritz, befand. „Die Wahl der alttestamentlichen Nebukadnezarthematik bei der Ausstattung des bedeutendsten Saales seines Residenzschlosses läßt deshalb eine Aussage von politischer Aktualität vermuten, die mit König Nebukadnezar auf Kaiser Karl V. abzielte und dem Vorgehen des Kurfürsten Moritz gegen die kaiserlichen Universalitäts- und Rekatholisierungsbestrebungen ‚biblische‘ Legitimation verleihen sollte.“³³ Der höfische Bezug der Sgraffittomalereien wurde 1602–1604 durch ihre Renovierung erneut betont, zumal das Programm unverändert blieb. So fragte der Zeugmeister Paul Puchner diesbezüglich 1602 bei Christian II. (1583–1611) Folgendes schriftlich an: „Weill das allte gemelde am Churf. Schloß Dreßd. Und Canzley mitt sondern Vleiß aus allerley Römischen Hystorien [!] und geschichten zusammen gezogen und gahr schöne bedeutung zum hofwehnen [!] haben, Ob auch Eur. Churf. Gn. gnedist entschlossen das solche hystorien wird an ortt und stelle sollen renoviert und gemahlet werden oder ob sie eine neue Visierung darzustellen [...]“³⁴ In diesem Kontext steht auch das der künstlerischen Ausstattung des Schifferstein-Schranks zugrundeliegende, auf humanistischer Gelehrsamkeit und reformatorischer Theologie basierende Konzept, das als politische Allegorie der Selbstdarstellung des Kurfürsten Johann Georg I. diente³⁵ und auf aktuelle politische Ereignisse anspielte. Besonders sinnfällig wird dies in Anbetracht der beiden Kupfertafeln, welche die Innenseiten der Flügeltüren des Kabinetts schmücken (Abb. 13, 14). Die von dem Dresdner Hofmaler Anton Gasser stammenden Gemälde sind signiert und mit 1615 datiert.³⁶ Stilistisch gleichen sie stark dem so genannten rudolfinischen Manierismus der Prager Hofkünstler, zu denen etwa Bartholomäus Spranger und Hans von Aachen gehörten, die Dresden 1602 besuchten und den regen künstlerischen Austausch zwischen beiden Städten beispielhaft belegen. Vermutlich war Gasser 1611 auch selbst in Prag.³⁷ Die Tafeln thematisieren die

Deutung vom „Traum des Nebukadnezar“ (Dan. 2, 31–45), welche als erste der beiden Weltreiche-Prophetien Daniels auf die in Elfenbein plastisch dargestellten vier Monarchien Bezug nimmt und somit den übergeordneten Rahmen des Bildprogramms veranschaulicht. Darauf bezieht sich auch die im unteren Teil des Bildes gemalte Kartusche mit der Inschrift: „Quae Nebucadnezar versabat somnia tristi / Pectore ne molli posset dare membra quieti; / Rite Monarchiis Daniel accomodat orbis / Quatuor et visae Statuae mysteria paudit.“³⁸

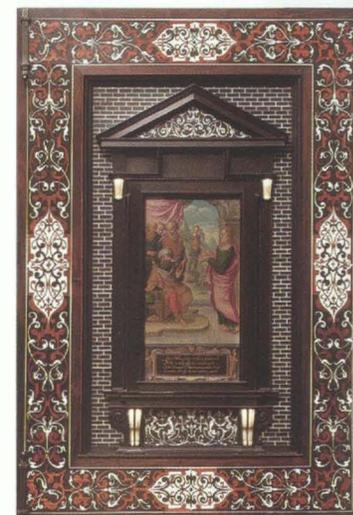
Die Komposition des Bildes erinnert ansatzweise an die beiden äußeren, durch sehr ähnliche Ädikulen gefassten Elfenbeingravuren des Kabinetts und unterstreicht damit auch formal den Zusammenhang von Geschichte und Geschichtsmodell, wie er in Daniel 2 und 7 beschrieben wird. Auf der linken Seite des Bildes ist der durch einen Turban und Zepter kenntlich gemachte Nebukadnezar auf dem Thron zu erkennen, hinter ihm stehen dicht gedrängt drei seiner Berater. Von rechts ist Daniel vor sie getreten und erläutert mit rhetorischer Geste die Traumgestalt, die im Hintergrund als triumphal gerahmtes Bild im Bilde erscheint: Eine große Statue, deren Kopf aus Gold besteht, Brust und Arme aus Silber geformt sind, Bauch und Lenden aus Erz, die Schenkel aus Eisen und die Füße halb aus Eisen und Ton. Das weitere Traumgeschehen findet gegenüberliegend auf der rechten Kupfertafel statt. Hier erscheint die Hintergrundfigur stark vergrößert, so dass man ihr längliches, schmales Gesicht deutlich wahrnehmen kann. Den Kopf schmückt ein reichlich verzierter Helm, und in den Händen hält sie einen orientalisch wirkenden Streitkolben sowie einen Säbel. Die Figur steht neben einem Felsvorsprung; gleich wird sie, wie es der alttestamentliche Text und die Bildunterschrift nahe legen, der von oben herabstürzende Stein zermalmen und das im Hintergrund gemalte Erscheinen Christi beim Jüngsten Gericht einläuten: „Quem nullae laesere manus; lapis ecce superne / Proruit, imminuitque potens has Orbis habenas, / Iudicii tunc hora aderet fera tartara pravos / Corripient: iusti repetent coelestia temp(ae).“³⁹

Gemäß den frühneuzeitlichen Kommentaren zur Danielsprophetie sind die mit den verschiedenen Metallen symbolisierten Monarchien als das babylonische, persische, griechische und römische Reich zu interpretieren. Insbesondere für die lutherische Geschichtstheologie erhielt das Vier-Reiche-Schema eine häufig betonte, eschatologische Bedeutung.⁴⁰ So diente es bis in das 17. Jahrhundert als Ordnungsmodell der biblischen wie der profanen Geschichte, die bis in die aktuelle Gegenwart fortgesetzt gedacht war. Das gespaltene vierte (römische) Reich schien auf die konfessionelle Teilung hinzuweisen, was zusammen mit der virulenten Türkengefahr den Endzeiterwartungen aktuelle Brisanz verlieh. An dieser Stelle wird der herrschaftspolitische Bezug des Bildprogramms verständlich. Im Einsatz für den rechten – protestantischen – Glauben wird der sächsische Kurfürst zum heilsgeschichtlichen Hoffnungsträger, der sich gegen die führende Rolle und Macht des katholischen Kaisertums behauptet.⁴¹ Dass sich Johann Georg I. dieser Anforderung bewusst ist, gilt es vor allem vor dem Hintergrund seiner Ablehnung der Kaiserkrone nach dem Tod Rudolfs II. und seiner probaburgischen Politik, von der er sich gleichwohl Zugeständnisse für die reformierten Gebiete erhoffte, zu demonstrieren. So hatten sich 1608 bzw. 1609 mit Gründung der protestantischen Union und katholischen Liga die konfessionellen Gegensätze auf reichspolitischer Ebene dramatisch verschärft, woraufhin der Kurfürst 1613 mit einer „Defensionsordnung“ sächsische Truppen zum Schutz der Landesgrenzen mobilisierte. 1615, im Jahr der Fertigstellung des Schrankes, gelang außerdem die Verlängerung des 1606 dank sächsischer Unterstützung durch Kaiser Matthias zustande gekommenen Friedensabkommens von

13/14 Kabinettschrank für Kurfürst Johann Georg I. Kupfertafeln auf den Innenseiten der Flügeltüren mit Gemälden von Anton Gasser



13



14

von Giovanni Pozzi-Lucia A. Ciapponi, Padua 1980). Der Einfluss dieses Werks auf die Künstler des 16. Jahrhunderts war groß. Vgl. Horst Bredekamp, *Mythos und Widerspruch*. In: *Ausst.-Kat. Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt/M. 1985, S. 130–172, insbes. S. 139–153

20 Im Inventar der Kunstammer von 1741 (Cap. XVIII, fol. 300, Pos. 9) sind die Figuren durch einen Nachtrag in Bleistift, der wahrscheinlich 1832 datiert, als vorhanden und unbeschädigt („von Elfenbein schön gefertigt“) aufgelistet. Der Eintrag von 1741 lautet: „Ein Schreibtisch mit Elfenbein und Ebenholz eingelegt, in Gestalt eines Altars oder Repositorii, mit vielen Ausziehfächern, wöhl Repositorium und aus Eben-Schlangen- und Cypressen-holtz, auch Elfenbein bestehet, in dem Schreib-Tisch ist ein Globus terrestris im flachen in

15 a/b/c Kabinettschrank
Geheimfächer im Hauptgeschoss

Elfenbein gestochen, und darüber ein Spinett; an etlichen Orten mit Bildhauer- und Mahler Arbeit verziert; ist von dem Tischler, Hannß Schifferstein gemacht worden.“ Im Archiv der Rüstkammer befindet sich ein ab 1902 geführtes Konservierungsbuch, dass für den 19. Juli 1916, Saal F, anführt: „Kunstschrein von Hans Schifferstein: An einer Elfenbeinfigur (Venus und Amor) einige abgebrochene Teile wieder befestigt und dieselbe gereinigt. gez. Rons. Felber“. Für Dezember 1930, Saal 3 und Saal F, ist vermerkt: „Zwei Kunstschreine gef. von Hans Schifferstein Dresden, wurden gereinigt. Mehrere abgebrochene Teile von den Elfenbeinfiguren sowie viele Holzleichten an den Kästen sind wieder angeleimt worden. gez. Mucke“. Auch bei der Restaurierung des Schrankes 1988/89 wurden die Figuren gereinigt sowie abgebrochene und lose Teile befestigt.

21 Jakob Zeller, Elfenbeinfregatte, 1620, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. II 107. In dem Zugangsverzeichnis der Kunstkammer der Jahre 1612–1615 waren mehrere Elfenbeinarbeiten Zellers verzeichnet, für die er insgesamt 2.300 Gulden berechnete. Vgl. Victor Hantzsch, Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 23, 1902, S. 220–296, hier S. 248f.

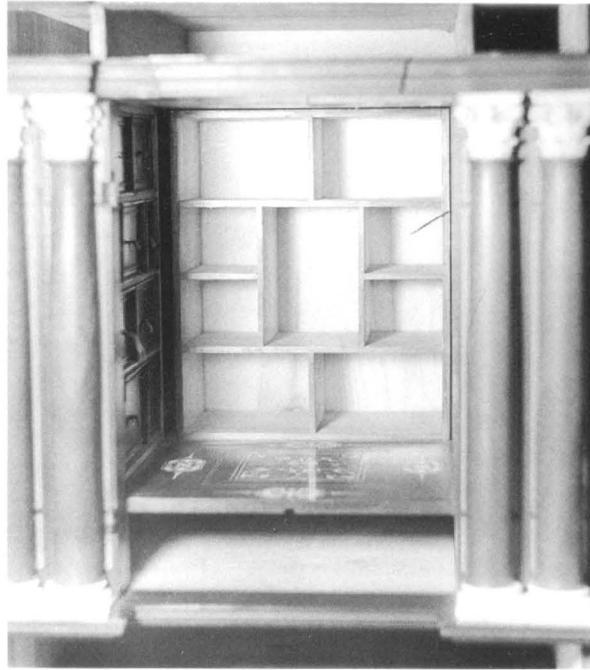
22 Jakob Zeller, Kontrafektkugel, Elfenbein, 1611, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. II 296

23 Reise-Tagebuch 1617, wie Anm. 1, S. 141

24 Mir waren zugänglich: Römische History Titi Livii [übers. v. Bernhard Schöffelin u. Ivo Wittig], Mainz 1514 [1530]; Von Ankunfft und Ursprung des Römischen Reichs, Straßburg 1575 [1596]

25 Philipp Lonicer, Icones Livianae: Praecipuas Romanorum Historias [...], Frankfurt/M. 1572. Vgl. [Adam Bartsch,] The Illustrated Bartsch, New York 1978 ff., Bd. 20 (Part 1), Jost Amman, Intaglio Prints and woodcuts, hrsg. von Jane S. Peters, S. 346–398. Die Vorzeichnungen stammen von dem Maler Johann Bocksberger d. J. und werden heute in der Graphischen Sammlung in Weimar aufbewahrt. Vgl. Renate Barth, Das späte 16. Jahrhundert. Zeichnungen deutscher und schweizer Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, Ausst.- u. Bestandskat. der Kunstsammlungen zu Weimar, H. 2, Weimar 1986

26 „Die Bestrafung der aufständischen Sklaven in Setia“ (Livius XXXII, 26), vgl. Ill. Bartsch, s. Anm. 25, Nr. 3.16 (S. 354) und Nr. 3.90 (S. 391)

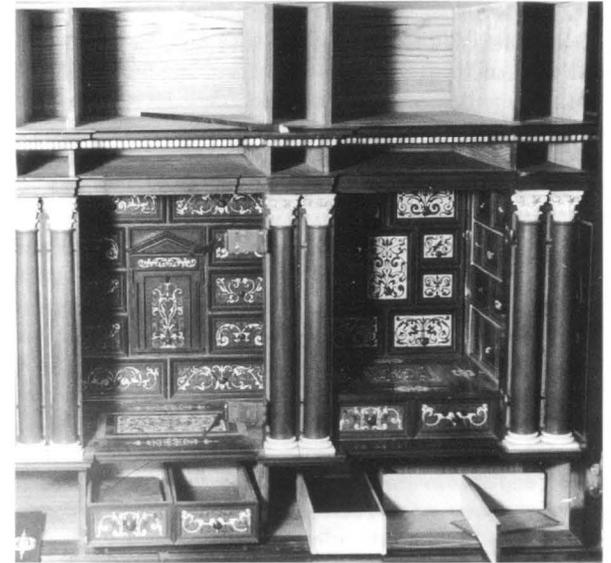


15 a



15 b

Szitva Torok mit den Türken; möglicherweise ist die Traumstatue daher mit orientalischem anmutenden Waffen ausgestattet. Sollten sich anstelle der bemalten Kupfertafeln tatsächlich zunächst polierte Stahlplatten in den Innenseiten der Schrankflügel befunden haben,⁴² wäre die Spiegelung des Programms auf die Person des Kurfürsten und seine Reflexion quasi im wörtlichen Sinne erfüllt gewesen. Sehr deutlich verweist diese Art der Politik jedoch auf das Dilemma der doppelten Verpflichtung des Kurfürsten gegenüber Gott bzw. der reformierten Kirche und dem weltlichen Gesetz bzw. dem Kaiser. Eben diese Spannung bringt der Kabinettschrank durch das enge Ineinandergreifen von christlicher und profaner Ikonographie zum Ausdruck so-



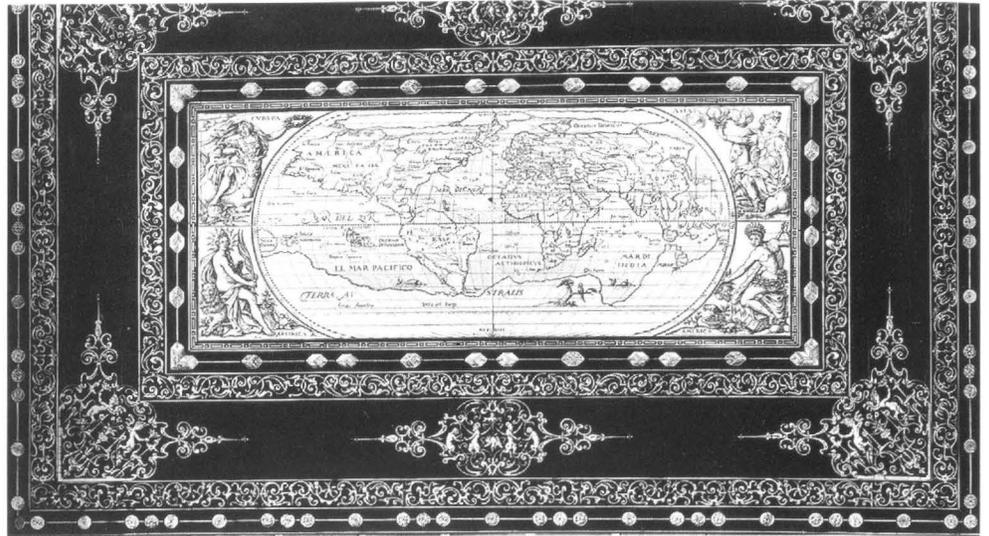
15 c

wie durch seine formale Gestaltung, die in den Augen des Betrachters zwischen Altar und Palast changiert.

Die Frage nach dem Inventor führt zunächst zu einem heute nicht mehr erhaltenen Kunstwerk, dessen Vorbildcharakter für die Programmatik des Schifferstein-Schranks offensichtlich ist. Die 1601 von dem Dresdner Hofkünstler Johann Maria Nossen (1544–1620) fertiggestellte *Statua Nabuchodonosoris* versinnbildlichte das Traumbild des Nebukadnezar aus Daniel 2 in Gestalt einer sechs sächsischen Ellen (ca. 3,40 m) hohen Holzskulptur auf drehbarem Sockel, deren Körperteile den Metallen entsprechend farbig gefasst waren.⁴³ Zu ihrer Popularisierung und Erläuterung publizierte der 1576 zum Protestantismus konvertierte Nossen im Zeitraum von 1601–1612 nicht weniger als vier verschiedene, mit Kupferstichen illustrierte Schriften, u. a. mit dem expliziten Titel „ZeitRegister Auff die STATVAM NABUCHODONOSORIS. Darinnen auch viel andere Figuren vnd Schrifften zu sehen / welcher erklerung hernach zu befinden. Neben einem Extract vnd kurzen verzeichniß der zeiten vnd namen aller Regenten / so von der Sündflut an / biß auff gegenwertiges Jahr die vier Monarchien / Auch das Pabstthumb / vnd Türkische Reich besessen vnd regieret haben“.⁴⁴ Was neben der Vier-Weltreiche-Thematik mit ihren religiös-politischen Implikationen zusätzlich auf den Kabinettschrank verweist, ist die mnemotechnische Funktion der Skulptur, die Nossen eigens betonte und sich vor allem in den neun Fächern äußerte, die an ihrer Vorder- und Rückseite eingesetzt und über Türen zu öffnen waren. In ihnen befanden sich Texte und allegorische Darstellungen, welche auf die Historiographie analog zum Vier-Reiche-Schema Bezug nahmen bzw. an diese erinnerten. Vor allem die Gestaltung der Innenfassade als *scenae frons* legt die Interpretation des Kabinetts als universalhistorisches *theatrum memoriae* nahe. Dieser Schrankteil ist darüber hinaus mit zahlreichen, zum Teil hinter den Elfenbeinplatten versteckt integrierten Fächern ausgestattet, die ursprünglich wahrscheinlich der Aufbewahrung von Münzen dienten. Zumindest erwähnt Schifferstein diesen Zweck in seiner Zahlungsbestätigung, die 1631 datiert: „Aufgnedigst befelen der Durchlauchtigsten Hochgeborenen Fürsten und Herren Johan Georgien Hertzogen zu Sachsen [...], hab ich einen feinen grossen schrank gemacht, mit viel klein und grossen schubkestgen, als vornemlich 120 seychte schubkestge zu schaupfenigen und 9 dieffe kestge, auch die thuren und auszuge fein mit geschnitzter arbeit gezirt, alles schwarz

gebeist und balliret, welches in die churfürstl.: kunstkamer gesetzt worden, und ist darfur wolverdint für alles 85 taler.“⁴⁵ Münzen und Medaillen waren nicht zuletzt im Hinblick auf die hier relevante Materialikonographie der Metalle besonders geeignet, historische Zusammenhänge bzw. Dynastienfolgen zu veranschaulichen. Tatsächlich verfügt der Kabinetschrank über ein sehr verschachteltes „Innenleben“ von insgesamt 119 bzw. laut eigener Angabe des Hofschlzers 120 Fächern aus rötlich gebeiztem Ahorn;⁴⁶ mit Öffnung der Flügeltüren sind auf den ersten Blick nur ganz wenige von ihnen anhand der Griffe direkt erkennbar. Bei den „gemauerten“ Feldern zwischen den Säulenpaaren handelt es sich um exakt eingepasste, herausnehmbare Panneaus. Hinter ihnen verbergen sich in etwa 15–20 cm Tiefe zahlreiche Fächer unterschiedlicher Größe (Abb. 15 a/b/c), deren Fronten wiederum mit einer kunstvollen Marketerie aus Ebenholz, Elfenbein und angeblich Zypressenholz verziert sind. Rechts und links in den beiden äußeren Seitenwänden befinden sich hinter den mit einer Feder gehaltenen, ebenfalls intarsiengeschmückten Tafeln jeweils acht kleine Kästchen. Auch in dem Oberbau des Schrankes verbergen abnehmbare Frontplatten, welche vergitterte Fenster andeuten, einige Schubfächer.

Hans Schifferstein wurde 1607 in Dresden zum Meister ernannt und war Hofschlzer der sächsischen Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I. Den Ausschlag hierfür mögen seine vielleicht als „Probestücke“ 1606 zum Preis von 600 Meißner Gulden in das Dresdner Schloss gelieferten drei „Tische“ aus Ebenholz mit Elfenbeinlegearbeiten gegeben haben;⁴⁷ leider sind diese Stücke heute nicht mehr nachweisbar. Trotz der qualitätvollen Ausführung des Kabinetschranks stammt bei einer so anspielungsreich-komplexen und in ihrem architektonischen Formengut „modernen“ Arbeit der Entwurf vermutlich von anderer Hand. Kenntnisse humanistischer Literatur und italienischer Architektur hatte in Dresden Anfang des 17. Jahrhunderts neben Kurfürst Johann Georg I. selbst – dieser reiste 1601–1602 nach Venedig und ins Veneto und zeigt sich spätestens von diesem Zeitpunkt an von der Kultur des Landes begeistert⁴⁸ – in Theorie und Praxis vor allem Johann Maria Nosseni. Der in Florenz ausgebildete Architekt und Bildhauer war von Kurfürst August 1575 nach Dresden gerufen worden, um in Sachsen die Marmor-, Alabaster- und Serpentinivorkommen systematisch zu erkunden und gewinnbringend auszuschöpfen. Sein Einfluss auf die Kunst am Dresdner Hof war recht groß, brachte er doch durch die Vermittlung italienischer Künstler, von 1590–1593 folgte ihm z. B. der Giambolognaschüler Carlo di Cesare, manieristisches Ideen- und Formengut nach Sachsen. Seine Tätigkeit erstreckte sich laut Bestallungsbrief von 1586 auf folgende Bereiche: „Insonderheit soll ehr [Nosseni] sich zu allerley kunst-arbeit, mit Bildehauen, Mahlen unnd Conterfeien, Steinen tisch, Credentz von Alabaster, Ordinantz von Gebeuden [!], Inventionen von Triumphen, Mummereien und dergleichen gebrauchen lassen, Die Steine dartzu in unsern landen außforschen, eröffnen, und zu obererwenter, Auch den Epytaphien, Monumenten, Altar Bildtwergen, und anderer kunstreichenn unnd zierlichen arbeit, und darInnen seine hochste kunst und fleiß anwenden.“⁴⁹ Nosseni besaß in Dresden eine eigene Bibliothek, die auch emblematische Werke umfasste und ihn zum „Erfinder“ von Bild- und Festprogrammen jeglicher Art prädestinierten.⁵⁰ In seinem Dresdner Haus trafen sich Künstler und Kunstinteressierte, und so besuchte ihn 1617 auch Philipp Hainhofer, um die „Statuam Nebuchedonosars in Danielem gar groß mit seiner Auslegung“⁵¹ zu sehen. Außerdem arbeitete Nosseni bis zu seinem Tode eng mit der Werkstatt der Bildhauerfamilie Wälther in Dresden zusammen, deren Mitglieder Sebastian, Christoph und Michael zur Perfektionierung ihrer Kunst nach Italien ge-



sickt wurden und aus deren Kreis wahrscheinlich die geschnitzten Karyatiden des Möbels stammen, das in seinem altarähnlichen Aufbau ohne Parallele ist.⁵²

Die handwerkliche Könnerschaft Schiffersteins äußert sich am eindrucksvollsten bei den Intarsien. Betrachtet man die Einlegearbeiten der einzelnen Schrankteile genauer, so fallen Unterschiede in der Ornamentik auf.⁵³ Der größte Teil der Marketerie der Innen- und Außenwände ist im Stil von Mauresken gestaltet, mit flächig stilisierten Blättern und Blüten, die über feines Rankenwerk verbunden sind. Erst bei näherer Betrachtung entdeckt man darin andeutungsweise auch „Groteskes“ wie winzige silhouettenartige Fratzen. Von anderer Qualität, nämlich zum Teil durch Schraffuren plastisch gestaltet, sind die Elfenbeinintarsien der beiden Seitenteile, die wiederum mit der Frontklappe des Spinetts sowie der Tischplatte korrespondieren (Abb. 16). Letztere zeigen in ihrem Rankenwerk zusätzlich figürliche Elemente in Gestalt von Affen, Satyrn, Festons etc., die sich an den Innenseiten der Flügeltüren unterhalb der beiden auf Kupfer gemalten Ölbilder ähnlich wiederfinden. Die Einlegearbeiten an Spinett und Schreibtischplatte beschränken sich auf Elfenbein und Ebenholz, und nur an diesen Schrankteilen weist das ansonsten fast schwarze Furnier stellenweise einen rötlichen Farbton auf.

Thematisch korrespondiert das 56,4 x 22,2 cm messende Planiglob der Tischplatte mit den Elfenbeinstatuetten der vier Weltmonarchien, deren Ikonographie auch die mit den Traumbildern der Tiere besetzte Weltkarte kennt.⁵⁴ Bei dem Schreibschrank diente ein Beispiel aktueller Kartographie als Vorlage, das abgesehen von dem herrschaftlichen auch den fortschrittsorientierten wissenschaftlichen Anspruch Sachsens demonstrierte. Das Vorbild stammt von dem Amsterdamer Globen- und Kartenmacher Arnold Florisz. van Langren (1580–1644) und wird um 1594 datiert.⁵⁵ Dieses orientierte sich wiederum weitgehend an dem zuerst 1570 von Abraham Ortelius herausgegebenen „Theatrum Orbis Terrarum“, dem ersten systematischen Weltatlas, der überall in Europa schnell Verbreitung fand und neben anderen karto- bzw. geographischen Werken in der kurfürstlichen Bibliothek vertreten war.⁵⁶ Der rätselhafte, aus den Erzählungen der Seefahrer überlieferte Südkontinent war noch völlig unbekannt. In der Kartographie des 16. Jahrhunderts spielte er dennoch eine wichtige Rolle: Bei van Langren wird er als riesige, mit Feuerland verbundene „Terra Australis“ über eine imaginäre Küstenlinie angedeutet. Diese findet sich ebenso wie die unterhalb des Kaps der Guten Hoffnung dargestellten dekorativen

16 Kabinetschrank Tischplatte mit Elfenbeinintarsien

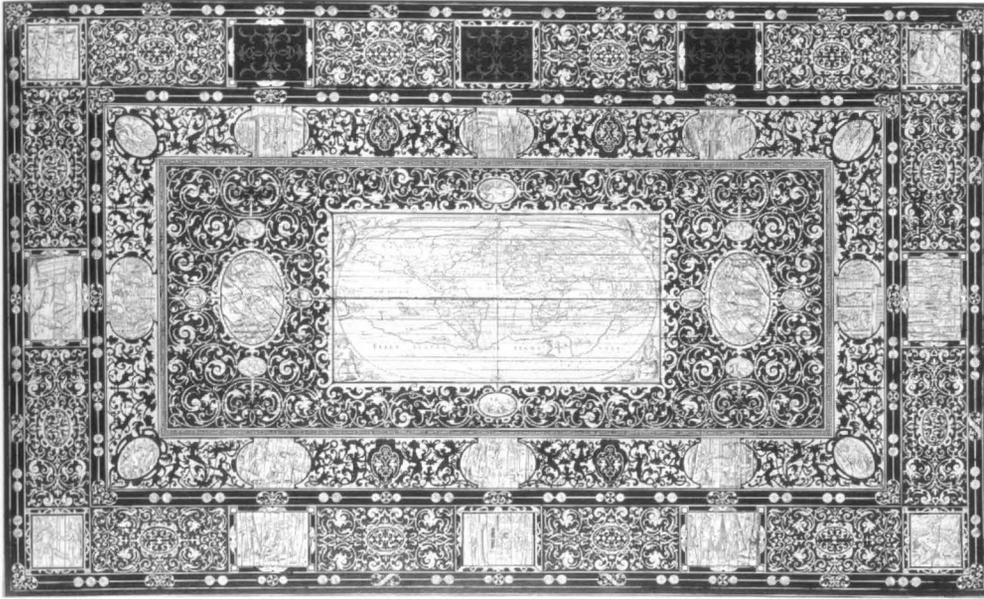
27 Vgl. Sebastiano Serlio, D'Architettura, Venedig 1566, Lib. II

28 Vgl. hierzu Ausst.-Kat. Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Institut für Denkmalpflege Dresden, Dresden 1989, S. 54–56 u. Ulrike Heckner, Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert, München 1995, S. 26–60

29 Einen Überblick über die erhaltenen Darstellungen des Schlosses gibt Heckner, wie Anm. 28, Abb. 18–34. Zusätzlich existierte bis etwa 1945 ein um 1590 angefertigtes, großes bemaltes Holzmodell, das heute noch durch Fotografien dokumentiert ist (Heckner, Abb. 14–17). Dieses war wohl nicht identisch mit dem Modell Triebes. Neben den Kupferstichen dienten die Fotos als Grundlage für die aktuelle Rekonstruktion der Fassadengestaltung des Großen Schlosshofes.

30 Vgl. Hantzsch, wie Anm. 21, S. 260 u. 282f. Auch der Kunstkammerer Tobias Beutel erwähnt in seiner Beschreibung der Dresdner Kunstammer, s. Anm. 8, dass der Schifferstein-Schrank im vierten Zimmer aufgestellt war. Das bei Hantzsch mit Bezug auf das Kunstammerinventar von 1640 angeführte Schlossmodell wurde wohl um 1675 zerstört. Dennoch hat es das Bildprogramm genau dokumentiert, da es den Malern als Vorbild für die Renovierung der Fassade 1675/76 dienen sollte. Vgl. Heckner, wie Anm. 28, S. 27 u. 74f.

31 Die 16 Zeichnungen zum Riesensaal von Valentin Wagner sind enthalten in Skizzenbuch Ca 82, Dresden, Kupferstich-Kabinett. Vgl. Ausst.-Kat. Das Dresdner Schloß, wie Anm. 28, S. 62–67



17

17 Ebenholz-Tischplatte
mit in Elfenbein gravierten Weltkarte.
Stuttgart, Württembergisches
Landesmuseum,
Inv.-Nr. KK 117

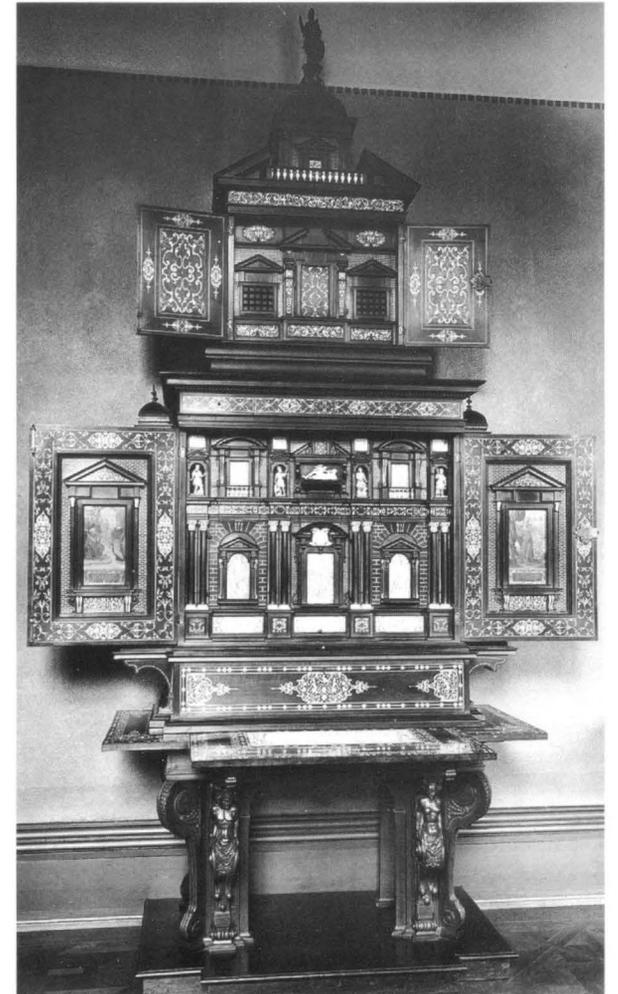
18 Kabinettschrank
für Kurfürst Johann Georg I.
Vorkriegsaufnahme

32 Vgl. Heckner, wie Anm. 28, S. 36f.
33 Nobert Oelsner, Das Schloß im
Zeitalter der Renaissance. In: Ausst.-Kat.
Das Dresdner Schloß, wie Anm. 28,
S. 62–65, hier S. 62. Vgl. auch Ders.,
Der Riesensaal im Dresdner
Residenzschloß. Ursprüngliche
Baugestalt und bildkünstlerische
Ausstattung (1549–1627).
In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–
1994, hrsg. vom Landesamt für
Denkmalpflege Sachsen, 2. Teil, Halle/
Saale 1998, S. 377–388
34 SächsHStA, Loc. 35823. Rep. VIII,
Dresden Nr. 16, S. 3a–6b, zit. nach
Heckner, wie Anm. 28, S. 171. Da mit
Kurfürst August (1526–1586) im
Grunde eine Ära kaisertreuer
Neutralitätspolitik einsetzte, war die
programmatische Polemik nun wohl
schwerpunktmäßig auf einen anderen,
lutherisch-legitimierten Antichristen zu
beziehen, die Türken. Kursachsen
erwies sich im Türkenkrieg 1593–
1606 als ein wichtiger Verbündeter
Kaiser Rudolfs II. Als Ausgleich für die
militärische Unterstützung versuchte
man auf reichspolitischer Ebene
Zugeständnisse für die protestantischen
Gebiete zu erwirken. Vgl. auch Holger
Schuckelt, Die Rolle Sachsens in den
Türkenkriegen des 16. und 17.
Jahrhunderts. In: Ausst.-Kat. Im Lichte
des Halbmonds. Das Abendland und
der türkische Orient, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Kunst- und

Details, die beiden auf einem Baum sitzenden exotischen Vögel
und der rechts daneben im „Mar di India“ schwimmende Fisch,
auf der Elfenbeingravur der Schreibtischplatte wieder. Hier fal-
len insbesondere die weiblichen Personifikationen der vier Erd-
teile ins Auge, welche mit ihren Symboltieren Stier, Löwe, Kam-
el und Papagei die Eckfelder ausfüllen. Sind an dieser Stelle bei
van Langren noch Medaillons mit einem verkleinerten Karten-
ausschnitt des jeweiligen Kontinents zu erkennen, so erscheint
mit der Weltkarte des Petrus Plancius (1552–1622) in Amster-
dam 1594 ein erstes, in den Randzonen mit figürlichen Darstel-
lungen geschmücktes Beispiel, das in der nächsten Zeit reichlich
Nachahmung findet.⁵⁷ Die Weltkarte bzw. die zu ihrer Erstel-
lung erforderlichen Kenntnisse der Geo- und Kartographie lie-
ferte ein weiteres Kriterium für die Präsentation des Schrankes
bei den mathematischen *instrumenta* der Kunstammer, unter
ihnen „Geometrische / Geographische / Optische / Astronomi-
sche und Musikalische“.⁵⁸
Das Württembergische Landesmuseum Stuttgart besitzt eine
vergleichbare Ebenholzplatte mit einer in Elfenbein gravierten
Weltkarte im Zentrum, die in den Zwickeln die Personifikatio-
nen der Jahreszeiten in Verbindung mit den Lebensaltern zeigt
(Abb. 17).⁵⁹ Die insgesamt 139 x 84,5 cm messende Tischplatte
ist sehr dicht mit einer der Arbeit Schiffersteins auffällig ähn-
lichen Schweifwerkmarketerie überzogen. Diese umgibt die Welt-
karte in einem dreifachen, die querrrechteckige Form betonen-
den Rahmen, der durch schmale Bordüren unterbrochen wird.
Zusätzlich sind dort in symmetrischer Anordnung kleine ovale
und rechteckige Elfenbeintafeln eingelassen; diese zeigen Putti,
Landschaften sowie verschiedene figurenreiche Szenen, u. a. aus
dem Alten Testament, die stilistisch an die „Römischen Hysto-
rien“ des Kabinettschrankes erinnern.⁶⁰ Auch die Bordüren bzw.
Ornamentbänder sind fast identisch ausgeprägt. Da jedoch die
Stuttgarter Platte auf Gesamtansicht und -wirkung angelegt ist
und eine Ausziehvorrückung fehlt, gehörte sie offensichtlich zu
einem Prunktisch. Ob sie der Dresdner Hofwerkstatt zuzu-
schreiben ist oder sogar zu den drei um 1606 von Schifferstein
an die Kunstammer gelieferten drei Tischen aus Ebenholz mit
Elfenbeineinlegearbeiten gehört, muss hier leider offen bleiben.
Insgesamt betrachtet hat der Schiffersteinschrank aufgrund des
matt glänzenden, mit keinerlei Firnis überzogenen Ebenholzes
eine kühle Ausstrahlung, wie sie Kabinetten bzw. Repliken aus

dem 19. Jahrhundert zu Eigen ist. Dies ist sicher u. a. auf seinen
bemerkenswert guten Zustand zurückzuführen; bis auf das Birn-
baumholz des Unterbaus weist der Schrank keinerlei von außen
sichtbaren Anobienbefall auf. Hinzu kommt, dass der unterschied-
liche Charakter der Intarsien beim Betrachter den Eindruck er-
weckt, dass hier zumindest zwei verschiedene Künstler am Werk
waren. So findet sich in dem Dresdner Ausstellungskatalog „400
Jahre Dresdner Kunstsammlungen“ auch der Versuch, bestimmte
Schrankteile später zu datieren – leider ohne weitere Erläuterung:
„Der Schrank ist eine teilweise Kopie des frühen 19. Jahrhunderts
unter Verwendung alter echter Teile (Elfenbeinplatten und Figu-
ren, Gemälde, Spinett, Erdkarte, Tischgestell und Bekrönung).“⁶¹
Die später erfolgte Restaurierung schenkte diesem Aspekt leider
keine Beachtung, sie bestätigte jedoch den Eindruck, dass der
Schrank mit großer handwerklicher Perfektion angefertigt wurde.
Beispielsweise wurden die Seitenwände des Korpus eingesägt, um
Verspannungen im Blindholz (Nadelholz, wohl Kiefer) zu vermei-
den, die sich auf das Furnier negativ ausgewirkt hätten; aus diesem
Grund ist auch das Blindholz zum größten Teil beidseitig furniert.
Für eine Herstellung Anfang des 17. Jahrhunderts spricht außer-
dem, dass die Schnappschlösser ohne Rücksicht auf die Markete-
rie angebracht sind, was das ästhetische Empfinden damals nicht
unbedingt störte.⁶²

Der auf einer Vorkriegsaufnahme (Abb. 18) erkennbare gute
Erhaltungszustand verwundert angesichts der wechselvollen und
langen Geschichte des Kabinettschrankes und seines Aufstel-
lungsortes, der kurfürstlichen Kunstammer. Würde er zunächst



18

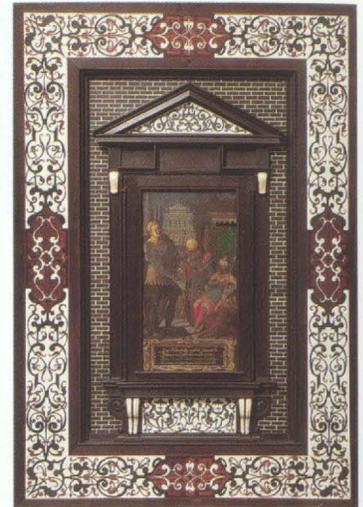


19

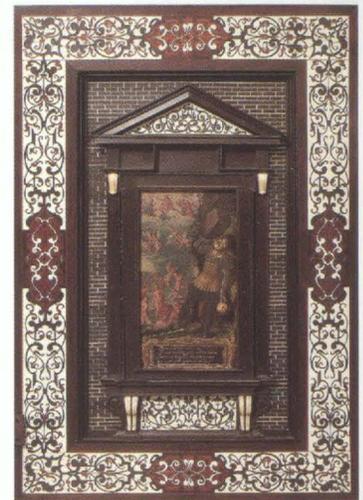
im Westflügel des Dresdner Schlosses in verschiedenen Räumen der Kunstkammer ausgestellt,⁶³ so wanderte er wahrscheinlich mit ihrer Auslagerung zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis etwa 1718 in den so genannten Klepperstall, ein Gebäude an der späteren Brühlischen Terrasse, und Anfang der zwanziger Jahre in das Japanische bzw. Holländische Palais. Zusammen mit den Objekten der Kunstkammer, die nicht auf die verschiedenen, von August dem Starken ab etwa 1720 geplanten Spezialsammlungen verteilt wurden, stellte man den Kunstschrank um 1733, nach einer kurzen Rückführung ins Schloss in den Jahren 1730–32,⁶⁴ im nordöstlichen Teil des Zwingers auf, und zwar in einer „langen Gallerie von 18,7 Ellen hohen Fenstern und 3 anderen Zimmern von 10 dergleichen Fenstern“.⁶⁵ Hier beschreibt ihn Johann Christian Hasche 1781 als „ein Spinett, was ein hiesiger Künstler 1615 zum Meisterstück gefertigt; es ist ein trefflicher Schrank von Ebenholz mit Elfenbein ausgelegt, auf dem auch eine dergleichen Landcharte angelegt ist“,⁶⁶ – gleich allen dort stehenden Tischen sehe er „wie neu“ aus. Am 11. Juli 1832 wird der Schrank Schiffersteins zur Rüstkammer gegeben⁶⁷ und in den Räumen des „Königlichen Historischen Museums“ zunächst im Zwinger,⁶⁸ 1877–1945 im Johanneum präsentiert.⁶⁹ Die Beschreibung Hasches steht in starkem Widerspruch zur Situation der Kunstkammer, die 1730 ihr Aufseher Gottfried Heinrich Duckewitz (1741–1775) wie folgt beklagt: „Was die Reinlichkeit und Sauberkeit betrifft, so kann in der Königl. Kunst Camer kein Stück ausgewiesen werden, welches hierinnen die Probe hielt woran derselben Altertum meistens schuld ist.“⁷⁰ Des Weiteren erwähnt er, dass einige Stücke „durch die

offteren Veränderungen und transport“ ganz unbrauchbar oder zerbrochen wären, z. B. die Musikinstrumente und einige Uhrwerke.⁷¹ 1761, mitten im Siebenjährigen Krieg, während dem die Kunstkammer von zehn preußischen Kugeln getroffen wird,⁷² berichtet Duckewitz der Kurprinzessin, die er von Zeit zu Zeit über den Zustand der Kunstkammer unterrichten soll, von „ensetzlichen Stürmen so wir zeithero hier gehabt und besonders an 23 sten [...] frühe um 5 Uhr, der Wind ein ganzes großes Fenster mitsamt den rahmen [...] aus der Mauer heraus geworfen, [...] zum Glück hat sich die Ritze [...] dieses 7 Ellen hohen Fensters an einem gegenüberlehenden Fenster angelehnt, da es sonst den nahe dabey stehenden Schrank von Ebenholz und Elffenbein, worinnen ein Musicalisches Instrument, das Spinett und die vortreffliche Land-Charte von Elffenbein befindlich ist, ganz wurde zerschmettert haben, so aber ist gleich anstatt getroffen, daß alles denselben tag noch völlig ist repariret und ergänzet worden.“⁷³ Eine Überarbeitung des Schrankes bestätigt auch ein Nachtrag im Kunstkammerinventar von 1741, wo es heißt: „ist renoviret und das Spinett neu bezogen“.⁷⁴

Die Archivalien, welche die Geschichte des Möbels und seinen Standort in den Dresdner Sammlungen kontinuierlich belegen, geben keinerlei Hinweis auf eine völlige Neuanfertigung bestimmter Schrankteile. Sicher haben die einzelnen Restaurierungen zum guten Erhaltungszustand beigetragen, jedoch erklären sie nicht den unterschiedlichen Charakter der Intarsien. Diese Behauptung stützt ein bislang wenig beachtetes, da unvollendetes Pendant, ein zweiter, heute im Depot des Kunstgewerbemuseums Dresden aufbewahrter Kunstschrank Hans Schiffersteins (Abb. 19 u. 19 a/b).⁷⁵ Vergleicht man die äußeren Flügeltüren des Hauptgeschosses beider Kabinette, so fällt auf, dass die Marketerie hier als *seconde effet* wiederverwendet wurde: Das Übereinanderlegen der verschiedenen Hölzer ergab beim Aussägen ein positives und negatives Bild, welches man dann wechselseitig ineinanderfügte. Selbiges Verfahren wurde in beiden Fällen bei den Intarsien der Innen- und Außenseiten der oberen Geschosse angewandt. Diese Vorgehensweise legt die Annahme nahe, dass die Anfertigung eines zweiten Schrankes von vornherein intendiert war oder bald nach Vollendung des ersten in Auftrag gegeben wurde. Dafür spricht auch, dass diese Arbeit erst 1659 zur Kunstkammer kam und zwar: „Am 5. Dezember [...] aus der churfürstlichen Frau Mutter Hause“.⁷⁶ Hiermit ist die Kurfürstin Magdalena Sibylla (1586–1659) gemeint,⁷⁷ deren Vorliebe für Kabinette auch ihr „Arbeitsstisch“ mit seinem vielschichtigen Inhalt belegt.⁷⁸ Der Zustand des ohne Spinett, Tischplatte und Unterbau⁷⁹ weniger aufwändig gestalteten Möbels wird in den Inventaren beschrieben als „Ein Schrank, so diesem gleich welchen Schieferstein gemacht, ist nicht gar außgearbeithet, auch an theils Orthen, bestoßen“.⁸⁰ Tatsächlich lässt sich seine Geschichte mit Eingang in die Kunstkammer im Dresdner Schloss parallel verfolgen, und auch dieser Schrank wurde mindestens einmal im 18. Jahrhundert „völlig repariret“.⁸¹ Der Gesamtaufbau mit dem über zwei Flügeltüren zu öffnenden Mittelteil ist sehr ähnlich, doch fehlen hier die Seitenkapellen, die – so hat es den Anschein – in veränderter Form als Ersatz für die Bekrönung auf das insgesamt höhere Obergeschoss gesetzt wurden.⁸² Zwischen oberem und mittlerem Schrankteil befindet sich ein mit Ebenholz furnierter, wulstförmiger Sockel. Die Intarsien an den Innenseiten der oberen Flügeltüren sind von Flammleisten gerahmt. Der Charakter des Unvollendeten, der sich etwa in den fehlenden Schließern manifestiert,⁸³ hat sich bis heute erhalten: Zwar ist die innere Gestaltung als architektonische



19 a

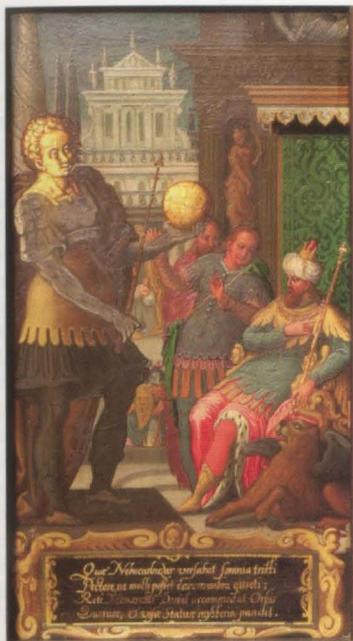


19 b

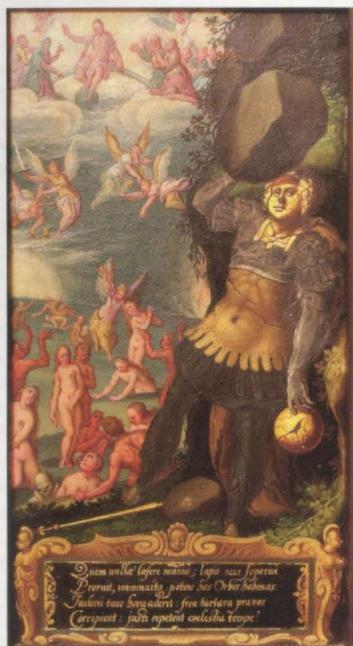
19 Zweiter Kunstschrank von Hans Schifferstein im Depot des Kunstgewerbemuseums

19 a/b Kupfertafeln auf den Innenseiten der Flügeltüren des zweiten Schrankes von Hans Schifferstein

Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, S. 170–177
35 Vgl. hierzu auch Thomas Rahn, *Geschichtsgedächtnis am Körper. Fürstliche Merk- und Meditationsbilder nach der Weltreiche-Prophetie des 2. Buches Daniel*. In: *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hrsg. v. Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber, Wien, Köln, Weimar 2000, S. 521–561, der hier die Bedeutung der Vier-Weltreiche-Prophetie nach Dan. 2 für die sächsische Hofkunst anhand verschiedener Objekte darlegt, insbesondere vor dem Hintergrund ihrer mnemonischen Funktion.
36 Öl auf Kupfer, lichte Maße: 26,7 x 14 cm
37 Vgl. die Angaben zu Gasser in



20



21

20/21 Innenseiten der Türen des zweiten Schrankes von Hans Schifferstein mit Gemälden von Anton Gasser

22 Taufsteindeckel von Hans Schifferstein. Vorkriegsaufnahme

U. Thieme/F. Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 234. Zum künstlerischen Austausch Dresden – Prag unter Berücksichtigung der Rolle italienischer Kunst vgl. Daman Dombrowski, Dresden – Prag: Italienische Achsen in der zwischenhöfischen Kommunikation. In: Barbara Marx (Hrsg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Dresden 2000,

Schaufassade mit Nischenfiguren identisch, jedoch existieren von den vier Weltmonarchen nur noch zwei, die hier aus Alabaster gefertigt sind, und abgesehen von den sinngebenden Inschriften fehlt auch die Figur in der zentralen Nische. Die Gravuren auf den Elfenbeintafeln stimmen bis auf die rechte obere Darstellung, die sich nicht in den „Icones Livianae“ wiederfindet, ebenfalls überein. Der hier abgebildete Engel verweist auf die biblische Geschichte und damit auf die beiden signierten und 1615 datierten Kupfertafeln an den Innenseiten der Schranktüren, die wiederum von Anton Gasser stammen (Abb. 20, 21; je 26,8 x 14 cm). Die Gemälde thematisieren dieselben Episoden der Danielsprophetie,⁸⁴ wenn auch auf überraschend andere Weise. So ist auf der linken Seite die Traumstatue – in deutlich anderer Gestalt – in den Vordergrund an die Stelle Daniels getreten und trägt die Herrschaftsattribute Zepter und Weltkugel vor sich in den Händen. Im Hintergrund ist die Fassade einer italienisch anmutenden Renaissancearchitektur zu erkennen. Das rechte Gemälde zeigt die Statue an der Felswand spiegelbildlich zu der Darstellung des Pendants, an die auch das Jüngste Gericht im Hintergrund erinnert. Das Zepter liegt vor ihr auf dem Boden, die zerbrochene Weltkugel gleitet ihr gerade aus der Hand. Auffällig ist, dass die Traumstatue hier porträthafte Züge besitzt, welche an den Kupferstich Sadelers von Nossen, „Statua Nabochodonosoris“ denken lassen und somit das Programm der Kabinettsschränke erneut in deutlichen Bezug zu dem italienischen Künstler setzen.⁸⁵

Johann Maria Nossen war auch in ein weiteres künstlerisches Projekt involviert, an dem Schifferstein großen Anteil hatte und das bislang noch nicht im Zusammenhang mit den Kabinettsschränken betrachtet wurde, obschon es zeitlich in unmittelbarer Nähe liegt: Die Anfertigung des Taufsteins der Leipziger Thomaskirche, für welchen Nossen zuständig war, den Marmor und Alabaster lieferte und Hans Schifferstein den prunkvollen oktogonalen Deckel schuf.⁸⁶ Wiederum handelt es sich um die gekonnte Umsetzung eigenwillig-eleganter Architekturformen in Ebenholz und Elfenbein. Im Gegensatz zu dem heute noch im Chorraum der Thomaskirche befindlichen Becken sind von dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Taufsteindeckel heute nur noch die krönende Christusfigur aus Alabaster sowie einige Kapitelle und Engelsfiguren erhalten,⁸⁷ so dass man bei einer Untersuchung auf historische Quellen und eine Vorkriegsaufnahme (Abb. 22) angewiesen ist. Das aus rotbraunem und schwarzem Marmor gefertigte kelchförmige Taufbecken mit den vier Mädchenputten aus Alabaster, welche die achteckige Cuppa halten, wurde 1614 in der Hauptsache von dem Magdeburger Bildhauer Georg (Jürgen) Kriebel d. Ä. (um 1580–1644/45) geschaffen; an der Ausführung des Figurenschmucks für den Deckel war sein Leipziger Berufskollege Franz Julius Döteber (1575–1648) beteiligt.⁸⁸ In die Wandung der Cuppa sind vier Alabasterreliefs eingelassen. Sie verweisen zusammen mit den dazugehörigen Inschriften an den jeweils angrenzenden vier Seiten auf verschiedene Aspekte der Taufe: als Glaube (Philippus tauft den Kämmerer, dazu Mk. 16, 16), als Bewahrung (Sintflut, dazu Petr. 3,20), als Wiedergeburt (Petri Fischzug, dazu Joh. 3,5) und als Rettung (Israels Durchzug durch das Rote Meer, dazu Hebr. 11,29).⁸⁹ Der ursprünglich über dem Becken „an einem mit Blech bekleideten Seil“⁹⁰ hängende Deckel aus Ebenholz mit Elfenbeinintarsien ist anhand der Kirchenrechnungen eindeutig Hans Schifferstein zuzuschreiben und im Zeitraum von 1614/15 entstanden.⁹¹ Auf den achteckigen, als Hohlkehle gestalteten Fuß folgte das Sockelgeschoss, an dessen Seiten acht vergoldete Kupfertafeln mit zehn biblischen Inschriften,⁹² die sich auf

die Taufe bezogen, angebracht waren. Diese Ebene betonten an den Kanten kleine aus Holz geschnittene und vergoldete Engelhermen. Darüber erhob sich ein auf acht Stützen stehender, tempelartiger Aufbau mit einem Podest an der Spitze für die aufrecht stehende Christusskulptur: Die Gestaltung des Taufdeckels griff auf eine häufig anzutreffende Form von Baptisterien zurück, die als Zentralbauten in Funktion selbstständiger Taufhäuser bereits im 5. Jahrhundert in Italien errichtet wurden. Bei den Stützen erinnerten insbesondere die vier Säulen mit ihren Basen und Kapitellen aus Alabaster an die Schaufassade des Schiffersteinschranks; sie wechselten sich hier mit vier Hermenpilastern ab, deren Engelhermen aus Alabaster gemeißelt waren. Als weiterer Figurenschmuck sind die vier Evangelisten zu nennen, die auf dem Vorsprung des Sockels saßen sowie die zentrale Zweier-Gruppe mit der Darstellung der Taufe Christi – ebenfalls sämtlich aus Alabaster. Die Aufstellung des Taufsteins in der Thomaskirche erfolgte am 2. Februar 1615, die Weihe am Johannistag desselben Jahres.⁹³



22

Dies belegt Vogel in seinem „Leipziger Chronikon“ mit der anschließenden Beschreibung: „Auff dem Postament sind Seulen, zwischen welchen die Tauffe Christi am Jordan künstlich ausgehauen. Oben daraufl steht der Sohn Gottes, um welchen viel Kinder stehen, denen er die Hand beut.“⁹⁴ Der Deckel ergänzte also die Bibeltexte am Taufbecken durch Darstellungen der Kindersegnung Jesu, der Taufe Jesu und die Inschriften zum Taufbefehl. Dieses Programm lutherischer Tauftheologie wurde wahrscheinlich von dem Superintendenten Georg Weinrich (1554–1617) entworfen.⁹⁵ So steht auch diese Arbeit Schiffersteins deutlich in Bezug zur protestantischen Religion, hier insbesondere zu ihrem Anliegen der Missionierung und Bekehrung zum rechten christlichen Glauben. Dementsprechend findet sich auf einer der vergoldeten Tafeln auch die Inschrift aus Matthäus 28,19 „Geht hin in alle Welt und lehret alle Heyden“. Die im Zitat erwähnten „viel Kinder“ fehlen auf der Fotografie und werden zusammen mit drei im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg erhaltenen Putten, die überzeugend Kriebel und dem Leipziger Taufsteindeckel zugewiesen werden, die Frage nach dem ursprünglichen Programm seines Figurenschmucks auf.⁹⁶ Hier interessiert jedoch vielmehr, ob es auf der Basis dieser Kooperation von Tischler und Bildhauer wahrscheinlich ist, dass Kriebel

auch der Urheber der kleinfigürlichen Plastik der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Kabinettschränke Schiffersteins ist. Dafür spricht, dass Kriebel sowohl in Alabaster als auch in Elfenbein gearbeitet hat. Der Stil seiner Elfenbeinfiguren, der auf den Einfluss von Nosseni und Walther zurückgeführt werden kann,⁹⁷ zeichnet sich durch schmale Körper mit überlängten Gliedmaßen, ausdrucksstarke Gebärden sowie einen eigenwilligen Faltenwurf aus. Obschon sich diese Merkmale auch in der manierierten Körperhaltung der Venus wiederfinden und die stilisierten Locken des Amors an die Haartracht eines Hl. Johannes von Kriebel erinnern,⁹⁸ sind die Figuren der Vier Monarchien wesentlich gedrungen gestaltet. Gegen eine Autorschaft Kriebels spricht auch die Tatsache, dass man mit Zeller in Dresden über einen hervorragenden Elfenbeinschnitzer vor Ort verfügte – eine definitive Zuschreibung der Figuren wird sich vermutlich jedoch erst mit dem Auffinden schriftlicher Quellen vornehmen lassen. Fest steht jedoch, dass insgesamt acht Personen an der Ausführung des Taufsteins beteiligt waren.⁹⁹ Auch der Dresdner Schrank ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit verschiedener Künste, die dort unter das Patronat von Mars und damit in den Dienst eines „politischen Kabinetts“ gestellt sind.

52 Lediglich der Mittelteil erinnert an andere Renaissance-Kabinette, vgl. Alfter, wie Anm. 3, und Henning Schulze, Ein Augsburger Renaissance-Kabinet. In: Schatzkästchen und Kabinettschrank, wie Anm. 4, S. 39–52. Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe befindet sich ein um 1600 in Neapel gefertigter Kabinettschrank aus Eben-, Palisander- und Macassaholz mit Elfenbeingravuren und -figuren (Inv.-Nr. 1977.20/St. 330). Letztere stammen von Giovanni Battista de Curtis und Januarius Picicaro und thematisieren die Vier Monarchien, römische Imperatoren, die Geschichte des Romulus und Remus sowie die Taten des Herkules. Auf der Schreibtischplatte ist gleichfalls eine Weltkarte eingelegt, Auftraggeber war vermutlich Philipp II. von Spanien, auch König von Neapel. Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), Handbuch, München 1980, S. 87. 53 Als hilfreich für eine vergleichende Betrachtung der Intarsien erwies sich das folgende Werk: M. Rade (Hrsg.), Intarsien. Kunstvoll eingelegte Ornamente aus dem XVI. Jahrhundert, gefertigt von Hans Schieferstein, Berlin o. J. [um 1900]. Hierbei handelt es sich um 14 Lichtdrucke, welche (auch in Details) allein die Intarsien des Schrankes und die seines Pendants (s. u.) zeigen. Das einzige mir bekannte Exemplar befindet sich in der Bibliothek der Hochschule für Kunst und Design in Halle, Sign: D 28. 54 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, S. 523, „Weltreiche“ 55 Arnold Florisz. van Langren, „Typus orbis terrarum“, Kupferstich, 30,5 x 46 cm, vgl. Kat. The mapping of the world. Early Printed World Maps 1472–1700, London 1984, Nr. 186, Tafel 151. 56 Vgl. Hantzsch, wie Anm. 21, S. 230. Van Langren übernahm für seine Weltkarte von der aktuellen Ortelius-Ausgabe (Amsterdam 1584) die Überschrift „Typus Orbis Terrarum“ sowie das am unteren Blattrand platzierte Zitat Ciceros. 57 Vgl. Kat. The mapping of the world, wie Anm. 55, Nr. 187, Tafel 152. Die Weltkarte wurde zudem ab 1599 über die Publikation in den verschiedenen Ausgaben des „Itinerarium“ von Jan Huygen van Linschoten weit verbreitet. Doch lieferten weder die Personifikationen des Petrus Plancius noch Adam Elshimers Radierung „Der ganzen Welt abcontrafeyung“ von 1598 das exakte Vorbild für die Dresdner Tischplatte. Vgl. H. Weizäcker, Elshimers Lehr- und Wanderzeit in Deutschland. In: Jahrbuch der Dresdner Kunstsammlungen, Bd. 31, 1910, S. 184; der Hinweis auf diese Radierung findet sich in Kat. Kunsthandwerk der Gotik und Renaissance, wie Anm. 10, S. 39. 58 Beutel, wie Anm. 8, unpag. 59 Inv.-Nr. KK 117, ohne Marke, die Weltkarte allein misst 23,8 x 46 cm. Vgl. Bilder aus dem K. Kunst- und Altertümer-Kabinet und der

S. 65–99

38 „An diese Träume dachte Nebukadnezar mit traurigem Herzen, so dass er keinen ruhigen Schlaf fand; wie gewohnt deutete Daniel die Wunder der gesehenen Statue durch die vier Monarchien der Welt [und zollte ihnen Beifall].“

39 „Diesen verletzen keine Hände; siehe von oben stürzte ein Stein herunter, und ein Mächtiger schwächte die Lenkung der Welt, alsdann wird die Stunde des Urteils da sein, und die wilde Unterwelt wird die Schlechten hinabreißen: die Gerechten werden das himmlische Tempel erreichen.“

40 Vgl. Günter Irscher, Metalle als Symbole der Historiographie. Zu den Statuen Danielis resp. Nabuchodonosoris von Lorenz Faust und Giovanni Maria Nosseni. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1995, S. 93–106, hier S. 93.

41 Da im Bibeltext herrschaftliches Fehlverhalten zum Ende einer Regierung führt, ist die Heilsgeschichte nach lutherischem Verständnis durch den Einsatz für den Protestantismus und im Kampf gegen den Antichristen, den Papst und die Türken, positiv zu beeinflussen.

42 Vgl. Führer durch das Königliche Historische Museum im Zwingergebäude zu Dresden, Dresden [um 1860], S. 8: „Anstatt der Bilder waren vordem polierte Stahlplatten, welche als Spiegel dienten, in den Thüren, die man jedoch des Rostes wegen entfernen musste.“ Leider habe ich hierfür in den Inventaren keinen Nachweis gefunden. Da die Kupfertafeln von Gasser 1615 datiert sind und der Schrank Ende 1615 an den kurfürstlichen Hof geliefert wurde, ist diese Angabe zu bezweifeln.

43 Vgl. hierzu insbes. Irscher, wie Anm. 40, mit Bibliographie und Rahn, wie Anm. 35, S. 538–547.

44 Dresden 1602. Des Weiteren

publizierte Nosseni die „Statua Nabuchodonosoris“ 1601 (o. O., in italienischer Sprache, Dresden 1602) und 1606 (Leipzig). In seiner „Chronologia und Beschreibung des grossen Bildes“ [...], Dresden 1611 (2. Aufl. Dresden 1612), ist die Beschreibung der Skulptur Teil einer analog zu den Vier-Weltmonarchien gegliederten Weltchronik. Die Schriften sind zudem mit Kupferstichen von Hans Kellerthaler illustriert. Nach Irscher, wie Anm. 40, S. 100, erschienen diese Werke immer in Jahren, die für den Regierungswechsel des kurfürstlichen oder kaiserlichen Hofes bedeutsam waren; u.a. enthielten sie einen auch als Einzelblatt herausgegebenen, von Egidius Sadeler nach einer Vorlage Nossenis gefertigten Kupferstich mit einer Darstellung der Statue. Nach dem Tod Nossenis gelangte die Statue mit einem Großteil der privaten Sammlung des Künstlers 1622 in die Dresdner Kunstkammer. Vgl. Hantzsch, wie Anm. 21, S. 250. Ein Verzeichnis der Sammlung Nossenis bei Monika Meine-Schawe, Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585–1594, München 1992, Anhang III, S. 173–189. 45 SächsHStA, Loc. 9835, Die Churfürstliche Kunst-Cammer belangend 1593–1694, Cammer Sachen 1615, fol. 99. Heute finden sich an einigen der Schubfächer noch Reste eines roten Seidenüberzugs, was dafür spricht, dass sie zur Aufbewahrung von Objekten vorgesehen waren. Möglicherweise ist der Stoff aber auch eine spätere Zutat, erwähnt Hainhofer doch Schubfächer aus „rothem Sandel“, s. Anm. 1. Auch Daßdorf erwähnt, wohl erst 1782 (s. Anm. 8, S. 518), bei seinem Rundgang durch die Kunstkammer für den entsprechenden Raum: „Alle diese Schränke, Repositorien und Schubkasten von Ebenholz, Gold und Silber, sind mit Anticken und andern aus Gold und Silber verfertigten Kunstsachen angefüllt.“ Die zum Teil sehr

schmalen, länglichen Schubfächer haben allerdings eine für Münzkabinette untypische Form. Gegen einen Schrankinhalt spricht auch, dass er (im Gegensatz zu anderen Stücken) weder in den Inventaren der Kunstkammer noch in den Besucherberichten erwähnt wird. Unverständlich bleibt, was Schifferstein hier mit den „9 dieffe kestge“ meint.

46 Die Zählung der Schubladen und Geheimfächer ist, wie zwei Anhänge zu den alten Inventarkarten des Historischen Museums zeigen (die Zählung des Aufsehers Ernst Hufenreuter datiert vom 5.6.1926), nicht ganz einfach: So kann man auch die Tischplatte mitzählen oder die Schubfächer der Seitenteile insgesamt mit 17 oder 19 Stück angeben, da die außen angedeutete Einteilung der Kästchen nicht mit der inneren Fächerzahl übereinstimmt usw. Aus diesem Grund wird hier auch keine als verbindlich geltende Zahl angegeben.

47 Theodor Distel, Arbeiten des Kunststischlers Hans Schifferstein zu Dresden. In: Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde, Nr. 23, 1882, S. 180 u. Hantzsch, wie Anm. 21, S. 243. 48 Vgl. Marx, wie Anm. 37, S. 24–29. Zu Nosseni vgl. auch Julius Schmidt, Beiträge zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert, Teil 2, Johann Maria Nosseni. In: Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 11, Leipzig 1873, S. 8–169.

49 SächsHStA, Loc. 33341, Nr. 1924 Bestallungen 1575, fol. 57, zit. nach Meine-Schawe, wie Anm. 44, S. 122. 50 Sicher hatte Nosseni auch Zugang zur Bibliothek des Kurfürsten, welche laut Inventar von 1640 die architektonischen Traktate von Serlio, Palladio, de Vries etc. umfasste. Vgl. Meine-Schawe, wie Anm. 44, S. 87.

51 Reise-Tagebuch 1617, wie Anm. 1, S. 136.

K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertums-Denkmale, Stuttgart 1889, Tafel X, S. 21, hier als „Deutsche Arbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts“ bezeichnet. Für die freundliche Auskunft und das Überlassen von Bildmaterial zu der Tischplatte danke ich Fritz Fischer, Stuttgart.

60 Die Elfenbeingravuren erinnern zwar stilistisch an die des Dresdner Kabinettschranks, doch stimmt inhaltlich (soweit ich dies anhand von Farbdias beurteilen konnte) keine mit den Szenen des Dresdner Kabinetts überein. Vgl. Führer durch die K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart, Stuttgart 1906, S. 81; hier werden die Szenen als „Geschichten aus dem alten Testament, nach Holbein“ beschrieben sowie die Zugehörigkeit zu einem Kunstschrank „in der Art von Schiffermann-Dresden [!]“ erwähnt.

61 Ausst.-Kat. 400 Jahre, wie Anm. 10, S. 100. Es handelte sich hier wohl um die erste Ausstellung des Schrankes nach seiner Rückführung aus der Sowjetunion. Der damals zuständige Restaurator Richard Andrich ist leider verstorben; auch konnte mir Eleonore Pichelkastner, München, die die Ausstellung mitbetreute, keine Auskunft zu diesem Katalogeintrag geben. 1988/89 war dem Restaurator des Schrankes dieser Eintrag nicht bekannt; während seiner Arbeit sind jedoch keine weiteren „Verdachtsmomente“ aufgetreten, welche diese Behauptung hätten stützen können.

62 Die Rahmen der Flügeltüren sind allerdings lediglich im oberen Bereich auf Gehrgung gearbeitet, im Hauptgeschoss stoßen die Seitenränder rechtwinklig aneinander.

63 So erwähnt ihn Hainhofer 1617 im 7., 1629 im 2. Gemach der Kunstkammer, wo er sich laut Inventar wohl ab 1619 befand, s. Anm. 6. Im Inventar von 1640 ist leider kein Aufstellungsort erwähnt, 1670 stand er im vierten Zimmer, s. Anm. 8. Zur Geschichte der Dresdner Kunstkammer vgl. Gerald Heres, *Dresdner Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1991

64 Im Inventar der Kunstkammer nach 1732, fol. 134, ist der Schrank bei dem 5. Zimmer „gegen dem Schloß Hofe“ erwähnt. „Ein aus Ebenen, Schlangen und Cypreßen Holz mit Elfenbein eingeleget und desgl. Bild=Werck bestehender Schrank in Gestalt eines Altars, zu unterst ein Spinett, stehet auf einen dazu verfertigten Tische so mit Ebenen Holze furnieret, darauf ein Globus Terrestris in Elfenbein gestochen, hat Hans Schieferstein, Tischler gemacht“.

65 Johann Christian Hasche, *Umständliche Beschreibung Dresdens mit allen seinen innern und äußern Merkwürdigkeiten*, Bd. 1, Leipzig 1781, S. 278. Gemeint sind die nordöstliche Bogengalerie und die dem Nymphäum direkt vorgelagerten Räume, vgl. Heres,

wie Anm. 63, S. 106.

66 Hasche, wie Anm. 65, S. 281

67 Vgl. Eintrag im Inventar der Kunstkammer von 1741, Cap. XVIII, fol. 300 u. Inventar 278 [Rüstkammer Dresden], *Catalog über diejenigen Gegenstände, welche bey Auflösung des Kunstcabinetns an die Rüstkammer abgegeben werden könnten*. 1832–1840, fol. 15, Pos. 9, mit Verweis auf das entsprechende Kapitel im Inventar 1741. Dahinter ursprünglich die Bleistiftzahl 1609 oder 1659, überschrieben mit brauner Tinte 1568; hierbei handelt es sich jedoch um einen Irrtum, der vermutlich für den Führer des Zwingers, wie Anm. 42, S. 8 übernommen wurde.

68 Hier im „Entreesaal“, vgl. Führer, wie Anm. 42, S. 8 u. Johann Gottlieb Quandt, *Andeutungen für Beschauer des Historischen Museums*, Dresden 1834, S. 50, „Nr. 7 und 9“ (hier zusammen mit dem 2. Schrank Schiffersteins, s. u.); vgl. auch Inventarium über die im Eingangszimmer des historischen Museums befindlichen Gegenstände, 1838 [Rüstkammer Dresden], fol. 9–10

69 Vgl. Albert Erbstein, *Beschreibung des Königlichen Historischen Museums* [...], Dresden 1889, S. 10, hier in Saal B, „Kunst-Kammer“, 2. Wand (das Pendant S. 12, Saal B, Kunst-Kammer, 4. Wand); Max v. Ehrenthal, *Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden*, Dresden 1896, S. 28 (S. 32f.), wie 1889. Im Konservierungsbuch, wie Anm. 20, ist der Standort des Schrankes 1916 mit „Saal F“ [Pistolensaal?] angegeben.

70 SächsHStA, Loc. 895, Die Kunst-Cammer, Curiositäten und Antiquitäten-Cabinette [...] betr. ao. 1718–1762, fol. 85v 71 Ebd., fol. 86r

72 Ebd., fol. 135v. Vgl. auch Heres, wie Anm. 63, S. 133

73 Ebd., fol. 138/4r bis 138/5v, Schreiben vom 27.2.1761 des D. Gottfried Friedrich Duckewitz an die Kurprinzessin

74 Vgl. Anm. 20. Das Spinett wurde 1936 restauriert; heute ist es nicht mehr spielbar.

75 Inv.-Nr. 47709 (ehemals Rüstkammer Dresden, Inv.-Nr. B 4). Auf diesen Schrank machte mich Igor A. Jenzen, Dresden, aufmerksam und regte somit diese Untersuchung an. Das Stück wurde 1988/89 nicht restauriert. Blindholz: Fichte u. Kiefer, in Ebenholz furniert; Intarsien: Ebenholz, Elfenbein und Zypressenholz (?); 97 Schubfächer: ungebeiztes Ahornholz; 1,94 m x 1,17 m x 0,56 m, die Maße der Türen des Hauptgeschosses stimmen mit dem Pendant überein.

76 Hantzsch, wie Anm. 21, S. 268. In der Publikation von Rade, wie Anm. 53, Tafel 2, 4, 5, fallen die etwa an den Aufsätzen oder der Zierleiste des zweiten Schifferstein-Schranks angebrachten Intarsien durch den stärkeren Einbezug von grotesk anmutenden Elementen (z. B. Schweinsköpfen) auf.

77 Magdalena Sibylla I. von Brandenburg, Kurfürstin von Sachsen, Tochter des Markgrafen Albrecht Friedrich von

Brandenburg, Herzog zu Preußen. Verh. am 19.7.1607 zu Torgau mit Kurfürst Johann Georg I. (dessen 2. Ehe)

78 Dresden, Kunstgewerbemuseum. Vgl. *Kat. Kunsthandwerk*, wie Anm. 10, Nr. 28, S. 40–46

79 Im Fotoarchiv der Rüstkammer Dresden befindet sich eine alte Aufnahme (I 176) von dem barocken Tisch, auf dem der Kunstschrank im Historischen Museum ausgestellt war.

80 Inventar der Kunstkammer [nach 1732], fol. 134; Inventar 1741, fol. 306, Cap. XIX, Pos. 2: „Ein Schrank mit Ebenholz und Elfenbein ausgelegt, und demjenigen gleich, im vorigen Capitul, so Hannß Schifferstein gemacht; Ist nicht ganz ausgearbeitet, auch theils aussen bestoßen. ist 1659 zur Kunst-Kamer komen.“ Daneben von anderer Hand: „ist völlig repariret und stehet bey vorigen.“ Obschon hier Schifferstein nicht direkt als Künstler angegeben wird, ist aufgrund der Intarsien an seiner Urheberschaft kaum zu zweifeln. Ebd., fol. 307, ist als Nachtrag in Bleistift von anderer Hand (wohl anlässlich der Übergabe 1832 an die Rüstkammer) festgehalten, dass zwei der Alabasterfiguren noch vorhanden sind, drei fehlen.

81 S. Anm. 80; Inventar 278, wie Anm. 67, fol. 16, Verweis auf Cap. XIX, Pos. 2 von Inventar 1741, Text wie ebd.; s. auch Anm. 68

82 Der obere Schrankteil ist zweigeschossig. Hinter den einzelnen abnehmbaren Elementen der architektonischen Fassade ist die Aufteilung der Geheimfächer identisch, jedoch fallen die Intarsien, z. B. an den Fronten der Schubfächer, schlichter aus.

83 Kantenriegel und Scharniere sind nicht original; der Schrank war ursprünglich ohne Schlösser gearbeitet.

84 Die unterhalb der Szenen von Kartuschen gerahmten Inschriften sind identisch.

85 Irmscher, wie Anm. 40, S. 96, erkennt in Sadelers Kupferstich die Gesichtszüge des jungen Kurfürsten Christian II. von Sachsen. Das Vorbild lieferte vermutlich der anonyme Holzschnitt in Lorenz Faust, *Anatomia Statuae Danielis*, Leipzig 1585, bei dem die Traumstatue mit den Gesichtszügen von Kurfürst August versehen ist. Vgl. Irmscher, S. 94 mit Abb. u. Rahn, wie Anm. 35, S. 523–531

86 Cornelius Gurlitt (Bearb.), *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, Bd. 17/18, Stadt Leipzig, unveränd. Nachdr. d. 1. Aufl. Dresden 1895/96, Warburg 1995, S. 55–57 mit einer kleinen schematischen Zeichnung des gesamten Taufsteins, Fig. 60, S. 55. Hier die Angabe der Höhe insgesamt mit 3,10 m; Deckel: 1,90 m hoch und 1,38 m breit. Vgl. zum Taufstein insbes. Ratzka, wie Anm. 7, S. 90–93, 110–112, 181–187.

Die Rechnungsbücher der Thomaskirche belegen einen Gesamtpreis von 1.505 fl., zzgl. 77 fl. für Nossen's Lieferung von Marmor und Alabaster. Zur Rezeption des

Taufsteins vgl. die Entwürfe des Kunststischlers Friedrich Unteutsch (um 1600–1670) in ders., *Neues Zieratenbuch* [...], Frankfurt/M. o. J. [um 1650], Tafel 39 u. 40.

87 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

88 Laut Ratzka, wie Anm. 7, S. 181, ist der Leipziger Taufstein verbunden mit dem „Anteilstreit, der bis heute einmal Kriebel, ein andermal den Leipziger Bildhauer Franz Julius Döteber als Hauptmeister hervortreten lässt.“ Ratzka belegt auf der Basis der Kirchenrechnungen (1614f.) recht einleuchtend, dass Taufbecken und der größte Teil des figürlichen Schmucks am Taufdeckel von Kriebel stammen; Döteber schreibt er lediglich die hölzernen Puttenhermen zu.

89 Martin Petzold, *Kunstgegenstände der Thomaskirche und ihre Geschichte*. In: *Die Thomaskirche zu Leipzig*. Ein Kirchenführer, Leipzig 1996, S. 15–21, hier S. 19f.

90 Johann Jacob Vogel, *Leipzigerisches Chronikon*. In: Ders., *Geschicht-Buch oder Annales* [...]. 2. Aufl. Leipzig 1756, S. 113. Über eine Hebevorrichtung mit Gegengewicht konnte der Deckel bewegt werden.

91 Das Taufbecken trägt die eingravierte Jahreszahl 1614. Der größte Teil der Arbeiten am Taufsteindeckel war 1614/15 erledigt, Änderungen sind jedoch durch Rechnungen noch für 1616 belegt, vgl. Ratzka, wie Anm. 7, S. 91.

92 Aufgelistet bei Vogel, wie Anm. 90, S. 113

93 Vgl. Johann Jacob Vogel, *Leipzigerisches Geschicht-Buch*, Leipzig 1714, S. 355

94 Vogel, wie Anm. 90, S. 113

95 Vgl. Petzold, wie Anm. 89, S. 19

96 Georg Kriebel zugeschr. Drei Putten, Alabaster, um 1615, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Skulpturenabteilung, Inv.-Nr. Pl. O. 336, 337 u. 338, ehem. Privatbesitz Leipzig. Vgl. Ratzka, wie Anm. 7, S. 91, Abb. 310. Gurlitt, wie Anm. 86, S. 65, erwähnt zwischen den Evangelisten noch vier sitzende Engel.

97 Georg Kriebel zugeschr., Hausaltärchen, Elfenbein, Eichenholz, Ebenholz und Serpentinsteine, um 1610/20, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. 7786. Vgl. Christian Theuerkauff, *Kat. Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts*. In: *Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin*, Bd. II, Berlin 1986, S. 178–185, hier mit kurzer Biographie Kriebels; ders., *Zu einigen unbekanntenen Elfenbeinbildwerken des 17. Jahrhunderts*. In: *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, München 1967, S. 189–198

98 Georg Kriebel zugeschr., Hl. Johannes, Elfenbein, Teil des Hausaltärchens, s. Anm. 97

99 Ratzka, wie Anm. 7, S. 91