

BELIUM ARTES



SACHSEN & MITTELEUROPA
IM DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG



SACHSEN & MITTELEUROPA
IM DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG

BELLUM ARTES

HERAUSGEgeben von den
STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN
UND DEM LEIBNIZ-INSTITUT FÜR GESCHICHTE
UND KULTUR DES ÖSTLICHEN EUROPA (GWZO)

THEDA JÜRJENS · DIRK SYNDRAM

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

6	Grußworte
14	Vorwort BELLUM ET ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg. Eine Ausstellung im Dresdner Residenzschloss DIRK SYNDRAM
BELLUM ET ARTES	
19	Kursachsen im Dreißigjährigen Krieg. Eine Einführung JOCHEN VÖTSCH
29	Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen. Für das Reich und den Glauben DIRK SYNDRAM
43	Unwägbarkeiten des Herrscherglücks: Die Elfenbeinfregatte von Jacob Zeller. Eine ikonografische Betrachtung JUTTA KAPPEL
53	Repräsentative Geschenke aus der Zeit des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen in der Dresdner Rüstkammer HOLGER SCHUCKELT
67	Das Zeughaus auf Burg Forchtenstein FLORIAN THADDÄUS BAYER
77	»Die Angst und die Not, in der wir jetzt leben, ist mit Worten nicht zu beschreiben« Bilder und Berichte aus dem Dreißigjährigen Krieg CLAUDIA BRINK
87	Kunst als Beute und Künstlermigration im Dreißigjährigen Krieg LENKA NEMRAVOVÁ

PROTAGONISTEN DES KRIEGES

105	Gustav II. Adolf und Christina von Schweden THEDA JÜRJENS
113	Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz und Elizabeth Stuart. Das Winterkönigspaar SUSANNE JAEGER · HOLGER SCHUCKELT
121	Die Habsburger Kaiser Ferdinand II. und Ferdinand III. LENKA NEMRAVOVÁ
129	Kurfürst Maximilian I. von Bayern RAPHAEL BEUING
135	Johann T'Serclaes Graf von Tilly LENKA NEMRAVOVÁ · VITA PISAREVA
139	Gottfried Heinrich Graf zu Pappenheim LENKA NEMRAVOVÁ · CHRISTINE NAGEL
143	Albrecht von Waldstein GERNOT KLATTE
149	Armand-Jean du Plessis, Herzog von Richelieu STEFANO RINALDI
Anhang	
152	Literatur
157	Quellen
158	Leihgeber · Dank
159	Impressum
160	Bildnachweis

BELLUM ET ARTES.

Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg.

Eine Ausstellung im Dresdner Residenzschloss

DIRK SYNDRAM

Die Eruptionen des Dreißigjährigen Krieges waren die Urkatastrophe der Frühen Neuzeit. Sie zerstörten eine in der Spätrenaissance des ausgehenden 16. Jahrhunderts entwickelte Kultur und kosteten einen Großteil der Bevölkerung Mitteleuropas das Leben. Die Schockwellen dieses von einem religiös geleiteten Machtstreben angefachten Krieges erreichten alle Nationen Europas, von Mantua bis Stockholm, von Danzig bis Madrid. Seine Hauptspielfelder aber waren das Heilige Römische Reich deutscher Nation und die damaligen Länder der böhmischen Krone. Der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen spielte als Schutzherr des Luthertums in den Jahrzehnten des Krieges eine bedeutende Rolle.

Im Zentrum des Kurfürstentums lag das Dresdner Residenzschloss. Zur Sonderausstellung BELLUM ET ARTES. *Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg* wird das ganze Residenzschloss mit seinen Dauerausstellungen einbezogen. Die prächtige elfenbeinerne Fregatte des Jacob Zeller von 1620 im Neuen Grünen Gewölbe (SIEHE S. 42, ABB. 1), die den Kriegseintritt Sachsens thematisiert, oder der Augsburger Triumphharnisch des Kurfürsten Johann Georg I. von 1622, der dem Sieg über Bautzen gewidmet ist, verbleiben in der Dauerausstellung. Dafür verändern sich im ersten Geschoss der Vorraum zum Neuen Grünen Gewölbe und die Fürstengalerie. Sie werden zum Mittelpunkt der Sonderausstellung.

Vor dem Neuen Grünen Gewölbe präsentieren sich die realen Werkzeuge der Schrecken des Krieges: grobe Feldharnische, Pistolen, Piken, Schwerter, aber auch ein kleines Feldgeschütz, Pechkränze, Korb-Hagel, gusseiserne Handgranaten und Munition jedes Kalibers. Originale Feldwaffen aus dieser Zeit haben sich nur sehr selten erhalten. In dem zur Esterházy Privatstiftung gehörenden Arsenal der Burg Forchtenstein im österreichischen Burgenland sind in einzigartiger Weise Waffenarten zu finden, die man sonst nur noch aus der Überlieferung kennt.

Zum ersten Mal wird die Fläche der Fürstengalerie zum Sonderausstellungsbereich des Residenzschlosses. BELLUM ET ARTES widmet sich nicht primär der Beschreibung des schon für Zeitgenossen verwirrenden Kriegsverlaufs. Im Fokus steht vielmehr die Kunst in Zeiten der Not und des Krieges. So sind im Bereich der Hauptausstellung zwar wichtige Schlachten, von Künstlern visualisiert in Gemälden und Kupferstichen, zu sehen, aber auch die Porträts der Herrscher, die dieses Töten und die Schrecken des Krieges herbeigeführt haben. Einem ikonischen Bild aus der Kriegszeit entsprechend an einer langen Tafel versammelt, finden sich die politischen Protagonisten des schrecklichen Krieges ein. Objekte und Kunstwerke aus Beständen der Dresdner Kunstsammlungen und zahlreicher Leihgeber, die unmittelbar mit den Fürsten, Fürstinnen und Feldherren zu tun haben, öffnen die Tür zur Vergangenheit. Doch der Krieg war eine Zeit der Migration von Kunstwerken und Künstlern. Wertvolle Bestandteile fürstlicher Sammlungen wurden zur Beutekunst und definierten an ganz anderen Orten in Europa neue kulturelle Identitäten. Künstler hingegen wurden vertrieben oder mussten sich neuen Auftraggeber suchen, wodurch sich trotz aller Zerstörungen neue künstlerische Strömungen entwickelten. Neben hochkarätigen Objekten aus Stockholm, Wien, München, Braunschweig oder Stuttgart werden Beutekunst wie auch Künstlermigration durch informative Medienstationen sichtbar und erfahrbar gemacht.

Als Satelliten für BELLUM ET ARTES dienen der Sponserraum des Neuen Grünen Gewölbes und das Studiolo im Georgenbau, beide im gleichen Geschoss wie die Sonderausstellung. Der Sponserraum widmet sich dem Kurfürsten Johann Georg I., seinem Selbstverständnis und seinem politischen Netzwerk, mit dem er vergeblich versuchte, den Krieg zu bändigen und zu beenden. Im Studiolo werden wichtige Archivalien und Verträge zusammen mit Kunstobjekten, die die historischen Ereignisse visualisieren, zum Sprechen gebracht.

BELLUM ET ARTES ist aufs Engste mit dem Residenzschloss und den dort befindlichen Museen verbunden: dem Grünen Gewölbe und der Rüstkammer, dem Kupferstich-Kabinett und dem Münzkabinett. Ein Besuch dieser Ausstellung wird damit zugleich zu einer Expedition in die Dauerausstellungen und in die Vergangenheit.



BELLUM ET
ARTES



Kursachsen im Dreißigjährigen Krieg. Eine Einführung

JOCHEN VÖTSCH

Um 1600 gehörte das evangelisch-lutherische Kurfürstentum Sachsen – kurz Kursachsen – nach Bevölkerung, Fläche sowie administrativem und wirtschaftlichem Entwicklungsstand zu den bedeutendsten Territorien des Alten Reiches.¹ In der Geschichtslandschaft Mitteldeutschland nahmen die Dresdner Wettiner eine Hegemonialstellung gegenüber den zahlreichen kleineren und meist von ihnen lehnsabhängigen Herrschaftsträgern ein. Im Obersächsischen Reichskreis, der weitgehend das mittlere Deutschland vom Erzgebirge bis zur Ostsee in das Reich und die Reichsverfassung integrierte, verfügte der sächsische Kurfürst in seiner Funktion als Kreis-

direktor relativ konkurrenzlos über eine wichtige regionale Führungsposition.² Nachdem die mittelalterliche Einheit der Kirche unter dem Druck der Reformation zerbrochen war, hatten sich mit der lutherischen, der reformierten oder calvinistischen sowie der erneuerten katholischen drei große neuzeitliche Konfessionskirchen herausgebildet. Vor allem die unauflösbar religiösen Gegensätze, verschränkt mit zwischenstaatlichen Rivalitäten und innerstaatlichen Machtkonflikten, drängten am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges überall in Europa auf eine Entscheidung. In einer von schweren religiösen und politischen Krisen bestimmten Gegenwart sahen sich die Menschen zusätzlich mit einem raschen sozialen Wandel konfrontiert. Bevölkerungswachstum und die »kleine Eiszeit« als Zeichen der Klimaverschlechterung führten zu einer Verknappung von Arbeit und Nahrung, dazu kamen eine Konzentration von Seuchen und politische Unruhen.

Seit etwa 1600 verschärften sich die konfessionellen Gegensätze im Reich dramatisch. Auf den Zusammenbruch der Reichsjustiz folgte schließlich 1608 das Scheitern des Regensburger Reichstags. Es

¹ Stadtansicht von Bautzen in der Oberlausitz während der Belagerung im September 1620 durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I.

aus: Matthäus Merian d.Ä., *Theatrum Europaeum*, 1643, Kupferstich, H. 26,4 cm, B. 34,8 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, A 130383

bildeten sich nun zwei konfessionell geprägte und bald schon kriegsbereite Fürstenbünde im Reich: Zum einen die protestantische Union (1608) unter Führung des calvinistischen Kurfürsten von der Pfalz, zum anderen die katholische Liga (1609), an deren Spitze Herzog Maximilian I. von Bayern stand, der Münchner Vetter des Pfälzer Kurfürsten. Das lutherische Kursachsen trat der protestantischen Union nicht bei, sondern tendierte getreu seiner politischen Linie in der Folgezeit eher zur katholischen Liga: »Politice seint wir Bäpstisch« (katholisch) – so die Selbsteinschätzung kursächsischer Räte 1610.³ Im problematischen Familienstreit der Habsburger stützte Kursachsen das immer schwächer werdende Kaisertum Rudolfs II. Die durch diese Politik erlangte Belehnung mit den niederrheinisch-westfälischen Territorien des letzten Herzogs von Jülich, Kleve und Berg (1610) konnten die Wettiner faktisch nicht durchsetzen; unter Vermeidung eines europäischen Krieges teilten die erfolgreicheren Konkurrenten Kurbrandenburg und Pfalz-Neuburg diesen bedeutenden Territorialkomplex unter sich auf (1614). Mit dem Reformationsjubiläum von 1617 erreichte die Mobilmachung der Konfessionsparteien ihren Höhepunkt. In dieser aufgeheizten Stimmung begann nur ein Jahr später, 1618, ein großer Krieg, der erst nach 30 Jahren als europäischer »Staatsbildungskrieg« (Burkhardt) zu Ende gehen sollte. Nicht zuletzt die ungeheuren Aktenberge in den Archiven legen Zeugnis ab von dieser fernen Katastrophe der deutschen und europäischen Geschichte: Allein die beiden Dresdner Aktenserien *Unruhe im Königreich Böhmen* (65 Bücher, 1618–1622) und *Kriegswesen im Reich* (125 Bücher, 1620–1634) stehen für die Dimension des Krieges.⁴

Spektakulär eingeleitet mit dem berühmten Prager Fenstersturz kaiserlicher Räte, kam es 1618 im benachbarten Königreich Böhmen zu einer Revolte der mehrheitlich protestantischen Stände gegen die Herrschaft der katholischen Habsburger. Nach der Ablehnung der ihm angebotenen Wenzelskrone durch Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wählten die Stände 1619 den Führer der protestantischen Union, den calvinistischen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, zum neuen König von Böhmen. Der

römisch-deutsche Kaiser Ferdinand II. verbündete sich mit der von Bayern geführten katholischen Liga und vertrieb Ende 1620 den deshalb spöttisch als »Winterkönig« bezeichneten Friedrich V., der zudem 1623 noch seine Kurwürde und die Oberpfalz an seinen siegreichen bayerischen Vetter Maximilian I. verlor. In Dresden hingegen war die böhmische Ständeerhebung nach vergeblichen Ausgleichsbemühungen ausschließlich als politische und keineswegs konfessionelle Angelegenheit gesehen worden.⁵ Nachdem Kursachsen auf dem Fürstentag von Mühlhausen (1620) konfessionelle Besitzstandsgarantien von Kaiser und Liga erhalten hatte, unterdrückte Johann Georg I. im Auftrag des Kaisers die protestantischen Aufstandsbewegungen in den Nebenländern der böhmischen Krone, Ober- und Niederlausitz sowie Schlesien (ABB. 1). Als Ersatz für seine Kriegskosten erhielt der Kurfürst die beiden Lausitzer Markgrafschaften zunächst als Pfandbesitz. Die Dresdner Politik zu Beginn des Krieges sorgte vor allem in der älteren Geschichtsschreibung für erhebliche Irritationen, da sie politische und rechtliche Erwägungen über die scheinbar vorgegebene konfessionelle Solidarität stellte. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass die kursächsische Haltung während des böhmischen Konflikts im Reich durchaus großen Anklang fand und zunächst einen allgemeinen Religionskrieg verhindert hat.⁶ Nachhaltig geprägt von dem dramatischen Wechsel der sächsischen Kurwürde von den Ernestinern auf die Albertiner im Jahr 1547, einem dynastischen Schlüsselerlebnis aller Wettiner, dachte man in Dresden auf der Grundlage des Augsburger Religionsfriedens von 1555 unverändert kaisertreu, überkonfessionell und nicht zuletzt streng rechtlich. Für verschiedene Besitzungen (wie etwa das Vogtland) Lehnsmann des legitimen habsburgischen Königs von Böhmen, darüber hinaus verbunden durch eine letztmals 1587 erneuerte Erbeinigung mit Böhmen, war der sächsische Kurfürst freilich ebenso formalrechtlich zum Beistand verpflichtet.

Mit Kriegsbeginn zeigten sich – wie andernorts auch – zwei substantielle Defizite des kursächsischen Territorialstaats: das Fehlen einer schlagkräftigen Armee⁷ und eine hohe Staatsverschuldung

(1612 ca. fünf bis sechs Mio. Gulden).⁸ Zwar hatte Johann Georg I. seit 1612 zur Landesverteidigung das Defensionswerk aufgebaut, das sich aus angesessenen – und militärdienstpflichtigen – Männern nach Kreisen und Ämtern rekrutierte, diese Miliz mit insgesamt knapp 14 000 Mann hatte aber nur bedingten militärischen Wert und war zur Verteidigung fester Plätze, zum Einsatz hinter den Stadtmauern und zum Schutz der Grenzen gedacht. Die kostenintensive Anwerbung von schlagkräftigen Söldnertruppen verschärfte wiederum die wirtschaftlich bedrohliche Inflation der Jahre um 1620, der sogenannten »Kipper- und Wipperzeit« (ABB. 2). Ein gedrucktes Patent von 1635 veranschaulicht die enormen Unterhaltskosten für professionelles Militär: Als Versorgungssatz in Geld oder in Naturalien standen einem gemeinen Fußsoldaten 16 Groschen oder anderthalb Pfund Fleisch, zwei Pfund Brot sowie zwei Maß Bier pro Tag zu (Milizionär oder Defensioner: sechs Groschen).⁹ Im weiteren Kriegsverlauf wurde die Kreditbeschaffung für alle Akteure immer schwieriger – der sächsische Schuldenstand belief sich 1628 bereits auf geschätzte 13 Millionen Gulden (1646 geschätzte 22 Mio., 1657 ca. 25 Mio. Gulden). Ein charakteristisches Beispiel ist der Versuch des kurfürstlichen Bevollmächtigten Friedrich Lebzelter, 1634 bei der Reichs- und Hansestadt Lübeck ein Darlehen in Höhe von 100 000 Reichstalern aufzunehmen. Nach langwierigen Verhandlungen liehen die vorsichtigen Lübecker der Dresdner Rentkammer für zwei Jahre 10 000 Reichstaler zu sechs Prozent Zinsen, also lediglich ein Zehntel der dringend benötigten Gelder.¹⁰ Die allgemeine Notlage führte einerseits zu einer drastischen Erhöhung der Steuern, andererseits aber auch zu einer zukunftsweisenden fiskalischen Innovation: der Anlage von flächendeckenden »Fundamentalkatastern« zur systematischen Erfassung aller nicht-privilegierten Grundbesitzer (ab 1628), mit denen künftig – und bis zu den Abgaben- und Steuerreformen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Individualbeiträge zu den kurfürstlichen Landesteuern festgestellt werden konnten. Wie andernorts auch, beschleunigte der große Krieg den Übergang Kursachsens zum modernen »Steuerstaat«.¹¹



Originalgröße

² 3 Pfennige

Kipper, Sachsen, 1622, Dm. 15,9 mm, Gew. 0,85 g,
Staatliche Kunstsammlung Dresden, Münzkabinett,
Inv. Nr. 2012/1869



Unwägbarkeiten des Herrscherglücks: Die Elfenbeinfregatte von Jacob Zeller. Eine ikonografische Betrachtung

JUTTA KAPPEL

War es Fügung oder kühl kalkulierter Plan? Für Jacob Zellers Entschluss, das kaiserliche Prag zu verlassen, muss der Transfer eines Kunstwerks den entscheidenden Ausschlag gegeben haben. Es war sein (eigentlich Christian II. von Sachsen gewidmeter) Elfenbeinpokal, den der Kurfürst »Ao. 1610 uff der chur: und fürsten alhier zu Prag zusammenkünfft« Kaiser Rudolf II. zum Geschenk gemacht hatte¹ und der Jahre später als schwedische Kriegsbeute nach Stockholm gelangte.² Mit diesem Pokal hatte Zeller seine vornehme Gelehrsamkeit und künstlerische Leistungskraft unter Beweis gestellt, sich der Reputation des Kurfürsten von Sachsen versichert und damit seinen Weg nach Dresden frei und unumkehrbar gemacht. Er traf hier am 22. August 1610 ein und wurde kurz darauf, am 18. September, zum Hofkünstler berufen.

Fregatte

Jacob Zeller, Dresden 1620 (signiert und datiert),
Elfenbein, Gold, Eisen, H. 116,7 cm,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Grünes Gewölbe, Inv. Nr. II 107

Zeller hatte die Zeichen der Zeit richtig gedeutet: Was ihm Rudolf II. nicht (mehr) garantieren konnte, bot Dresden, wo ihm in nur zehn Jahren ein triumphaler Aufstieg als Elfenbeinkünstler beschieden war.

Die in diesem Beitrag thematisierte *Fregatte* des Jacob Zeller von 1620 ist in ihrem exzentrischen und solitären Stellenwert in der Geschichte der Elfenbeinkunst vielfach analysiert und gewürdigt worden (AB 1).³ Dennoch blieben in der ikonografischen Bestandsaufnahme dieses Meisterwerks einige »Leerstellen« bislang ungefüllt, die im Wesentlichen mit drei Fragen zu umreißen sind:

- Welche auf ein historisch verbrieftes Ereignis bezogenen Inspirationen kann Zeller für seine *Fregatte* genutzt haben?
- Hatte Zeller die wettinische Ahnenfolge auf dem Rumpf der *Fregatte* erfunden oder nicht?
- Welche Rolle spielt die *Fortuna-Imago* in der von Neptun bestimmten *Quos-Ego*-Ikonografie und damit in der ausgefeilten Sinnsschichtung der *Fregatte*? Um die apotheotische Ausrichtung der *Fregatte* auf die Herrscherdynastie der Wettiner zu verstehen, bedarf es eines kurzen Rückblicks.

Reichpolitisch und konfessionell war Johann Georg I., der Familientradition folgend, kaisertreu geblieben. Dabei galt es, nie frei von Konflikten und Kompromissen, die Interessen der protestantischen Union und der katholischen Liga im Gleichgewicht zu halten.⁴ Zwei Großereignisse des Jahres 1617 illustrieren diesen teils riskanten Balanceakt: Ende Oktober feierte man in der Residenzstadt das 100-jährige Jubiläum der lutherischen Reformation. Diesem Ereignis vorangegangen war der Besuch von Kaiser Matthias, der am 15. Juli 1617, begleitet vom böhmischen König Ferdinand und Erzherzog Maximilian, in Dresden eintraf. Thomas Avenarius gilt als Chronist der Festlichkeiten; sein 1618 in Bautzen gedrucktes Büchlein als wertvolle Quelle.⁵ Avenarius beschreibt ein zeremonielles Szenario von überwältigender Symbolkraft: Johann Georg I. reiste mit einem Schiff und 163 farbenprächtig gekleideten Mann Besatzung den hohen Gästen auf der Elbe entgegen.⁶ Auf der Höhe von Schandau trafen die Schiffe mit Kaiser, König und Erzherzog auf das Schiff des Kurfürsten: »Mitten auff der Elb untern Himmel frey / [...] / Must unser gnedigstr Herre gehn / Aus seinen Schiff [...] / Zu Ihre Majestaet must setzen sich / Der Churfürst unser Landes Herr / Ihn ward bewiesen grosse Ehr / Lieblich gespraech haben sie mit einandr Gehalten / eines umb das andr / Denselben gantzen halben Tag / Wie mans nicht anders sagen mag.⁷

Das erwähnte »lieblich gespraech« war ein politischer Akt auf höchster Ebene: Der Kurfürst verließ das eigene Schiff und betrat das Schiff des Kaisers. In schwieriger Zeit, kurz vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, begegneten sich zwei Herrscher als »Schiffslenker« in dezidiert machtpolitischem Sinn. Die Ankunft von Kaiser, König, Erzherzog und Kurfürst in Dresden wurde mit einem monumentalen Spektakel unter freiem Himmel gefeiert, sodass man glaubte, eine Seemacht vor Augen zu haben. Zwischen dem kurfürstlichen und dem kaiserlichen Segler bewegte sich ein schwimmendes Schaubild mit der imposanten Figur des *Neptun*, der aufrecht stehend in einem muschelförmigen Boot als Bändiger der Meerrösser agierte, wie ein Detail aus dem großformatigen, heute stark beschädigten Ge-

mälde zum festlichen Einzug des Kaisers zeigt.⁸ Dieser *Quos-Ego*-Topos, benannt nach dem ungestümen Ruf, den Neptun (nach Vergil, 1. Buch der *Aeneis*, 135) den tosenden Winden entgegen geschleudert hatte, übernahm auf dem Elbestrom eine herrscher-ikonografisch bemerkenswerte Hauptrolle.

Jacob Zeller, als einer der »fürnemsten« Hofkünstler der Stadt, um den Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer bei seinem Besuch in Dresden im Oktober 1617 zu zitieren,⁹ muss diesen Empfang des Kaisers hautnah miterlebt haben. Sobald man diese Vorstellung erlaubt, lässt sich eine Überlegung anfügen, die so noch nie formuliert worden ist: Dieses gigantische Schauspiel auf der Elbe kann (oder muss) die wichtigste Inspirationsquelle gewesen sein, die Zeller zum ikonografischen Programm seiner *Fregatte* geführt hat. Damit ist nicht gesagt, diese sei nur entstanden, um an den Kaiserbesuch 1617 zu erinnern. Sehr viel mehr war die *Fregatte* ein für die Identität des Herrschergeschlechts der Wettiner konzipiertes Werk der *ars memorativa*, das im nicht mehr friedlichen Sommer 1620 seine politische Wirkung nicht verfehlte.¹⁰

Noch war die Schlacht am Weißen Berg (8. November 1620) nicht geschlagen, als Johann Georg I. für die Belagerung von Bautzen und den Marsch seiner Truppen in die böhmische Lausitz rüstete.¹¹ In dieser kriegerisch aufgeheizten Atmosphäre ließ der Kurfürst am 31. August 1620 die Summe von 3 000 Gulden von der Rentkammer auszahlen.¹² Johann Georg I. bezahlte nicht Truppen oder Kriegsgerät, sondern die *Fregatte* aus Elfenbein, mit der Zeller kurz vor seinem Tod am 28. Dezember 1620 das *finale furioso* seiner Kunst erreicht hatte.

Das Kunstwerk wurde im Großen Eckgemach der Kunstkammer aufgestellt – unweit von zwei Automaten-Schiffen des Augsburgers Hans Schlottheim.¹³ Diese huldigten Rudolf II., der inmitten winziger Figuren der sieben Kurfürsten an Bord war und den Kurs bestimmte. Fernab jeglicher Realität funktionierte dieses »Staatsschiff« perfekt als politische Metapher.¹⁴ Es ist mehr als naheliegend, dass Jacob Zeller diese Automatenwerke und deren imperiale Ikonografie gekannt hat. Zeller kann noch ein weiteres



² Fregatte

Hans Schlottheim, Augsburg, datiert 1585,
Silber, vergoldet, teilweise bemalt, Kupfer, Eisen,
H. 67 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum,
Kunstkammer, Inv. Nr. KK 874



3 Fregatte

Jacob Zeller, Dresden 1620 (signiert und datiert),
Detailansicht vom Schiffsrumpf

fahrbares Wunderwerk Schlottheims während seiner Zeit in Prag, in der Kunstkammer Rudolfs II., gesehen haben (ABB. 2). Dafür sprechen zwei interessante Parallelen. Zum einen: Der Rumpf der dreimastigen Galione wird, wie bei der Elfenbeinfregatte, als Fond für eine verschriftete Botschaft genutzt. Diese ist in Ich-Form verfasst, als sei sie vom Kaiser, dem Schiffslenker, diktiert, da (kurz gefasst), weder Wind noch Unwetter so groß seien, »[...] DAS ICH NIT SOLT KONEN FAREN / [...]«. Zum anderen: Die explizit politische Deutung, die Vergil der berühmten Szene des *Quos Ego* gegeben hatte, wirkt auch im kaiserlichen Schiff sinnstiftend, wie die Malerei des unteren Segels am zweiten Hauptmast zeigt.¹⁵

Zeller nutzte die Hauptsegel seiner *Fregatte* anders, und zwar für den heraldischen Verweis auf die 1607 geschlossene Ehe von Johann Georg I. und seiner zweiten Gemahlin Magdalena Sibylla von Preußen.¹⁶ Wappen sind in ihrer abstrakten Zeichenhaftigkeit kaum vergleichbar der Wirkung von gemalten

Porträts, wie man sie etwa in fürstlichen Ahnengalerien findet, in denen der Herrscher als *corpus naturale* Teil einer Chronologie wird.¹⁷ Zeller konnte dieses Phänomen in den Gemälden der Ahnengalerie der Wettiner im Langen Gang des Stallhofs studieren, beauftragt von Christian I., gemalt von Heinrich Göding zwischen 1588 und 1589. Die Publikation des Petrus Albinus mit dem Titel *Progymnasmata* [...] (= Vorübung) von 1585 lieferte dafür eine im Verständnis der Zeit topaktuelle Genealogie.¹⁸ Albinus hatte mit Harderich, der um 80 v. Chr. regierte, den Stammvater der Wettiner festgelegt. Diese »Bricolage aus altbekannten Elementen, neuen Funden und Postulaten, [...]« diente dem Maler Göding als Handreichung.¹⁹ Deren publizistische Fortsetzung folgte 1597 mit gestochenen Illustrationen, die nunmehr Heinrich Göding »auff Kupfer brachte« hatte.²⁰

Genealogisch-historiografische Literatur hat auch Zeller für die Ahnenreihe auf dem Rumpf seiner *Fregatte* genutzt, was bislang nicht bekannt war.

Selbst in der exzellenten Publikation von Olav Heinemann zum *Herkommen des Hauses Sachsen* (2015) gibt es keinen Verweis auf Zellers *Fregatte*. Zum ersten Mal lässt sich nunmehr nachweisen, dass Zeller ebenfalls auf Albinus, allerdings auf dessen *New Stammbuch* [...] von 1602 Bezug nahm.²¹ Damit war die Ahnenreihe der Wettiner mit 48 Herrschern (endend bei Christian II.) kanonisch gesetzt, eine imposante *Anciennität* des Herrscherhauses postuliert. Nummer um Nummer folgte Zeller der von Albinus festgelegten Abfolge, beginnend bei bereits erwähntem Harderich. Auf Basis dessen hatte Zeller den Schiffsrumpf zum *corpus dynasticum*²² umfunktionsiert (ABB. 3). Die imposante *Fregatte* als Ganzes versinnbildlicht das Ideal der dynastischen Unsterblichkeit, denn die Stammreihe verband Johann Georg I. mit seinen Ahnen. Damit schien selbst in machtpolitisch schwierigen Zeiten Kontinuität gesichert, genealogische Beständigkeit und Stabilität garantiert.²³



Repräsentative Geschenke aus der Zeit des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen in der Dresdner Rüstkammer

HOLGER SCHUCKELT

Geschenke spielten schon immer eine wichtige Rolle und fanden entsprechend ihres Wertes oder ihres repräsentativen Charakters große Beachtung. Ihre Einbindung in das höfische Zeremoniell, aber auch die bereits seit dem Altertum beliebte Darstellung von Geschenkgaben¹ unterstreichen deren hohen Stellenwert. Gründe und Gelegenheiten für den Austausch von Geschenken waren vielfältig und reichten vom Staatsgeschenk über die Besiegelung eines Bündnisses, die Bekräftigung eines Ersuchens bis hin zur schlichten Ehrerweisung anlässlich von Krönungen, Huldigungen, Hochzeiten oder Taufen genauso wie alljährlich wiederkehrenden Ereignissen, unter denen

¹ Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen im Prunkharnisch mit der Belagerung von Bautzen im Hintergrund

wohl Dresden, um 1650, Öl auf Leinwand, H. 220 cm, B. 126,5 cm, ehem. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. H 0195, Privatbesitz

Weihnachten, Neujahr und Namenstage besonders wichtig waren. Zu den Schenkungen gehörten oftmals vergängliche Dinge wie exotische Tiere, Wein, Luxusspeisen oder Geld. Beliebt waren aber auch wertvolle Möbel und Gefäße, prachtvolle Gewänder und Schmuck. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die sogenannten Gesellschaften der Kurfürsten von Sachsen.² Der Erwerb prächtiger Kunstwerke und der Austausch von repräsentativen Geschenken sowie deren Rolle im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung wurden in den letzten Jahren unter verschiedenen Gesichtspunkten thematisiert und publiziert.³ Häufig standen bei derartigen Untersuchungen berühmte Meister oder aus edlem Material gefertigte Kunstwerke im Mittelpunkt. Prunkvolle Reitzeuge sowie reich verzierte Waffen wurden deutlich seltener berücksichtigt. In diesem Beitrag sollen einige der interessantesten Stücke von den in der Dresdner Rüstkammer schriftlich belegten bzw. verwahrten Geschenken vorgestellt werden.⁴

Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wuchs in einer Zeit auf, die sowohl für die Prunkentfaltung als auch in puncto Repräsentation von außerordent-



2 Pferd-Halskette

wohl italienisch, vor 1602, von Herzog Johann Georg (I.) in Italien gekauft, Silber, vergoldet und farbig emailliert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. L 0007

licher Bedeutung war (ABB. 1). Zahlreiche Geschenke und Ankäufe ließen die kurfürstlichen Sammlungen Ende des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stark anwachsen. Neben prachtvollen Gewändern, aufwendig verzierten Waffen und ausgesprochenen prunkvollen Harnischen gelangten ebenso reich gestaltete Sättel, Schabracken und Reitzeuge aus ganz Europa und aus dem Osmanischen Reich nach Dresden. Eine derartige standesgemäße Ausstattung war elementar für das Idealbild des ritterlich gekleideten und ausgerüsteten Herrschers hoch zu Ross.

Bereits als Herzog vergrößerte Johann Georg (I.) die Bestände der Dresdner Rüstkammer. Von Januar 1601 bis Februar 1602 unternahm er seine Kavaliers-tour nach Italien. In den historischen Sammlungs-

inventaren lassen sich insgesamt acht Prunksättel und zugehörige Reitzeuge belegen, die er aus Italien mitbrachte. Davon schenkte er seinem älteren Bruder, Kurfürst Christian II. von Sachsen, am 17. Februar 1602 einen grünen, einen roten und einen schwarzen Samtsattel mit dazugehörigen Reitzeugen, alles reich in Gold und Silber bestickt. Diese sind im Gesamt-inventar von 1606 beschrieben, wo ausdrücklich erwähnt ist, dass sie in Mailand gekauft wurden.⁵ Jahre später schenkte Johann Georg seinem Schwiegersohn, Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf, nach der Hochzeit mit seiner Tochter Maria Elisabeth am 16. März 1630 ein Pferd mit einem weiteren Sattel samt Reitzeug, die er auch aus Italien mitgebracht hatte.⁶ Die übrigen vier Garnituren behielt er für sich selbst, weshalb diese zunächst in den Inventaren seiner eigenen Waffensammlung beschrieben wurden, bevor sie 1611 in die kurfürstliche Rüstkammer gelangten.⁷ Erhalten haben sich davon alle vier Paar Steigbügel, zwei Paar Sporen und Teile von zwei Reitzeugen (ABB. 2).⁸

Ebenfalls im Zusammenhang mit der Kavalleristour Johann Georgs stehen zwei Prunkwaffen-garnituren der Dresdner Rüstkammer. Dabei handelt es sich um Rapier, Dolch und Beimesse, die er »in Italia stets getragenn«.⁹ Das zierliche, gut zu einem 16-Jährigen passende Rapier besitzt eine Klinge des Meisters Sebastian Hernandez aus Toledo. Die zweite Rapiergarnitur wurde in Mailand unter Verwendung von kunstvoll geschliffenem Bergkristall gefertigt und von Johann Georg während seiner Italienreise gekauft. Zum Neujahrsfest 1603 schenkte er diese seinem Bruder Christian II.¹⁰

Innerhalb von fünf Jahren wurden am kursächsischen Hof drei große Hochzeiten gefeiert.¹¹ Am 12. September 1602 vermählte sich Kurfürst Christian II. von Sachsen mit Prinzessin Hedwig von Dänemark.¹² Zwei Jahre später heiratete Johann Georg am 16. September 1604 Sibylla Elisabeth von Württemberg, die jedoch schon am 20. Januar 1606 im Kindbett starb. Darauf vermählte sich Johann Georg am 19. Juli 1607 mit Magdalena Sibylla von Preußen. Vor allem die Hochzeit von 1604 schlug sich in den historischen Inventaren der Dresdner



3 Radschlossgewehr (Büchse)

Hans Stockmann, Dresden, 1604, Weihnachtsgeschenk der Herzogin Sibylla Elisabeth an Herzog Johann Georg (I.) von Sachsen, Eisen und Messing, teils graviert, geblätzt und vergoldet, Obstbaumholz mit gravirten Beineinlagen, L. 115,4 cm, Laufinnendurchmesser 15,4 mm, Gew. 4899 g, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. G 0231

Rüstkammer mit zahlreichen Einträgen nieder. Unter anderem ließ Christian II. einen reich mit Gold bestickten Sattel mit seinen Initialen nebst zugehörigem Reitzeug für sich fertigen. Eine ähnliche Reitgarnitur mit den Initialen Johann Georgs schenkte er zusammen mit einem Pferd seinem Bruder. Und eigens zu den Hochzeitsfeierlichkeiten bestellte er für die Spießspagen zwölf schwarzamtene Reitzeuge mit goldenen Posamentborten.¹³ Bis heute werden in der Dresdner Rüstkammer aber auch Waffen und ein Harnisch der Hochzeit von 1604 verwahrt. In der Kurfürstlichen Garderobe des Dresdner Residenzschlosses ist eine goldene, mit Email, Bergkristallen und Süßwasserperlen verzierte Rapiergarnitur¹⁴ ausgestellt, welche Kurfürst Christian II. von Sachsen am 17. September 1604 beim Dresdner Goldschmied

Markus Bischhausen kaufte und seinem Bruder im Verlauf der Hochzeitsfeierlichkeiten überreichte.¹⁵ Wohl ebenfalls anlässlich der Hochzeit schenkte Christian II. seinem Bruder einen der prächtigsten Harnische der Dresdner Rüstkammer überhaupt, der ursprünglich möglicherweise für König Erik XIV. von Schweden gefertigt wurde und jetzt im Riesen-saal zu sehen ist.¹⁶ Ebenfalls infolge der Hochzeit entstand eine Gruppe von vier Radschlossgewehren des Dresdner Büchsenmachers Hans Stockmann, die auf den Kolbenplatten die Initialen »IGHZS·SEHZS« (Johann Georg Herzog zu Sachsen und Sibylla Elisabeth Herzogin zu Sachsen), das herzoglich-sächsische und das herzoglich-württembergische Wappen sowie die Jahreszahl 1604 tragen (ABB. 3).¹⁷ Allerdings handelte es sich bei diesen



»Die Angst und die Not, in der wir jetzt leben, ist mit Worten nicht zu beschreiben¹

Bilder und Berichte aus dem Dreißigjährigen Krieg

CLAUDIA BRINK

Der Dreißigjährige Krieg ist als eine der gewalttätigsten und verheerendsten Phasen der europäischen Geschichte in das kollektive Gedächtnis eingegangen. Kein Krieg vor dem 20. Jahrhundert hat so hohe Verluste an Menschenleben und weitreichende Verwüstungen mit sich gebracht wie die zwischen 1618 und 1648 ausgefochtenen Kämpfe um Einfluss und politische Vorherrschaft in Europa. Schätzungsweise ein Drittel der Gesamtbevölkerung des damaligen Heiligen Römischen Reiches kam aufgrund von Gewalt, Hunger und Seuchen ums Leben, in manchen Regionen waren die Opferzahlen allerdings deutlich höher. Eine ganze Generation kannte nichts anderes als den Krieg. Ländliche Gebiete wurden entvölkert, Dörfer verschwanden für immer von der Landkarte und Städte wie etwa Magdeburg im Jahr 1631 erlitten

schwere Zerstörungen.² Sachsen war besonders in der zweiten Kriegshälfte Schauplatz von Kampfhandlungen: Bautzen und Leipzig wurden mehrfach erobert, wohingegen Dresden verschont blieb. Hier fielen die Menschen jedoch der Pest zum Opfer.³ An die Not der Bevölkerung erinnern noch heute die sogenannten Schwedenlöcher in der Sächsischen Schweiz, in denen sich die Menschen vor schwedischen Truppen in Sicherheit brachten.

Die Künste im Krieg

Obwohl der Dreißigjährige Krieg der Bevölkerung bespielloses Leid zufügte, sie ihrer Lebensgrundlage beraubte und große Flüchtlingsströme in Gang setzte, kam die Kunstproduktion während dieser Zeit nicht zum Erliegen. Zwar waren Künstler ebenfalls von Vertreibung, Krankheit und Hunger betroffen oder mussten selbst in den Krieg ziehen, weil Aufträge ausblieben, ihre Arbeit war aber nach wie vor gefragt – sei es, weil das Kriegsgeschehen für die Nachwelt festgehalten werden sollte, weil Herrscher

¹ Allegorie auf den Krieg (Ausschnitt)

Peter Paul Rubens, 1628, Öl auf Holz, H. 36 cm, B. 50 cm, Vaduz-Vienna, LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Inv. Nr. GE 59



2 Friedensallegorie

nach Peter Paul Rubens, nach 1630,
Öl auf Leinwand, H. 139 cm, B. 189 cm,
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 1713

die Kunst weiterhin zu Repräsentationszwecken nutzten und sich auch die siegreichen Feldherren ihrer bedienten oder weil kostbare Werke als diplomatische Geschenke benötigt wurden. Neben die Jahrhundertalte Aufgabe der Kunst, für die fürstliche Repräsentation und die Legitimation von Macht und Herrschaftsansprüchen zu sorgen, traten während des Krieges aber noch weitere Themenfelder: die Darstellung seiner Schrecken und die Mahnung zum Frieden.

Der bedeutendste Künstler dieser Zeit, der seine Arbeit in den Dienst des Friedens stellte, war zweifellos Peter Paul Rubens. Seine um 1628 ent-

standene Ölskizze mit einer Allegorie auf den Krieg zeigt eine in sich versunkene weibliche Figur neben Kanone und Kriegsgerät auf dem Boden sitzend (ABB. 1, SIEHE EINBAND). Den gesenkten Kopf melancholisch auf den rechten Arm gestützt, die Augen von der Hand bedeckt, scheint sie die beiden gefallenen Krieger neben sich zu betrauern, während das Kampfgeschehen im Hintergrund noch in vollem Gange ist. Aufgrund der Nähe zu einem antiken Marmorrelief, das die Verkörperung der unterworfenen Provinz Dacien zeigt und Rubens als Vorlage gedient haben könnte, wurde die Ölskizze als Allegorie der von Spanien unterworfenen niederländi-

schen Provinzen gedeutet.⁴ Die Entstehungsstände des Gemäldes sind nicht eindeutig geklärt, jedoch ist die Klage über die Schrecken des Krieges als Zeichen der Zeit unverkennbar.

Während des bereits seit 1568 anhaltenden Krieges in den Niederlanden, in dem die Großmacht Spanien die Ablösung der sieben nördlichen Provinzen von dem habsburgischen Herrschaftsgebiet zu verhindern versuchte, reiste Rubens 1629 in diplomatischer Mission nach London, um sich bei Charles I. für den Abschluss eines Friedensvertrags zwischen England und Spanien einzusetzen. Um seiner Absicht Nachdruck zu verleihen, schenkte der Künstlerdiplomat dem König ein Gemälde, das die Segnungen des Friedens darstellt.⁵ Hierfür wählte Rubens die Bildsprache der antiken Mythologie. Ins Zentrum der Komposition setzte er eine nackte weibliche Figur, die ihrem Sohn Milch spendet und als Verkörperung des Friedens (Pax) zu deuten ist. Hinter ihr ist die Göttin der Weisheit, Minerva, zu sehen, die energisch versucht, den gerüsteten Kriegsgott Mars von Pax fernzuhalten. Gelingt es ihr, Mars dauerhaft zu vertreiben – so die Botschaft des Bildes –, stellen sich die Wohltaten des Friedens ein. »Ex pace ubertas« (aus dem Frieden erwächst Überfluss) lautete ein damals geläufiges Motto, worauf in dem Gemälde durch Sinnbilder der Fruchtbarkeit, darunter ein Vorrat an Früchten, angespielt wird.⁶

Kurze Zeit nach Rubens' Rückkehr nach Antwerpen entstand um 1630 eine Werkstatt-Wiederholung des Gemäldes.⁷ Diese diente wiederum als Vorbild für eine weitere, stilistisch variierte Kopie (ABB. 2). Die mehrfache Wiederholung der Komposition zeigt die Bedeutung, die dem Thema Krieg und Frieden als Ausdruck der Friedenssehnsucht beigemessen wurde. Ein besonders eindrückliches Beispiel einer spezifisch künstlerischen Stellungnahme zum Zeitgeschehen lieferte Rubens schließlich 1637/38 mit seinem Gemälde *Schrecken des Krieges*, das der Schweizer Kulturhistoriker Jacob Burckhardt als »das ewige und unvergessliche Titelbild zum Dreißigjährigen Krieg« bezeichnete.⁸

Neben dem Rückgriff auf die antike Mythologie wählten die Künstler aber auch ganz konkrete,

zuweilen schonungslos direkte Darstellungsformen, um die Schrecken des Krieges zu veranschaulichen. In einem Terrakotta-Relief aus einer Serie der Fünf Sinne schilderte der Bildhauer Georg Pfründt, wie ein Feldarzt den Kopf eines Verletzten untersucht (ABB. 3). Dessen schmerzverzerrtes Gesicht lässt unschwer erkennen, dass es sich bei dieser Szene um die Darstellung des Tastsinns (Tactus) und die Allegorie des Gefühls handelt. Pfründt, der unter Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar selbst am Dreißigjährigen Krieg teilgenommen hatte und zwischenzeitlich in Gefangenschaft geraten war, wird bei der Ausführung des Reliefs sicher eigene Kriegserfahrungen verarbeitet haben.

3 Tactus – Allegorie des Gefühls

Georg Pfründt, 1636, Terracotta, H. 15,1 cm, B. 11 cm, T. 3,5 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung, L 2012/35



Während Pfründt seine Darstellung des Schmerzes in die Reihe der kanonischen Fünf Sinne stellte und damit dem unmittelbaren zeitgeschichtlichen Kontext entrückte, schuf sein Lehrer Leonhard Kern mit seiner Skulptur der *Menschenfresserin* ein schockierendes Zeugnis des Kriegselends (ABB. 4).⁹ Gezeigt ist eine alte Frau, die nackt auf einem Baumstumpf sitzt. In ihren Händen hält sie ein abgetrenntes menschliches Bein, von dem sie isst. Wohl kaum ein anderes Motiv vermag die Abgründe des Krieges so eindrücklich vor Augen zu führen wie das Bild dieser vom Hunger in den Wahnsinn getriebenen Frau. Dass die Drastik der Darstellung nicht allein der Fantasie des Künstlers entsprang, sondern zur traurigen Realität des Krieges gehörte, ist durch erschütternde Zeitzeugenberichte dokumentiert.¹⁰

Neben den plastischen Bildwerken finden sich die Schrecken des Krieges als Bildthema vornehmlich in den Medien der Zeichnung und Grafik. Zahlreiche Werke der niederländischen, französischen und deutschen Schule geben das Geschehen auf dem Schlachtfeld, Plünderungsszenen oder Gewalttätigkeiten zwischen Soldaten und der Zivilbevölkerung authentisch wieder (ABB.5). Andere, wie der *Reitende Tod* von Stefano della Bella (ABB.6), bedienten sich dagegen einer allegorischen Bildsprache, um die Grausamkeiten des Krieges zum Ausdruck zu bringen.¹¹

Die Schrecken des Krieges in Zeitzeugenberichten

Ebenso aussagekräftig wie die drastischen Darstellungen der bildenden Kunst sind die erhaltenen Berichte, die persönlichen Aufzeichnungen und die Bittgesuche aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Zu den bekannten Quellen zählen etwa die Chronik von Volkmar Happe, Hofrat in Diensten des Grafen von Schwarzburg-Sondershausen, oder das Tagebuch des Söldners Peter Hagendorf mit Schilderungen über das Soldatenleben, in dem Plünderungen und gewaltsame Übergriffe gegen die Zivilbevölkerung gang und gäbe waren.¹²

Anhand ausgewählter, bislang weitgehend unbekannter Dokumente aus dem Dresdner Hauptstaatsarchiv lassen sich die Auswirkungen des Krieges exemplarisch für Sachsen aufzeigen. Über Plünderungen und Zerstörungen gab etwa der Amtsschösser Jakob Haunitzsch aus Dippoldiswalde am 21. Januar 1633 Folgendes zu Protokoll: Er habe »[...] auf dem Schloss mit Schmerzen anschauen müssen, dass das Schlosstor mit der Pforte und dem Holzschuppen sowie die Wohnungen des Gärtners und des Landknechts gänzlich verbrannt worden sind. Es sind auch fast alle Türen und etliche Fenster zerschlagen, die Schlösser weggenommen, die Schränke aufgebrochen, die Bilder in den Zimmern samt etlichen Tischen und Bänken zerschlagen [...]. Aller Vorrat an Zinn-, Messing- und Kupfergefäßen samt Betten und Bettzeug sowie Korn und Hafer aus dem Vorrat ist auch hinfort. [...] Insgesamt ist dieses feine Schloss dermaßen elendiglich und mit solchem Unrat zugerichtet worden, dass es einem wegen des Gestanks und der hereingebrachten Infektion [Pest] davor graut, sich zurzeit darin aufzuhalten«.¹³

Aus zahlreichen Orten sind Berichte über Kriegsgräuel überliefert, die von schwedischen Soldaten verübt worden waren. Von einem Truppeneinfall 1637 in Mittweida heißt es: »[...] wie die schwedischen Truppen den Ort tyrannisieren, ist nicht genugsam zu beschreiben. Sie prügeln, martern, knebeln die armen Leute, gießen ihnen Wasser und Mist aus Eimern in die Hälse, dass sie davon sterben müssen. [...] Viele sind lahm gehauen und geschlagen, sodass sie gebrechliche Leute bleiben müssen. Unter 100 Bauern kommt nicht einer aus ihren Händen, der nicht geschädigt und geprügelt wurde. Frauen und Jungfrauen wurden geschändet, die Kinder von sechs und acht Jahren geschlagen, damit sie verraten, wo die Eltern die Pferde und Geld haben.«¹⁴

4 Menschenfresserin

Leonhard Kern, um 1640, Buchbaumholz,
geschnitzt, H. 19,9 cm, Stuttgart, Landesmuseum
Württemberg, Inv. Nr. E 799





PROTAGONISTEN
DES KRIEGES



Gustav II. Adolf und Christina von Schweden

THEDA JÜRJENS

1

Globuspokal mit Herkules als Trägerfigur

Schenkung des Nürnberger Rates 1632 an Gustav II. Adolf von Schweden, Stockholm, Christoph Jamnitzer, Johann Hauer (Gravur), Jeremias Ritter (Vollendung), Nürnberg, 1617/18–1631, Silber, vergoldet, H. 57,8 cm, B. 21 cm, Stockholm, Husgerådskammaren, Inv. Nr. HGK SS 10

König Gustav II. Adolf (1594–1632) trat 1630 in den Dreißigjährigen Krieg ein. Die Landung auf Usedom am 6. Juli wurde innenpolitisch durch schwedisch-protestantische Propaganda begleitet, sodass er in diesem Selbstverständnis gestärkt als »Löwe aus Mitternacht« aufbrach, damit »unsere unterdrückten Religionsverwandten vom papistischen Joch befreit werden«.¹ Nach der Verwüstung der protestantischen Hochburg Magdeburg, dem Massaker an seiner Bevölkerung durch die kaiserlichen Truppen unter Johann T'Serclaes von Tilly im Mai 1631 und deren Einfall im neutralen Sachsen im September schlossen sich die letzten protestantischen Mächte im Reich Gustav II. Adolf an. Von diesem Bündnisschluss zeugt die in der Ausstellung präsentierte gravierte Kupferplatte (SIEHE S. 40, ABB. 11), die die Herrscher in ziviler Kleidung mit ihren Regimentsstäben und den zugehörigen Wappen darstellt. Die im September desselben Jahres geschlagene Schlacht bei Breitenfeld war ein furioser Erfolg des schwedisch-sächsischen Heeres gegen die kaiserlichen Truppen.² Gestärkt durch den überragenden Sieg zog Gustav II. Adolf, stilisiert als Retter der Protestanten, erst an den Main zur Eroberung von Würzburg, dann nach Frankfurt und Mainz – wo er den Winter verbrachte – und im Frühjahr weiter durch die Pfalz in Richtung Bayern, wo er in den protestantischen Städten mit Ehren bedacht und als Erlöser von der katholischen Übermacht gefeiert wurde. Entsprechend wurde dem schwedischen Monarchen nach der Einnahme der protestantischen Stadt Nürnberg 1632 ein Geschenkensemble aus zwei kostbaren, von Christoph Jamnitzer gefertigten Globus-Pokalen überreicht. Von diesen beiden in den Königlichen Sammlungen in Stockholm befindlichen ist der Pokal mit dem die Erdkugel tragenden Hekules in der Ausstellung zu sehen (ABB. 1). Besonders sinnfällig: Fama als Personifikation des Ruhmes bekrönt den Pokal leichtfüßig und verkündet mit ihrem Attribut der Posaune die ruhmvollen Taten.³

Nach der Schlacht bei Rain und der Eroberung Augsburgs am 24. April 1632 erhielt Gustav II. Adolf ein weiteres kostbares Geschenk. Der Augsburger Rat hatte einen Kunstschränk des dortigen Kunstabtienten Philipp Hainhofer erworben, um die Gunst des schwedischen Königs zu gewinnen und die Virtuo-



2

Büste Gustav II. Adolf, König von Schweden

Georg Petel, Modell 1632 (Augsburg),
Guss vermutlich um 1650 (wohl
ebenfalls in Augsburg), Bronzeguss,
H. 69,5 cm, B. 67 cm, T. 40 cm,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Skulpturensammlung, Inv. Nr. H4 154/022



3

Relief Gustav II. Adolf, König von Schweden

zwischen 1620 und 1630,
Buchs auf gebeizter Birnbaum- und
Lindenholzplatte, H. 7,6 cm, B. 14 cm,
München, Bayerisches National-
museum, Inv. Nr. R 2375

sität des Kunsthandwerks der freien Reichsstadt zu präsentieren.⁴ Auch die von Georg Petel, dem berühmten Augsburger Bildhauer und Elfenbeinschnitzer, geschaffene Bronzefigur Gustav II. Adolfs⁵ (ABB. 2) dürfte auf die Zeit der schwedischen Besatzung zurückgehen, als es dem Künstler möglich war, von dem dort weilenden König ein Wachsmodell *ad vivum* anzufertigen.⁶

Die stark verbreitete Propaganda des Herrschers fand ihren bildnerischen Ausdruck in vielerlei kunsthandwerklichen Objekten, so z.B. in einem in Holz geschnittenen Relief (ABB. 3), das den König in charakteristischer Erscheinung mit Spitzbart und Spitzenkragen⁷ darstellt, oder in zwei ovalen, silbervergoldeten Medaillons aus geschnittener Muschel. Das eine stellt den schwedischen König zu Pferd dar (ABB. 4), umgeben von Kriegstrophäen, das andere zeigt ihn mit Löwen und erhobenem Schwert sowie seiner programmativen Devise »Mit Gott und den siegreichen Waffen«.⁸

In Material und Ausführung weit einfacher gehalten, zeugen auch Zinnsteller von einer populären Verehrung sowie politischer Loyalität gegenüber den Schweden, wie ein Exemplar belegt, das Gustav II. Adolf mittig, umgeben von sechs weiteren protestantischen Akteuren des Dreißigjährigen Krieges abbildet.⁹

Der ab 1630 als Hofmarschall am schwedischen Hof tätige Bernhard von Crailsheim hielt sich gemäß seines Amtes in der unmittelbaren Nähe des Königs auf. Vermutlich wurde ihm für seine Verdienste eine deutsche Bibel mit Silberbeschlägen und königlich-schwedischem Wappen geschenkt, die in der Ausstellung gezeigt wird.¹⁰ Ein kunstvoll gestalteter, silbervergoldeter Deckelpokal, der *en miniature* das im Dreißigjährigen Krieg zerstörte Lustschloss auf der Festung Sonnenstein in Pirna wiedergibt, ist heute das einzige Zeugnis des



Johann T'Serclaes Graf von Tilly

LENKA NEMRAVOVÁ · VITA PISAREVA

Johann T'Serclaes Graf von Tilly (1559–1632) begann seine Soldatenlaufbahn unter spanischer Krone, danach trat er in die kaiserlichen Dienste ein. 1610 übertrug ihm Herzog Maximilian I. von Bayern die Führung der Heereskontingente der katholischen Liga (ABB. 1).¹

Als Feldherr der bayerischen Truppen gewann Tilly am 8. November 1620 gemeinsam mit dem kaiserlichen Feldmarschall Charles Bonaventure de Longueval die Schlacht am Weißen Berg gegen die böhmischen Stände. Zwei Jahre später triumphierte er in der Schlacht bei Höchst und eroberte Heidelberg. Es folgten Siege in den Schlachten bei Stadtlohn (1623) sowie bei Lutter am Barenberge (1626). In dieser erfolgreichen Zeit wurde auch eine Medaille von Tilly angefertigt (ABB. 2), auf deren Vorderseite sein Profilbild im Harnisch und auf deren Rückseite das Familienwappen zu sehen ist.²

Nach Albrechts von Waldstein Abberufung im Jahr 1630 erhielt Tilly auch die Befehlsgewalt über die gesamte kaiserliche Armee. Am 20. Mai 1631 eroberte er Magdeburg. Seine militärischen Erfolge endeten jedoch abrupt, als auf dem Kriegsschauplatz Gustav II. Adolf erschien. Eine verheerende Niederlage erlitt Tilly am 17. September 1631 in der Schlacht bei Breitenfeld nahe Leipzig durch die vereinigten schwedisch-sächsischen Truppen.³ Am 15. April 1632 bei Rain am Lech wurde Tilly tödlich verwundet. Er starb ein paar Tage später in Ingolstadt.

In der Dresdner Rüstkammer befindet sich ein repräsentatives Objekt, das seit dem 18. Jahrhundert General Tilly zugeordnet wird. Der exklusive Stock ist eindrucksvoll mit Perlmuttplättchen in Schuppen- und Sechseckform, die mit Silberstiften befestigt sind, verkleidet. Feine emaillierte Girlanden mit Früchten und Blumen zieren die goldenen Beschläge (ABB. 3). Laut der ersten Erwähnung im Inventar nach 1732 gelangte dieser »Marschier Staab« 1655 in die Dresdner Kunstkammer und soll nach einer Schlacht in Breitenfeld gefunden worden sein.⁴ Ein Nachtrag im Inventar von 1741 nennt den »General Tilly« als Besitzer dieses Stockes und die Schlacht bei Breitenfeld, wo der Feldherr die erwähnte Niederlage durch die protestantischen Kräfte erlitt.⁵

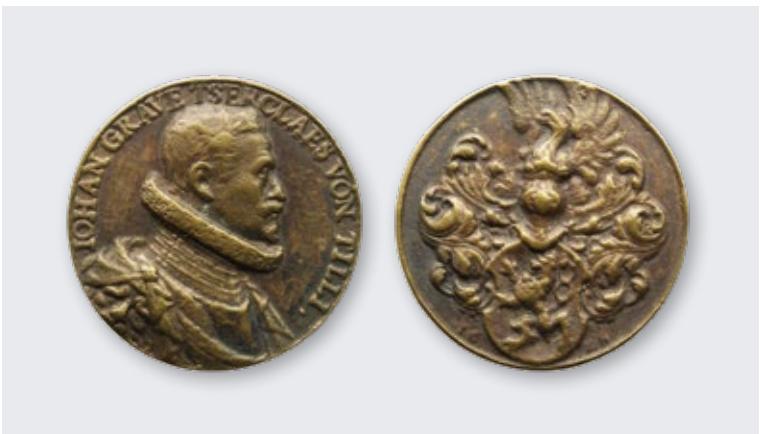
¹

Johann T'Serclaes
Graf von Tilly

Bartholomäus Kilian, o.J., Kupferstich, H. 17 cm, B. 11 cm, Burg Böhmisches Sternberg (Hrad Český Šternberk), Kat. Nr. 497/255

Medaille auf Johann T'Serclaes Graf von Tilly

Umkreis des Alessandro Abbondio, 1625, Bronze, gegossen, Dm. 38,7 mm, Gew. 17,97 g, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Münzkabinett, Inv. Nr. B1C9086



Nach der Auflösung der Kunstkammer 1832 kam der Stock in die Rüstkammer, wo sich auch ein vergoldeter Degen mit vier geometrischen Instrumenten befand, der ebenfalls aus dem Besitz des Feldherrn stammen soll.⁶ Als wichtige Memorialobjekte für den entscheidenden Sieg der verbündeten protestantischen Heere von Schweden und Sachsen im Dreißigjährigen Krieg wurden sie in der Sammlung bis 1873 zusammen ausgestellt.⁷

Ein Dresdner Wappen auf der oberen Abschlusskappe verweist auf den ersten Besitzer dieses Stockes: den böhmischen Adligen Wilhelm Slavata von Chlum und Koschumberg, der das Wappen in dieser Form zwischen 1629 und 1642 führte (ABB. 4). Die Konvertierung zum Katholizismus ermöglichte Slavata eine bemerkenswerte Karriere am Kaiserhof. 1618 überlebte er den Prager Fenstersturz, der zum Auslöser des Dreißigjährigen Krieges wurde. Als Oberstkanzler hatte er seinen Wohnsitz in Wien, wo der Stock womöglich auch seinen Goldbeschlag erhielt. Ähnliche Beschläge zeigt ein Kommandostab, den Kaiser Ferdinand III. zum Westfälischen Frieden 1648 geschenkt bekam.⁸

¹ Tilly hatte versichert, den Habsburgern weiterhin treu zu dienen. Vgl. JUNKELMANN 1980, 379–380. ² Vgl. JUNKELMANN 2007, 169, Kat. Nr. 6a, b. ³ Nach diesem Ereignis wurde Tilly zu einer Spottfigur in den Flugblättern. Vgl. PFEFFER 1993, 50–59. ⁴ HStADD, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, Inventar Kunstkammer nach 1732, fol. 67r–v. In der zweiten Schlacht bei Breitenfeld 1642 erlitten die sächsisch-kaiserlichen Truppen eine Niederlage gegenüber dem schwedischen Heer, das daraufhin Sachsen besetzte. ⁵ HStADD, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, Inventar Kunstkammer 1741, Nachtrag, fol. 362–363, Nr. 3. ⁶ HStADD, 10009 Kunstkammer, Sammlungen und Galerien, Inventar Jägerkammer 1683, Nachtrag, 255, Nr. 69. ⁷ Vgl. RAHNFELD 1873, Schlachtensaal, 36, Nr. 2–3. ⁸ Vgl. BEAUFORT-SPONTIN/PFAFFENBICHLER 2005, 222f, Nr. 85.

Stock

Perlmutterarbeit: indisches, 16. Jahrhundert (?), Beschläge, Silberstifte: Wien (?), 1629–1642, Holz, Perlmutt, Silberstifte, Goldbeschläge, Email, L. 119 cm, Dm. unten 2,2 cm, Dm. oben 2,9 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. T 0326

Wappen: Wilhelm Slavata (1572–1652), Oberstkanzler von Böhmen (1628–1652), Inschrift: >W.S.G.V./R.D.H.N.< (Wilhelm Slavata Graf und Regierer des Hauses Neuhaus)





Die Ausstellung BELLUM ET ARTES. Sachsen und Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg bildet den Auftakt einer mehrjährigen internationalen Kooperation zwischen Museen und Forschungseinrichtungen. Rund 150 Exponate aus den reichen Beständen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ergänzt durch Leihgaben unter anderem aus Wien, München, Prag und Stockholm sowie authentische Zeitdokumente präsentieren die vielfältigen Facetten der Kunstproduktion und zugleich die schrecklichen Aspekte des Dreißigjährigen Krieges. Im vorliegenden Katalog wird die Rolle Sachsens in dem europaweiten Konflikt neu bewertet.

SANDSTEIN



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

