

AN-SICHTEN

BAROCKE ELFENBEINKUNST IM DIALOG DER KÜNSTE





AN-SICHTEN

HERAUSGEGEBEN VON DEN
STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN
JUTTA KAPPEL



BAROCKE ELFENBEINKUNST
IM DIALOG DER KÜNSTE

SANDSTEIN
VERLAG

Inhalt

5	DIRK SYDRAM Zum Geleit
7	JUTTA KAPPEL »Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind untereinander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen [...]« Einführende Betrachtungen zur Ausstellung
23	Prunkgefäße
59	Statuetten und Gruppen
83	Bildnisse
97	Bibliographie
106	Künstlerverzeichnis
108	Autoren
109	Bildnachweis
110	Impressum

Zum Geleit

In Erinnerung an Jean Louis Sponcel, der als Direktor des Grünen Gewölbes zwischen 1908 und 1923 amtierte, wurde ein intimer Ausstellungsraum im Gefüge des im September 2004 eröffneten Neuen Grünen Gewölbes im Dresdner Residenzschloss nach ihm benannt. Seither wird dieser Ort – Gusto und Impetus dieses bedeutenden Kunsthistorikers und herausragenden Museumsmanns folgend – regelmäßig für Sonderausstellungen von eigenen Bestandsgruppen der Schatzkammer genutzt. Während der zurückliegenden mehr als zehn Jahre ist es zu einer schönen Tradition geworden, diesen Raum ebenso für erlesene Präsentationen von Museen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu nutzen, wie auch für Kunstwerke auswärtiger Sammlungen zu öffnen. Eine prachtvolle Schau zur Hofkunst Kaiser Rudolfs II. aus der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien konnte 2007 bewundert werden. 2012 waren Schatzkunststücke aus dem Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum »zu Gast in Dresden«, wie in den Ausstellungstiteln vermerkt ist. Im Rückblick betrachtet, lassen sich hier brillante Ideen im räumlich kleinen Format umsetzen. Da sich in dem Jean Louis Sponcel gewidmeten Refugium jeweils nur eine überschaubare Zahl von Kunstwerken zeigen lässt, werden die Grenzen des Möglichen und Machbaren klar gesetzt. Kuratoren sind also stets aufs Neue herausgefordert, ihr Können unter Beweis zu stellen. Konzeptionell ist immer höchste Konzentration auf das Wesentliche gefragt. So bildet auch eine exklusive Auswahl aus dem facettenreichen Spektrum der Sammlung an barocker Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe das Zentrum der aktuellen, in diesem Katalog vorgestellten Kabinettausstellung im Sponcel-Raum. Präsentiert wird eine erlesene Vielfalt an Meisterwerken der Elfenbeinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, die in erstaunliche »Dialoge« treten. Insgesamt 40 Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen und Genres öffnen sich für teils unerwartete AN-SICHTEN, begegnen einander auf

ganz unterschiedlichen Bedeutungsebenen. »Zu Gast« in Dresden sind Elfenbeinwerke von Georg Petel, Johann Georg Kern, Francis van Bossuit, David Heschler, Gérard van Opstal und Paul Heermann.

Museen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie in Deutschland und Frankreich haben kostbare Kunstwerke aus ihren Sammlungen für die Ausstellung zur Verfügung gestellt, wofür wir sehr dankbar sind. Nach Dresden gereist sind Leihgaben aus Paris, aus den Sammlungen von Schloss Versailles, aus München, Augsburg, Stuttgart, Hamburg und Schwerin. Das ambitionierte Projekt hätte nicht realisiert werden können ohne das Engagement und die großzügige finanzielle Förderung durch die Sparkassen-Finanzgruppe. Dank gebührt allen, die der Ausstellung ihr Gesicht gegeben haben. Stellvertretend seien genannt Karen Weinert und Ines Beyer als Gestalterinnen, die Restauratoren des Grünen Gewölbes und anderer Museen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie Catrin Dietrich, die umsichtig und mit Blick auf vielfältige Details den Leihverkehr betreut hat, und allen Autoren. Jutta Kappel, Oberkonservatorin des Grünen Gewölbes, hat sich mit Erfahrung und Kompetenz der Kabinettausstellung angenommen. Gemeinsam mit Museumskollegen konnten die Katalogtexte erarbeitet werden, die in der Überschau unterschiedliche kunsthistorische Betrachtungsaspekte und AN-SICHTEN vermitteln und damit auch das Thema der Ausstellung lebhaft illustrieren. Nach Ende der hier gezeigten Präsentation am 21. Januar wird ab 24. März 2018 ein zweiter Teil zu sehen sein, der sich dezidiert der Elfenbeinkunst des 18. Jahrhunderts widmet und in dessen Fokus Porträts und die Beziehungen zu Schöpfungen aus Meissener Porzellan stehen werden. Der Besucher darf sich also auf Weiteres und Kommendes freuen.

Dirk Syndram
Direktor des Grünen Gewölbes und der Rüstkammer

*»Die Künste selbst, so wie ihre Arten,
sind untereinander verwandt,
sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen [...].«*

Einführende Betrachtungen zur Ausstellung

In ihrer kostbaren Materialität gehören Statuetten, Reliefs und Gefäße aus Elfenbein zum facettenreichen Spektrum der Schatzkunst. Sie erzählen profane Geschichte in Porträts und Genreszenen, widmen sich antiken Mythen wie religiösen Stoffen und dokumentieren einstigen Besitzstand. In ihrer Multifunktionalität wiederum sind sie auf besondere Weise Gemälden und Skulpturen in unterschiedlichen Formaten und Materialien ebenso wie graphischen Blättern, Zeichnungen, Medaillen und Schöpfungen der Porzellankunst sehr eng verbunden. Sie laden wie diese zu staunender Bewunderung und intellektueller Konversation ein.¹ Virtuos gedrechseltes und figürlich geschnitztes Elfenbein ist untrennbar mit der Kunstkammer als hoch spezialisiertem und zugleich universellem Sammlungsrefugium verbunden.² Seit den 1620er Jahren erlebte die Elfenbeinkunst, wiederbelebt durch kraftvolle Impulse nach Ende des Dreißigjährigen Krieges, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit, die durch unabhängig arbeitende, von lokalen Besonderheiten geprägte Werkstätten, vor allem aber durch die Tätigkeit von Hofkünstlern maßgeblich bestimmt wurde.

Künstler & Werk & Bildnis

Die Besten unter den Elfenbeinkünstlern des Barock zeichneten sich durch ihre Mehrfachbegabungen aus. Sie waren Zeichner, versiert in unterschiedlichen Materialien, hervorragende Steinbildhauer und/oder Bildschnitzer in Holz, beherrschten überlebensgroße Formate, konnten Kleinbronzen fertigen³ und mit subtiler Präzision in Elfenbein schneiden. Ihre Lebensläufe, die teils fragmentarisch, teils noch nicht vollständig erschlossen sind, lassen sich in ganz modernem Sinne als typisch europäisch beschreiben und schlossen in der Regel Schaffensjahre in Italien ein.⁴ Die Berufung zum Hofkünstler galt als Privileg und erstrebenswertes Ziel. Dieser Status versprach materielle Sicherheit und Sesshaftigkeit, anspruchsvolle Aufträge und nicht zuletzt Ansehen und Ruhm. Mächtige Regenten haben zu allen Zeiten die Karrieren von Künstlern gelenkt, die über ein Höchstmaß an Begabung und Können verfügten und sich daher der fürstlichen Reputation als würdig erwiesen. Die Konkurrenz der Hofkünstler untereinander, aber auch ihre Zusammenarbeit, wenn Auftrag und Auftraggeber es verlangten, belebten und förderten einen



◀ Abb. 1 Elfenbeinfregatte, Jacob Zeller, Dresden, signiert und datiert 1620, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. II 107

Abb. 2 Zeichnung der Elfenbeinfregatte von Jacob Zeller, Ernst Hassebrauk, Dresden 1958/59, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1988-785

durchaus machtpolitisch motivierten Wettbewerb der führenden Höfe Europas mit den Mitteln der Kunst.⁵ So war Jacob Zeller, geboren in Essing nahe Regensburg,⁶ aus dem kaiserlichen Prag 1610 nach Dresden gekommen. Unter Johann Georg I. von Sachsen (reg. 1611–1656) blieb ihm ein Dezennium für seine außergewöhnliche Karriere als Elfenbeinkünstler beschieden. Wo er seine Ausbildung als grandioser Drechsler und Bildschnitzer in Elfenbein erhielt, ob er in Italien oder andernorts Erfahrungen gesammelt hat, ist noch immer unbekannt. Zellers Affinität zu dekorativen Gestaltungselementen der Goldschmiede- und Juwelierkunst wird sinnfällig in seiner aus Elfenbein gearbeiteten Kette mit dem Bildnismedaillon Johann Georgs I., dem großen Förderer seiner Kunst (→ Kat.-Nr. 34). Das Elfenbeinporträt orientiert sich sowohl an graphischen Vorlagen (→ Kat.-Nr. 33) als auch an Medaillen und Anhängestücken aus Gold, in der Art des von Daniel Kellerthaler und Abraham Schwedler d.J. in Dresden gefertigten Exemplars (→ Kat.-Nr. 35).

In Zellers atemberaubenden Kreationen, die zu den Meisterwerken der Elfenbeinsammlung des Grünen Gewölbes gehören, bleibt sichtbar, wie gekonnt er Inspirationen aus Skulptur, Malerei und Graphik höchst innovativ miteinander verwoben hat.⁷ Noch wenige Wochen vor seinem Tod hatte er die mit unglaublicher Virtuosität geschaffene *Elfenbeinfregatte* als eine Apotheose auf die Herrscherdynastie der Wettiner vollendet, die seinen und des Kurfürsten Johann Georg I. Nachruhm sichern sollte (Abb. 1, 2). Zellers Fregatte in ihrem komplexen ikonographischen Programm könnte durchaus inspiriert worden sein durch die *Statua Nabuchodonosoris*, die sogenannte Zeitalter-Lehre (1602/1612) des ebenfalls als Hofkünstler in Dresden tätigen Giovanni Maria Nosseni. Obwohl sich das gedruckte und das aus Elfenbein geschnittene Werk nicht unmittelbar vergleichen lassen, so verbindet beide der Gedanke, dass Herrscherglück den Unwägbarkeiten der Zeitläufe und damit der »vergänglichkeit aller zeitlichen ding und mannigfaltige verenderungen weltlicher Regiment« unterliegt: »Die- weil [...] in dieser Welt nichts bestendig ist«.⁸



Abb. 3 Elfenbeingefäß mit trunkenem Silenos, vielleicht Ferdinand Murmann, Fassung: Andreas I Wickert, Augsburg, zwischen 1635 und 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 4519

In Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* von 1675 sind wenige Elfenbeinkünstler »versammelt«, und sie nehmen nur einen knapp bemessenen Raum ein. So fehlt etwa Jacob Zeller, doch Sandrart bedachte zum Beispiel Leonhard Kern (→ Kat.-Nr. 6), David Heschler (→ Kat.-Nr. 23) und Melchior Barthel (→ Kat.-Nr. 24, 25) mit kurzen biographischen Notizen und seiner persönlichen Ehrerbietung.⁹ Diesen Künstlern ist chronologisch vorangestellt der seit 1625 in Augsburg ansässige Georg Petel, der erste und seine »Zeitgenossen weit überragende Barockbildhauer Deutschlands«.¹⁰ Sandrart schreibt: »Er machte auch etliche runde Kaendlein, und eines sonderlich mit Bacchanalien, also dem Silenos, denen Faunis und Satyris ausweng gezieret [...]«.¹¹ Dieses »sonderlich« Prunkgefäß lässt sich nicht mehr zweifelsfrei identifizieren, doch es könnte sich um jenes handeln, das in der Kabinettausstellung im Sponsel-Raum des Neuen Grünen Gewölbes im Dresdner Schloss dem zugehörigen Bozzetto aus Wachs wieder »begegnet« (→ Kat.-Nr. 1, 2).¹² Rundansichtige Wachs- bzw. Tonmodelle dürften in der Regel zur Vorbereitung der Arbeiten im kostbaren Elfenbein hergestellt worden sein.¹³ Dies bot sich besonders für Rundreliefs an, aus denen Humpen und Pokale entstanden und die sich zeichnerisch nur schwer darstellen ließen. Umso eindrucksvoller erscheint daher die für Hans Friedrich Schorer gesicherte Zeichnung (→ Kat.-Nr. 3), die den vom Wein berauschten *Silenos* zeigt. Man muss darin den Entwurf für eine elfenbeinerne Gefäßwandung sehen, die der Petel'schen Invention sehr nahe kommt.¹⁴ Denn die lavierte Zeichnung (Abb. 4) stimmt verblüffend genau mit der Hauptansichtsseite eines in Wien (Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer) befindlichen Elfenbeingefäßes (Abb. 3) sowie eines weiteren in Budapest (Kunstgewerbemuseum) überein. Eine Zuschreibung dieser Reliefs an Georg Petel wurde zurückliegend immer wieder diskutiert, Ferdinand Murmann in Augsburg aber erst jüngst in Betracht gezogen.¹⁵ Der ebenfalls in Augsburg tätige Goldschmied Andreas I Wickert hat, und das ist besonders bemerkenswert, diese beiden Gefäße (in Wien und Budapest) in vergoldetes Silber gefasst. Hinzu kommt eine kleine Gruppe von Elfenbeinhumpen mit Wickert-Fassungen in



Abb. 4 Federzeichnung mit trunkenem Silenos (Ausschnitt), Hans Friedrich Schorer, Augsburg, zwischen 1635 und 1640, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1962-340 (→ Kat.-Nr. 3)



Abb. 5
Federzeichnung
mit Urteil des Paris,
Hans Friedrich Schorer,
Augsburg, signiert und
datiert 1609,
Prag, Nationalgalerie,
Inv.-Nr. K 24630

Abb. 6 ►
Elfenbeinrelief
mit Urteil des Paris,
Giovanni Battista Pozzo,
Rom, 1. Drittel 18. Jh.,
Grünes Gewölbe,
Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden,
Inv.-Nr. VII 139

Karlsruhe, Kopenhagen und Gotha, die übereinstimmend mit bacchantischen Szenen geschmückt sind.¹⁶ Es sei zunächst noch als These formuliert, dass Schorers Zeichnung den anerkannten Status eines Entwurfs hatte, der nach dem Tod Petels mehrfach genutzt wurde.¹⁷ Ebenfalls von Schorer stammt eine 1609 datierte, monogrammierte Zeichnung mit dem *Urteil des Paris* (Abb. 5), der sich ein themengleiches Elfenbeinrelief im Grünen Gewölbe zuordnen lässt (Abb. 6). Schorer hat (häufig auch nach älteren Vorlagen) nicht nur für einen unmittelbar in Augsburg tätigen Künstlerkreis – hier ist vor allem an die Goldschmiedewerkstätten zu denken –, sondern auch für auswärtige Adressaten gearbeitet.¹⁸ Einen ganz anderen, nämlich exklusiven Stellenwert nahmen eine Federzeichnung und zwei in Ölfarbe ausgeführte Skizzen von Peter Paul Rubens ein, die ein

elfenbeinernes Meisterwerk des mit ihm befreundeten Georg Petel inspiriert und beeinflusst haben.¹⁹ Diese virtuos gestaltete, von Petel signierte und vom Goldschmied Jan Herck in Antwerpen gefasste »Gefäßskulptur« mit dem *Triumph der Venus* aus dem Jahr 1628 befindet sich in Stockholm (Kunl. Husgerädsammaren). Sie gehörte neben zwei weiteren, ebenfalls aus Elfenbein gefertigten Werken Petels zum Besitz von Peter Paul Rubens in Antwerpen.²⁰ Erst nach dem Tod des Malers wurde der *Triumph der Venus* mit anderen Stücken seiner Sammlungen verkauft und durch Königin Cristina von Schweden (1626–1689) erworben.²¹ Petels Elfenbeingruppe *Venus mit Cupido* (Oxford, Ashmolean Museum) hatte Rubens hingegen noch zu Lebzeiten an den Herzog von Buckingham verkauft, ebenso die Gruppe der *Drei Grazien*, die nicht mehr nachweisbar ist.²² Immerhin gibt



es davon in Bronze gegossene Repliken bzw. Versionen »nach Petel« in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum) und Boston (Museum of Fine Arts).²³ Petel verstand sich nicht als Zeichner, doch dieses Medium hat seine Entwurfsarbeiten maßgeblich mitbestimmt. Die wenigen Blätter, die von ihm erhalten blieben, zählen zum besten, »was deutsche Zeichenkunst des Frühbarock zu bieten hat.«²⁴ Als er, gleichsam als Zwischenstopp auf seinem Weg nach Paris und schließlich nach Rom, um 1620 in die Niederlande reiste und mit Peter Paul Rubens bekannt wurde, »wird er die [...] Zeichentechnik mit farbiger Kreide kennen und mit ihr umzugehen gelernt haben. Dem dreidimensional denkenden Künstler mußte dieses Medium insbesondere im Vorbereitungsprozess eine Entdeckung gewesen sein, und das ernsthafte Erlernen des Zeichnens hat mögli-

cherweise erst im Rubens-Atelier respektive in den Niederlanden eingesetzt.«²⁵ Die in der Ausstellung gezeigte Rötzelzeichnung mit dem *hl. Sebastian* (erworben 1981 für die Staatsgalerie Stuttgart) war eine Vorstudie für seine überlebensgroße Holzstatue in St. Georg (Aislingen) und illustriert die eindringliche Beschäftigung des Künstlers mit diesem Thema (→ Kat.-Nr. 20).²⁶ In der signierten Elfenbeinstatuette des *hl. Sebastian* (München, Bayerisches Nationalmuseum) hat Petel schließlich dieses attraktive Bildsujet grandios *en miniature* umgesetzt (→ Kat.-Nr. 21).²⁷ Wenn ein kleinformatiges Kunstwerk, das nach Sandrart »rund umher besichtigt, und zu allen Seiten gesehen [...]« werden soll,²⁸ in den Mittelpunkt eines Gemäldes tritt oder gar den Künstler zeigt, der es geschaffen hat; wenn es »im Bild« zum Objekt der Betrachtung wird



Porträt des Gérard van Opstals (1605–1668)

Lucas Francoys (II) d. J. (1616–1681)

Paris, kurz vor 1655

Öl auf Leinwand

H.: 67 cm; B.: 56,5 cm

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles
et de Trianon, Inv.-Nr. MV 8930

Literatur: New York 1853, Nr. 191 (als Porträt Pugets von Claude Lefèvre); Ausgabe 1915 von New York 1853, Nr. B 226 (als Porträt Duquesnoys von Poussin); Gazette des Beaux-arts 1996, *Principales acquisitions des musées en 1995, La chronique des arts supplément de la Gazette des Beaux-Arts*, mars 1996/I, S. 11, Nr. 33; Malgouyres 2002, S. 449 f.; Paris 2002, Kat.-Nr. 332; Malgouyres 2007, S. 50 f. mit Abb. 9 und Anm. 22; Malgouyres 2010, S. 142, 144 (erwähnt unter Kat.-Nr. 100); Lens 2013, Kat.-Nr. 156.

Das Gemälde hat eine wechselvolle Geschichte. Es befand sich lange Zeit in der Sammlung von General d'Espinau und gelangte im 19. Jahrhundert nach New York in die Sammlung von Thomas Jefferson Bryan, der es 1867 der dortigen Historical Society schenkte. Am 12. Januar 1995 wurde das Kunstwerk bei Sotheby's in New York (Lot. 25) versteigert und für die Sammlungen von Schloss Versailles erworben.

Auf dem Gemälde ist der vielseitig begabte Bildhauer und Elfenbeinkünstler Gérard van Opstal dargestellt. Er wurde in Brüssel geboren und lernte bei Joannes (Han) van Mildert in Antwerpen. 1642 ging van Opstal nach Paris – vermutlich auf Bitte Kardinal Richelieus, der seit 1639 versuchte, neue Künstler aus Flandern und Italien in die französische Hauptstadt zu berufen. Van Opstal wurde Gründungsmitglied der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei (Académie royale de peinture et de sculpture), machte eine beachtliche Karriere als Bildhauer und arbeitete an königlichen Bauprojekten mit. Allerdings stach er durch sein Können als Elfenbein-

schnitzer unter seinen Zeitgenossen und Künstlerkollegen besonders hervor. Gern verließ van Opstal in seinen Elfenbeinwerken das religiöse Sujet, um sich profanen Darstellungen, *Bacchanalien, Kentauren, Satyrn* und *Kinderspielen* zu widmen.

Der auf dem Gemälde Porträtierte gibt seine Identität durch das Kunstwerk preis, welches er präsentiert. Es ist jene Elfenbeinarbeit, die am 4. August 1668 (nach dem Tod van Opstals) im Bestandsinventar der Werkstatt des Künstlers erfasst und am 12. Februar 1690 (nach dem Tod von Charles Le Brun) von René Antoine Houasse in den königlichen Sammlungen inventarisiert wurde als »Une morceau d'ivoire représentant des Satires qui portent un Silène [...]« (zitiert nach: Malgouyres 2007, S. 48). Die Beschreibung trifft auf die Humpenwandung mit dem *Triumph des Silenos* zu, die sich im Louvre befindet (Kat.-Nr. 5). Im Porträt ist das Kunstwerk ohne Zweifel in seiner Entstehungsphase dargestellt, weil Fassung, Henkel und Deckel noch fehlen. Sowohl der Maler als auch dessen Modell scheinen es sehr zu schätzen: Van Opstal muss es bewusst aus der Vielzahl seiner Werke ausgewählt haben. Er präsentiert es mit sichtbarem Stolz und blickt gedankenversunken in die Ferne, ohne den Betrachter vereinnahmen zu wollen. Die Gesichtszüge van Opstals entsprechen jenen eines reiferen Mannes um die 50.

Was den Schöpfer des Bildes betrifft, ist man sich bezüglich der verschiedenen Mitglieder der Francoys-Dynastie nicht wirklich einig. In diesem Fall geht es um Lucas Francoys d. Ä. und dessen Sohn Lucas d. J. Da das Gemälde sehr wahrscheinlich in Anwesenheit des Porträtierten in Paris angefertigt wurde, ist es wohl eher dem jungen Francoys zuzuschreiben. Dieser fand nach der Ausbildung bei seinem Vater und bei Peter Paul Rubens in Antwerpen nur schwer Arbeit in Flandern und ging nach Frankreich. Erst 1655 kehrte er nach Mechelen zurück.

Béatrice Sarrazin/Versailles



Humpen mit Triumph des Silenos

Gérard van Opstal (1605–1668)

Paris, kurz vor 1655

Fassung, Henkel und Deckel: Paris, um 1840

Elfenbein, vergoldete Bronze

H.: 34,7 cm; B.: 24,6 cm

Paris, Musée du Louvre, TH 153

Literatur: Scherer 1903, S. 38; Malgouyres 2002, S. 449; Paris 2002, Kat.-Nr. 332; Malgouyres 2005, Kat.-Nr. 33; Malgouyres 2007, S. 48–50 mit Abb. 6, 7; Malgouyres 2010, Kat.-Nr. 100 (mit weiterführender Literatur); vgl. auch zur Ikonographie: Hamburg/Dresden 2013, Kat.-Nr. 46–56; Kappel 2017, Kat.-Nr. I.24.

Silenos, der dickleibige, von Alter und Trunkenheit gezeichnete Mann, trägt einen aus Trauben und Weinlaub gewundenen Haarkranz. Er sitzt auf den Schultern eines *Satyrs* und wird von einem alten Mann gestützt, um nicht herabzufallen. Zwei *Bacchantinnen*, eine *Satyrin* und zwei *Putten* bilden zu fünft das bacchantische Gefolge des Gottes auf der gegenüberliegenden Seite der Gefäßwandung. Anders als bei den Reliefdarstellungen von Georg Petel, in denen das zügellose Treiben des *Silenos* moralisierend interpretiert wird (Kat.-Nr. 2), verzichtete van Opstal auf eine Bewertung dieser Art.

Die zylinderförmige Gefäßwandung, allerdings noch ohne Fassung, ist erstmals auf dem Porträt des Bildhauers von Lucas Franchois d. J. dargestellt (Kat.-Nr. 4). Sie befand sich in der Werkstatt des Künstlers nach dessen Tod und wurde von Pierre-Simon Jaillot am 4. August 1668 in einem Inventar der erhaltenen Elfenbeinarbeiten van Opstals erfasst. Der *Triumph des Silenos* zählte zu jenen Werken, die für die königliche Sammlung 1669 erworben und 1690 inventarisiert wurden. 1792 wurde das Stück im Zuge der Beschlagnahmen während der Revolution ein weiteres Mal beschrieben. Danach nahm der *Triumph des Silenos* des van Opstal einen schicksalhaften Weg, den Philippe Malgouyres (2007/2010) sehr genau nachgezeichnet hat. Das Elfenbeinwerk wurde

1797 veräußert und gehörte Jahre später zur Sammlung von Graf James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776–1855). Es kam zehn Jahre nach dem Tod des Sammlers, aber bereits um 1840 durch Henkel, Deckel und einer Fassung aus vergoldeter Bronze ergänzt, im März 1865 in Paris als Werk von François Duquesnoy zur Versteigerung, wurde von Adolphe Thiers erworben und gelangte schließlich aus dessen Erbe 1881 zum Louvre. Der imposante Humpen wurde durch Charles Blanc (1884) zaghaft van Opstal zugeschrieben, aber ganz offenbar war ihm das Porträt des Künstlers (siehe Kat.-Nr. 4) nicht bekannt, das sich zu dieser Zeit in New York befand.

Van Opstal schuf mit dem *Triumph des Silenos* eine elfenbeinerne Gefäßskulptur von höchster künstlerischer Qualität und blieb auch in diesem Werk durch die schwungvoll bewegte Malerei des Peter Paul Rubens beeinflusst und inspiriert. Viele der kleinplastischen Arbeiten van Opstals sind in der Ideenfindung auch durch Inventionen von Charles Le Brun und vom Stil des Jacques Sarrasin, mit dem er in Paris zusammengearbeitet hat, deutlich geprägt. Zu den größten Bewunderern der Kunst des van Opstal gehörte Ludwig XIV. (reg. 1643–1715), König von Frankreich.

Philippe Malgouyres/Paris · Jutta Kappel/Dresden

Humpen mit einer Badeszene

Werkstatt des Leonhard Kern (1588–1662)

Schwäbisch Hall, zwischen 1640 und 1645

Fassung und Deckelfigur: Martin Borisch (1583–1649)

Dresden, vor 1649

Elfenbein, vergoldetes Silber, Bekrönungsfigur:

Weißsilber

H.: 33,2 cm

Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Inv.-Nr. II 22

Literatur: Möller 1988, S. 73 f. mit Anm. 5; Syndram/Kappel/Weinhold 2006, S. 60; Kappel 2012, S. 215; Trusted 2013, Kat.-Nr. 26; Kappel 2017, Kat.-Nr. II.2 (mit weiterführender Literatur).

Sogenannte gemischte Badestuben, zu denen Männer und Frauen Zutritt hatten, waren seit dem Mittelalter ein beliebter Ort erotischer Geselligkeit. *Badeszenen* boten die Möglichkeit, nackte Körper ohne legitimierende mythologische Einbindung und nur bedingt moralisierend in einer unerschöpflichen Vielfalt an Posen künstlerisch darzustellen. Kupferstiche und Drucke, die zum Vorlagenbestand eines jeden Künstlerateliers gehörten, lieferten immer wieder Anregungen zu diesem Thema (Kat.-Nr. 7–9).

Die elfenbeinerne Wandung des Prunkhumpens zeigt eine illustre, allerdings etwas steif agierende *Badegesellschaft*: Nicht durch Blickkontakte, aber durch flüchtig erscheinende Berührungen und Fingerzeige nehmen die Personen aufeinander Bezug. Die Frauen sind von wohlbeleibter Statur mit üppiger Bauchpartie und eher kleinen Brüsten. Ihr Erscheinungsbild entspricht ganz dem Stil, den Leonhard Kern geprägt hat und der für seine Werkstatt wie für seine Nachfolger und Nachahmer bestimmend blieb. Das Elfenbeinrelief des Dresdner Humpens bleibt zwar in der Reihung der Figuren additiv und im Detail schematisierend, doch es zeigen sich motivische Übereinstimmungen mit eigenhändigen Arbeiten Leonhard Kerns wie etwa der *Badeszene* auf einer ungefassten Humpenwandung in Wien (Kunsthistorisches

Museum, Kunstkammer). Auch dort erkennt man die Szene der Haarwaschung, den wasserspeienden Knaben, die balancierende Haltung der Akteure und eine sorgfältige Darstellung von Mauerwerk, Draperie und Haarschmuck.

Schon bald nach ihrer Fertigstellung muss die *Badeszene* aus der Kern-Werkstatt nach Dresden gekommen sein. Erst hier »verwandelte« Martin Borisch die Elfenbeinarbeit in einen Humpen von schlichter Eleganz. Er platzierte auf dem Deckel die kleine, aus Silber gegossene Figur einer Badenden und interpretierte damit auf seine Weise die in Elfenbein geschnittene Darstellung. Es kann vermutet werden, dass diese Arbeit in der Summe von »111f 9g 9d« enthalten war, die 1653 des »gewesenen Hoffe Goldtschmiedts Martin Porischenns Wittiben [...] vor einzeln gelieferte Goldtschmiedtsarbeit« nach dem Tod ihres Mannes (1649) noch zu fordern hatte und die »nach und nach bezahlt werden« sollte (zitiert nach: Kappel 2017, S. 178). Borisch stand in besonderer Gunst von Kurfürstin Magdalena Sibylla (1586–1659), einer begeisterten Sammlerin, die eine eigene Kunstkammer besaß. Dass Borisch mit der Verarbeitung exotischer Naturmaterialien durchaus vertraut gewesen ist, bezeugt auch eine von ihm gefasste Seemuschel im Grünen Gewölbe (Inv.-Nr. III 263).

Jutta Kappel/Dresden



Kunstammerregal

Georg Hinz (1630/31–1688)

Hamburg 1666

signiert und datiert: Georg Hainz Altona fecit. Ao 1666

Öl auf Leinwand

H.: 114,5 cm; B.: 93,3 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-435

Literatur: Rasmussen 1977, Kat.-Nr. 113, 114;
Hamburg 1996, S. 52 (Katalogteil); Heinrich 1996;
Hein 1996; Schneede/Sitt 2007, S. 190–192.

Joachim von Sandrart beschrieb Georg Hinz in seiner 1675 erschienenen *Teutschen Academie* als einen Künstler, der »auch in stilligenden Sachen gut« ist und »in Hamburg jetziger Zeit sein Lob in voller Blüte« steht (zitiert nach: Heinrich 1996, S. 10).

Kostbarkeiten ganz unterschiedlicher Materialität präsentiert der Maler Georg Hinz in dem hier gezeigten *Kunstammerregal*. Diese Bezeichnung trifft zu für die insgesamt vier verschiedenen *Schranksbilder*, die Hinz um 1665 gemalt hat. Diese »leben« von augentäuschenden Perspektiven und Detailreichtum. Sie schaffen nahezu intime Kontakte zum Betrachter, da die dargestellten Gegenstände in bildfüllender Dichte beinahe »griffbereit« präsentiert werden. Die Fülle an *exotica* und Schatzkunstwerken, die auf dem Bild vereint sind, lässt den Schluss zu, dass Hinz Zugang zur Kunstammer der Herzöge von Holstein-Gottorf im nahen Schleswig hatte, zu der ebenfalls im Jahr 1666 die erste, von Adam Olearius verfasste Ausgabe eines Führers erschien. Hinz nimmt die dort formulierten Gedanken des Gelehrten zum »Wettstreit« zwischen Natur und Kunst in seiner Bildkomposition ganz unmittelbar auf. Doch Hinz lässt die *artificialia* über den Zauber der *naturalia* triumphieren. Der aus Elfenbein geschnittene *Totenschädel* in der rechten Bildmitte mahnt an die Vergänglichkeit irdischen Reichtums. Im linken unteren Fach steht eine Edelsteinschale auf einer Spanschachtel mit zerschnittenen Siegelbändern. Das hervorstechende grüne Band verheißt Hoffnung.

Opulent und zugleich fragil wirkt, mittig platziert, im unteren Regalfach eine prachtvolle Schmuckkassette, die durch ein passgenau gefertigtes Etui in geöffnetem Zustand geschützt wird (siehe Kat.-Nr. 13). Im darüberliegenden Fach – von einem Anhängestück mit dem Bildnis König Christians IV. Dänemark (reg. 1588–1648) flankiert – steht der sogenannte Løvenørn-Pokal von Joachim Henne, der in den Königlichen Sammlungen Schloss Rosenberg in Kopenhagen zu bewundern ist. Namensgebend für den Pokal war die dänische Familie Løvenørn als dessen einstige Besitzer. Es liegt nahe, dass Hinz den Pokal von Henne tatsächlich in Händen gehalten und damit ein unmittelbar in Hamburg vollendetes Elfenbeinwerk malerisch dokumentiert hat, das er im Zentrum seines Bildes platzierte. Elfenbeinkünstler und Maler waren beide im Datierungsjahr des Gemäldes 1666 in Hamburg tätig.

Jutta Kappel/Dresden · Sandra Pisot/Hamburg



Venus mit Amor und Cleopatra mit Schlange

Melchior Barthel (1625–1672)

Venedig 1654/55–1659

Elfenbein, Sockel: Holz

H.: 20,2 cm (Venus); H.: 19,8 cm (Cleopatra)

Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Inv.-Nr. II 3 (Venus) und Inv.-Nr. II 424 (Cleopatra)

Literatur: Passavant 2001, S. 319 ff., 430–435; Kappel/Weinhold 2007, S. 144 f.; Schmidt 2012, S. 144; Florenz 2013, Kat.-Nr. 68, 69; Kappel 2017, Kat.-Nr. I.25, I.26 (mit weiterführender Literatur).

Die Göttin der Liebe und Schönheit hält in ihrer Rechten den heute nicht mehr komplett erhaltenen Bogen des *Amor*-Knaben, der auf seinem leeren Köcher kniet (Kat.-Nr. 24). Die Szene illustriert mit feinem Humor, dass der Sohn der *Venus* und des feurigen Kriegsgottes *Mars* als geschickter Liebesbote sein Werk vorerst getan hat. Der Köcher ist leer, die Pfeile sind verschossen. Im Unterschied zur amüsant inszenierten *Venus-Amor*-Gruppe führt die andere Statuette einen todbringenden Akt vor Augen, denn *Cleopatra*, die als Letzte der Ptolemäerdynastie den Thron Ägyptens bestieg (reg. 51–30 v. Chr.), führt die Schlange zum tödlichen Biss an die Brust (Kat.-Nr. 25). Ihr Antlitz ist kaum von Schmerz gezeichnet, da das Sterben einer Königin in Schönheit dargestellt ist.

Tobias Beutel d. Ä. (um 1627–1690) notierte im Zu- und Abgangsverzeichnis der Dresdner Kunstkammer für den 24. November 1659: »Zwey Helfenbeinern Bilder [...] Cleopatra und Veneris, durch H. Klengel eingegeben, sind in Italia von einem Dresdner, namens Melchior Bartheln, so sich daselbst niedergelassen, verfertigt, und durch H. Klengel mitgebracht und Sr. Chfl. Dchl. unterthänigst praesentiret worden.« Beide Elfenbeinstatuetten stammen, gesichert durch den zitierten Eintrag, von dem in Dresden geborenen Bildhauer und Elfenbeinkünstler Melchior Barthel. Sie entstanden in den

frühen Jahren seiner bis 1670 währenden venezianischen Schaffenszeit. »H. Klengel« [= Herr Klengel], gemeint ist Wolf Caspar von Klengel, Oberlandbaumeister und Inspektor der Dresdner Kunstkammer, hatte die Kunstwerke aus Italien mitgebracht und Johann Georg II. von Sachsen (reg. 1656–1680) übergeben, für den er als Kunstagent zahlreiche Reisen quer durch Europa unternahm. Klengel und Barthel haben einander gekannt, und der Oberlandbaumeister dürfte die Elfenbeinstatuetten *Cleopatra* und *Veneris* direkt bei dem Künstler in Venedig erworben haben.

Bevor Barthel nach Rom und von dort 1653 weiter nach Venedig reiste, hat er etwa zwischen 1647 und 1649 in Ulm gemeinsam mit dem Bildhauer Christoph Abraham Walther bei »dem Weltberühmten« David Heschler (Zitat: *Curiosa Saxonica*, 1. Heft, Dezember 1748, S. 361) Ausbildungsjahre verbracht (Kat.-Nr. 23). Dort müssen die beiden sächsischen Künstler ihr Rüstzeug als Elfenbeinkünstler erworben haben (Kat.-Nr. 26). Berühmtheit erlangte Barthel unter seinem italienischen Namen Meldriò Bertelli. Nach Dresden heimgekehrt ist er, 1670 seiner durch Klengel beförderten Berufung zum Hofbildhauer folgend, als ein »sächsischer Venezianer«. Anders als Christoph Abraham Walther, sein Freund aus Jugendtagen, der schon 1664 über Regensburg nach Dresden zurückgekommen war, hatte Barthel seine künstlerische Heimat in Venedig gefunden.

Jutta Kappel/Dresden



Kat. 26



Kat. 27

Venus mit Spiegel (Prudentia)

wohl Christoph Abraham Walther (um 1625–1680)
Dresden, um 1665–1670
Elfenbein, Spiegelglas, Sockel: Holz
H.: 30,1 cm (mit Plinthe und Spiegel)
Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Inv.-Nr. II 335

Venus mit Spiegel (Prudentia)

Ernst Hassebrauk (1905–1974)
Dresden 1958/59
Tempera und Farbkreiden über Bleistift
H.: 53,3 cm; B.: 38 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Inv.-Nr. C 1988-795

Literatur: Schade 1967, S. 325 ff.; Rasmussen 1977, Kat.-Nr. 94–97; Theuerkauff 1987 (Barthel), S. 110 f.; Dresden 1988, Kat.-Nr. F.13 e; Malgouyres 2010, Kat.-Nr. 29; Kappel 2017, Kat.-Nr. II.8 (mit weiterführender Literatur).

Die elfenbeinerne *Venus mit Spiegel* ist weich und anatomisch exakt modelliert; ihr Haar aufgesteckt und mit einem Diadem geschmückt. Eine Perlenkette mit Anhänger ziert den Hals. Der stabförmige Griff des Spiegels sitzt passgenau in der linken Hand, kann jedoch nach Belieben um seine eigene Achse gedreht und sogar entnommen werden. Dies sind aber keine infrage kommenden Optionen, denn das elfenbeinerne Antlitz soll, und darin liegt der besondere Reiz, als Spiegelbild erscheinen, das der Betrachter des Kunstwerks ebenfalls sehen kann, wenn er der Statuette über die Schultern schaut. Die attraktiv gestaltete Aktfigur verweist auf die sogenannte *Toilette der Venus*. Der Spiegel und das darin sichtbare Antlitz der Göttin spielen hier eine entscheidende Rolle. Denn die Spiegelung ermöglicht Selbsterkenntnis im Sinne von *Prudentia* (Wahrheit), die Selbstverliebtheit in die eigene Schönheit und Jugend impli-

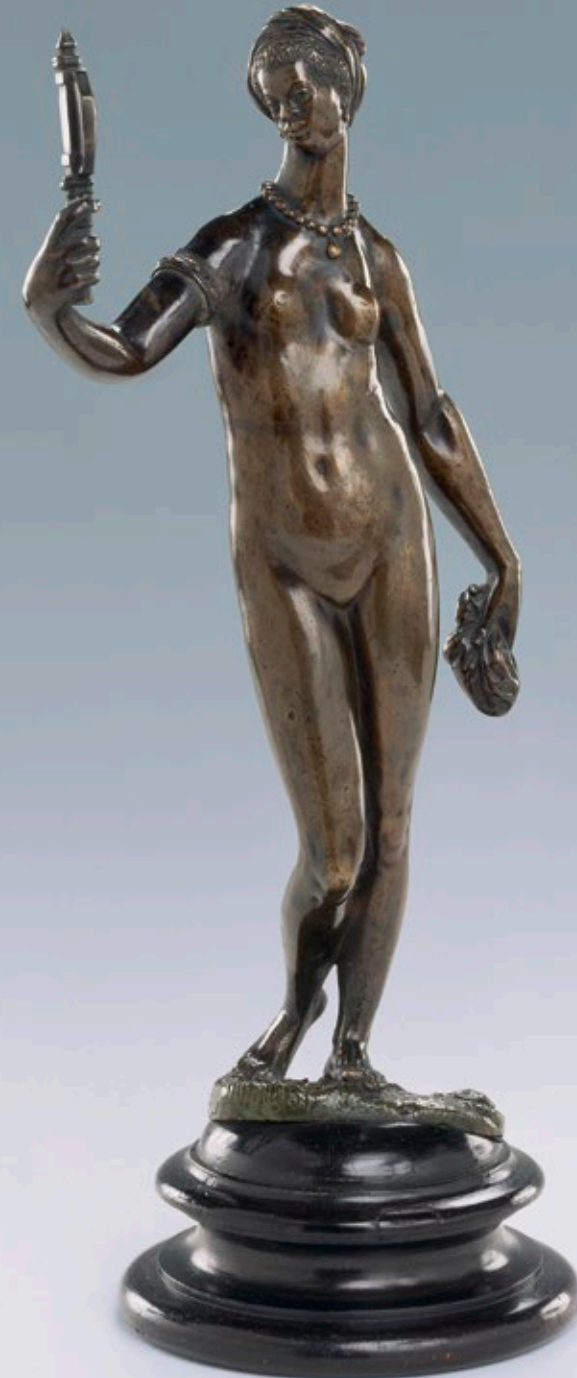
ziert. Wie die elfenbeinerne *Venus* hält auch die Bronze-
statuette einer nackten *Schwarzafrikanerin* hoch erho-
ben einen Spiegel in der Hand, in dem sie sich betrach-
tet (Kat.-Nr. 28).

Die Elfenbeinstatuette wurde lange Zeit mit Melchior Barthel in Verbindung gebracht (Kat.-Nr. 24, 25). Doch die Einordnung der Statuette in dessen Werk ist aus stilistischen Gründen nicht möglich. Sehr viel mehr kann dessen Landsmann Christoph Abraham Walther als Schöpfer in Betracht gezogen werden. Trotz unterschiedlicher Lebensläufe teilten beide Bildhauer prägende Erfahrungen auf dem Gebiet der Elfenbeinschnitzkunst, die sie bei David Heschler in Ulm sammeln konnten (Kat.-Nr. 23). Walthers Zeichnungen aus den Jahren 1653, 1663 und 1669 könnten vielleicht auch als Entwürfe für oder als Nachzeichnung von Elfenbeinstatuetten betrachtet werden. Darf man sich Christoph Abraham Walther als einen Bildhauer vorstellen, der ähnlich wie Barthel und andere seiner Künstlerkollegen sowohl in überlebensgroßen Dimensionen als auch im Kleinformat unter Verwendung verschiedener Materialien gearbeitet hat? Das an ein antikes Fragment erinnernde, mit »C.A.W.B. 1665« bezeichnete Frauenköpfchen aus Marmor (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) liefert den Nachweis für Walthers kleinplastisches Schaffen in Dresden.

Eine expressive, in kräftiger Linienführung ausgeführte Zeichnung von Ernst Hassebrauk zeigt die Statuette der *Venus mit Spiegel* in Rückenansicht vor einem leuchtend roten Hintergrund. Der Künstler verlieh der Aktfigur eine neu interpretierte »Existenz« (Kat.-Nr. 27). Hassebrauk zeichnete zahlreiche Werke des Grünen Gewölbes, mitunter auch zu Gruppen aufgestellt, unmittelbar nach deren Rückkehr aus der damaligen Sowjetunion 1958. Eine besondere Affinität besaß Hassebrauk zu bizarren Formbildungen und kontrastreicher, teils dramatisierender Farbigkeit.

Jutta Kappel/Dresden

Kat. 28 ►





Kat. 36



Kat. 37

36

Kette mit Bildnis des Kurprinzen Johann Georg (III.) von Sachsen

vielleicht Jean Mancel/Jan Mancel

(tätig vor 1680/81 – nach 1717)

wohl Dresden 1678/79

Umschrift: IOHGEORGIII DGDUX-SAX-I-C-&

MONT-PRINC-EL

Elfenbein

H.: 6 cm; B.: 4,3 cm (Medaillon); L.: 45 cm

(max. Länge der Kette)

Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Inv.-Nr. II 435

Literatur: Kappel/Weinhold 2007, S. 128; Dresdner Kunstkammer 2010, Bd. 4: Inventar der Kunstkammer von 1741, Abb. 33; Kappel 2017, Kat.-Nr. I.29, I.30.

Am 27. Mai 1680 brachte der Leibpage Hans Gottfried von Kanitz diese elfenbeinerne Kette zur Dresdner Kunstkammer, wie im Inventar beglaubigt ist. Der ovale, mit Lorbeerlaub gerahmte Anhänger zeigt auf der Vorderseite das Bildnis des Kurprinzen Johann Georg (III.) von Sachsen und auf der Rückseite das kursächsische Wappen. Als unmittelbare Vorlage für das Porträt muss eine von Ernst Caspar Dürr und dessen Schüler Martin Heinrich Omeis signierte, 1678 datierte Medaille gedient haben (Kat.-Nr. 37). Dort trägt der Kurprinz das Ordensband mit dem dänischen Elefantenorden quer über der Brust. Obwohl das Band auch auf dem Elfenbeinmedaillon zu erkennen ist, fehlt der Orden. War an Johann Georg II. von Sachsen (reg. 1656–1680) der englische Hosenbandorden 1669 verliehen worden, so erhielt dessen Sohn 1663 im Rahmen einer Privataudienz durch König Frederik III. von Dänemark (reg. 1648–1670) in Kopenhagen den Elefantenorden. Gelegenheit bot die Unterzeichnung des Ehevertrags, durch den die Hochzeit des sächsischen Kurprinzen mit des Königs Tochter, Prinzessin Anna Sophia (1647–1717), im Jahr 1666 besiegelt wurde.

Johann Georg, der als Kurfürst eine beachtliche militärische Karriere erlebte (Kat.-Nr. 15), war Ende des Jah-

res 1677 von seinem Einsatz im Rheinfeldzug nach Dresden zurückgekehrt und erst wieder im August 1678 zu seinen Regimentern an den Oberrhein gereist. Kurz darauf folgte ein Waffenstillstand und schließlich, am 5. Februar 1679, der historisch bedeutsame Frieden von Nimwegen. Die Datierung der Medaille auf das Jahr 1678 lässt keinen anderen Schluss zu, als dass das nahende Ende des Rheinfeldzugs gegen Frankreich (1673–1679) den bedeutsamen Anlass für die Prägung der Medaille, aber auch für die Fertigung des Elfenbeinporträts geliefert hat.

Das Inventar der Dresdner Kunstkammer (nach 1732) verzeichnet insgesamt vier Elfenbeinketten mit Bildnismedaillons, darunter eine für Johann Georg I., die Jacob Zeller geschaffen hatte (Kat.-Nr. 34) und eine weitere für Johann Georg II. – »so ein Holländer gemacht«. Dieses ovale Bildnis, das an einer langen Kette getragen wurde, ist 1679 datiert und ebenfalls eng auf eine von Dürr und Omeis signierte und im gleichen Jahr datierte Medaille bezogen, die sich im Dresdner Münzkabinett erhalten hat. Es kann angenommen werden, dass sowohl das elfenbeinerne Bildnis des Kurprinzen Johann Georg (1678/79) als auch das seines noch regierenden Vaters (1679) von Jean Mancel/Jan Mancel stammt, der sich mit Porträtmedaillons einen Namen gemacht hat und 1678/79 in Dresden gearbeitet haben könnte.

Jutta Kappel/Dresden

37

Medaille auf den Kurprinzen Johann Georg (III.) von Sachsen

Ernst Caspar Dürr (um 1640/50 – nach 1700) und

Martin Heinrich Omeis (1650–1703)

Dresden, datiert: 1678 und signiert: D.O.

Vorderseite:

IOH.GEORG.III.DG.DUX.SAX.I.C.& MONT.PRINC.EL.

geharnischtes Brustbild des Kurprinzen mit nach vorn gewandtem Kopf, Perücke, Halstuch, Mantel und Band des dänischen Elefantenordens

89



STAATLICHE
KUNSTSAMMLUNGEN
DRESDEN

SANDSTEIN



9 783954 983445