

Höhepunkte der deutschen Kunst

Italienische, deutsche und niederländische Künstler am sächsischen Hof zwischen 1550 und 1660* ◊

ANGELICA DÜLBERG

Schon immer, aber insbesondere jetzt, da das historische Grüne Gewölbe rekonstruiert ist und gerade wieder eröffnet wurde, wird unentwegt hervorgehoben, die Dresdner Residenz sei als solche erst unter August dem Starken entstanden. Das ist unter bestimmten Gesichtspunkten richtig, doch es wird stets übersehen, dass eigentlich Kurfürst Moritz um die Mitte des 16. Jahrhunderts die für das Residenzschloss prägende Persönlichkeit war¹.

Nach dem Sieg Kaiser Karls V. über den Schmalkaldischen Bund Ende April 1547 in der Schlacht bei Mühlberg an der Elbe, an der sich der Albertiner Herzog Moritz gegen seinen ernestinischen Vetter Kurfürst Johann Friedrich beteiligt hatte, ging die Kurwürde an Moritz über. Gleichzeitig stieg Dresden als Residenz des Kurstaates auf. Der weitgehende Neubau und die Umgestaltungen des Residenzschlosses spiegeln geradezu exemplarisch die neue Stellung des Fürsten wider, gleichwohl auch seine hohen politischen und kulturellen Ansprüche. Es entstand erstmals nördlich der Alpen eine großzügige, fast regelmäßige Vierflügelanlage um den Großen Schlosshof, dessen Hauptschauseite die aufwendig gestaltete nördliche Front darstellte (*Abb. 1*; sämtliche Abbildungen befinden sich am Ende dieses Textes).

Moritz war bestrebt, sein Schloss in jeder Hinsicht zum modernsten auszubauen und auszustatten. So stellen unter anderem die Entsorgungsanlagen eine großartige technische Leistung dar. Sie bestanden aus einem System von meistens an den Außenfundamenten entlang führenden Kanälen, die mit Ableitungsschächten in den Wänden in funktionalem Zusammenhang verbunden waren. Der weitgereiste Festungsbaumeister Voigt von Wierandt setzte, wohl in Zusammenarbeit mit den hochgebildeten kurfürstlichen Räten, wie Dr. Georg von Komerstadt, Christoph von Carlowitz und vermutlich auch Philipp Melanchthon und Georgius Agricola, das hochgesteckte Ziel in die Tat um. Moritz selbst hielt sich Anfang 1549 in Trient auf. Von dort unternahm er Ende Januar bis Anfang Februar eine dreiwöchige Reise durch Oberitalien an die bedeutenden Höfe von Ferrara, Mantua, Mailand und nach Venedig² und hat dort offenbar vielfältige Anregungen, welcher Art auch immer, für sein Residenz-

* Dieser Beitrag ist dem Andenken an Wolfram Steude gewidmet. – Die hier erwähnten Ergebnisse meiner ikonologischen Forschungen zum Dresdner Residenzschloss werden ausführlicher und mit zahlreichen Anmerkungen versehen in der Publikation „Das Residenzschloss der Wettiner im historischen Wandel“ erscheinen (voraussichtlich 2008).

1 Zu Moritz als Bauherrn und Kunstmäzen gibt es bis jetzt keine spezielle Untersuchung. Vgl. die wichtigsten und neuesten Publikationen zu seiner Persönlichkeit als Politiker: Karlheinz Blaschke, *Moritz von Sachsen. Ein Reformationsfürst der zweiten Generation*, Göttingen u. Zürich 1984; Johannes Herrmann, *Moritz von Sachsen (1521–1553). Landes-, Reichs- und Friedensfürst*, Beucha 2003; André Thieme u. Jochen Vötsch (Hrsg.), *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, Beucha 2004; Karlheinz Blaschke (Hrsg.), *Moritz von Sachsen – ein Fürst der Reformationszeit zwischen Territorium und Reich*. [...], Leipzig 2007 (= Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 29).

2 Simon Ibleib, *Aufsätze und Beiträge zu Kurfürst Moritz von Sachsen (1877–1907)*, Bd. 1, Reprint Köln u. Wien 1989 (= Mitteldeutsche Forschungen, Sonderreihe: Quellen u. Darstellungen in Nachdrucken 8), S. 495.

schloss gesammelt. Jedenfalls hat er kurz darauf mit den Brüdern Gabriele und Benedetto Tola aus Brescia die ersten Italiener für die bildnerische Gestaltung seines Schlosses in Dresden, das heißt für die Sgraffiti-Dekorationen und die malerische Ausstattung von Innenräumen, nach Sachsen geholt³. Wie Ernst Guldan herausstellt, hat der diesseitig orientierte Repräsentationswille des neuzeitlichen Fürsten den Anstoß zur bewussten Aufnahme italienischen Formengutes gegeben⁴. Was erstaunlich ist, seinen Nachfolgern war die hohe Qualität und Einzigartigkeit der künstlerischen Ausstattung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchaus bewusst. So haben sie diese in mehreren Fällen nicht angetastet, sondern sie in ihre neuen Konzeptionen integriert, wie zum Beispiel die kostbare Stuckdecke des von August dem Starken zum Pretiosensaal umgestalteten Raumes, auf die ich später noch eingehe.

Mit dem Umbau des Ostflügels und des alten Nordflügels im Großen Schlosshof seit September 1548 wurde offensichtlich gleichzeitig mit der Errichtung des nordöstlichen Wendelsteins begonnen, denn er ist an den beiden mit reichem Kandelaberschmuck versehenen Pilastern über dem zweiten Stock auf je einer skulptierten Inschriftentafel mit der Jahreszahl 1549 datiert (*Abb. 2*). Ebenso zügig wurde offensichtlich nach der Einwilligung des Kurfürsten Moritz auf den Vorschlag einer neuen, nach Westen erweiterten Baukonzeption im Schreiben des Ernst von Miltitz vom 23. Februar 1549⁵ das Pendant in der nordwestlichen Ecke des Großen Schlosshofes gebaut und plastisch geschmückt, wie die Tafeln unmittelbar unterhalb der Kapitelle mit der Jahreszahl 1550 zeigen (*Abb. 3*).

Den Nordflügel zur prominenten Schauseite des Schlosshofes zu kreieren, war bereits mit dem aufwendig gestalteten plastischen Dekor der Wendelsteine, über die man in die Wohn- und Repräsentationsräume der Obergeschosse sowie in den Kapellentrakt gelangte, geplant und verwirklicht, bevor die Fassade mit Sgraffiti geschmückt und die Loggia dem nun in die Mitte gerückten Hausmannsturm vorgesetzt wurden. Darüber hinaus spiegeln sie als erste neue Bauelemente bereits die hohen Ansprüche des jungen Kurfürsten wider und können wie andere reich gestaltete Treppentürme in Frankreich und Deutschland als Hoheitszeichen gewertet werden⁶.

Wenngleich sich die beiden Nordtürme in ihrer architektonischen Struktur und in der Anordnung ihrer Bildwerke entsprechen, so unterscheidet sich ihr plastischer Bildschmuck inhaltlich und stilistisch doch wesentlich. Zum Schlosshof hin zeigen sie jeweils drei Polygonseiten, die im Erdgeschoss von drei Arkaden gebildet werden. Der Haupteingang wird von zwei breiten reliefgeschmückten Pilastern flankiert, die jeweils von ionischen Kapitellen überhöht sind. Die Bögen der Arkaden werden von die Säulen ersetzenden unterschiedlichen, auf die griechische Antike zurückgehenden Figuren getragen. Im Nordosten handelt es sich um Atlanten, im Nordwesten um Karyatidhermen. Über dem Umgang umkleidet eine kolossale

3 Vgl. zuletzt 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. 30–44.

4 Ernst Guldan, *Die Aufnahme italienischer Bau- und Dekorationsformen in Deutschland zu Beginn der Neuzeit*, in: Edoardo Arslan (Hrsg.), *Architetti e Scultori del Quattrocento*, Como 1959 (= *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi* 1), S. 381–391, speziell S. 386.

5 Heinrich Magirius, *Das Renaissanceschloß in Dresden als Herrschaftsarchitektur der albertinischen Wettiner*, in: *Dresdner Hefte* 38 (1994), H. 2, S. 20–31, speziell S. 23; Norbert Oelsner, *Das Dresdner Residenzschloß unter Moritz von Sachsen (1541–1553)*, in: *Dresdner Hefte* 52 (1997), H. 4, S. 27–35, speziell S. 30 f.

6 Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reiches*, Göttingen 2004, S. 83–88.

Pilasterarchitektur die Wendeltreppen, deren Anstieg durch Öffnungen kenntlich gemacht ist. Sie wird über den figurenreichen Kapitellen von Friesen mit Kampfsszenen unter dem reich profilierten Kranzgesims abgeschlossen.

Den Bogen des Haupteingangs im Nordosten tragen mit übernatürlichen Kräften ausgestattete männliche Gestalten, Samson mit der Eselskinnbacke und Herkules mit der Keule. Sie werden vor allem als Bezwinger des Löwen häufig typologisch gegenübergestellt. Weil sie das Böse bekämpfen, verweisen sie auf Christus als Überwinder des Satans und damit auf sein Erlösungswerk. Samson als Sieger über die Philister galt seit dem Mittelalter als Präfiguration für den Sieg Christi. Ebenso wird Herkules von Petrarca als exemplarisches Vorbild im christlichen Sinne interpretiert und mit Christus verglichen. Er zieht mit den Waffen in der Hand und mit dem Harnisch Gottes gegen die Anfechtungen des Teufels aus. Schlechthin ist er ein Symbol der Fortitudo – der Stärke. So ist es kein Wunder, dass sich Fürsten gern mit dem Tugendhelden, der als Sieger aus den Kämpfen über das Böse und die Laster hervorgeht, identifizieren. Samson und Herkules gelten gleichzeitig auch als Trabanten der Fama, des irdischen Ruhms, und der Virtú, der Tugend in eigentlichem Sinne. In mehrfacher Bedeutung werden sie ganz bewusst als flankierende Gestalten des Haupteingangs ausgewählt worden sein und können durchaus auf Moritz als siegreichen Feldherrn und Kämpfer für die gerechte Sache Gottes bezogen werden.

Auf den beiden das Hauptportal flankierenden breiten Pilastern sind die Darstellungen „Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis“ und „Kain und Abel“ in die grotesken Kandelaberreliefs einbezogen. Die nackten Körper Adams und Evas wachsen zu dreiviertel aus Füllhörnern heraus, die mit dem stilisierten Geweih des darunter liegenden Hirschs verbunden sind. Mit dem Sündenfall ist hier ebenfalls der Bezug zu Christi Opfertod gegeben. Der Hirsch selbst ist ein Christussymbol – als Feind der Schlange tötet er sie wie Christus den Teufel. Die in ganzer Figur gegebenen Söhne des ersten Menschenpaares stehen neben dem von Gott abgelehnten Ährenopfer Kains, das von einem geflügelten Totenschädel als Hinweis auf den ersten Mord der Menschheit überhöht wird, während unter dem schmalen Podest das Lamm liegt, dessen Opfer Gott gesegnet hat. Es ist Attribut Abels, der den Gerechten verkörpert und als Präfiguration des Kreuztodes Christi gilt, wie ebenso der Brudermord mit dem Eselskinnbacken selbst. Gleichzeitig ist das Lamm besonders im Protestantismus Sinnbild des Messopfers.

Die beiden anderen Rundbogenportale werden von antithetischen Figuren gestützt: links von zwei Rittern in Rüstung, während rechts ihre Gegenfiguren, ein Paar Wilder Leute im zottigen Fellkleid, erscheinen. Der Ritter ist in der spätmittelalterlichen Zeit nicht nur der tugendhafte Held, sondern auch Vertreter der „hohen Minne“, der Wilde Mann derjenige der „niedereren“ oder „neuen Minne“, weil er sich als Waldmensch frei von seinem Naturtrieb leiten lässt. So wurden bei höfischen Maskeraden durch die Verkleidung als Wilde Gesellen für einen kurzen Zeitraum die Regeln der Ständegesellschaft aufgehoben. Als Sinnbild der Fruchtbarkeit tritt der Wilde Mann häufig auch als Wappenhalter auf, hier ist er lediglich mit seinem weiblichen Pendant Stützfigur wie die anderen erwähnten Atlanten. Doch über allen sechs sind in den Zwickeln seitlich der Bögen sechs Wappenschilder der Wettiner angebracht, so werden alle Figuren symbolisch zu Trägern und Stützen des wettinischen Kurfürstentums. Die Gesamtgestaltung des Turmuntergeschosses dient als Glaubensbekenntnis und vor allem

als Hoheits- und Herrschaftsanspruch des neuen albertinischen Kurfürsten, wie der aufwendig gestaltete Treppenturm selbst als Hoheitssymbol des Herrschers verstanden werden muss.

Auf der Ebene des Umgangs befinden sich auf den Postamenten unterhalb der Pilaster mit den reichen Kandelaberfriesen zwei große Medaillons mit einer männlichen und einer weiblichen Büste, die beide einen außergewöhnlichen, asiatisch anmutenden Kopfschmuck tragen. Die Vermutung Brunhild Werners, es handele sich um Kurfürst Moritz und seine Gemahlin, trifft nicht zu, weil beide Köpfe auf die phantastischen Kopfwürfe Heinrich Vogtherr d. Ä. in seinem *Kunstabüchlein* zurückgeführt werden können⁷.

Offenbar beinhalten die sich darüber erhebenden Pilasterreliefs mit grotesken Kandelaberfriesen jeweils einen männlichen und weiblichen Aspekt. So erscheinen in der unteren Ebene über dem Männerkopf am Beginn des Kandelabers zwei bärtige Satyrn, während auf dem rechten Pilaster dort offensichtlich Satyrweibchen saßen. In den aufsteigenden beiden Kandelabern entsprechen sich die phantasievoll in das Rankenwerk eingebundenen grotesken Figuren mit jeweils deutlich gekennzeichneten männlichen und weiblichen Merkmalen.

Die beiden Hauptpilaster und auch die einfacheren an den Seiten werden von überaus reich mit figurlichem Schmuck versehenen Kapitellen überhöht. Über einer Reihe Akanthusblättern wachsen zu den Ecken vier Füllhörner, in deren Tröten nackte Putten sitzen, die ihr Hinterteil zum Hof hin strecken. In der Mitte eines jeden Kapitels befinden sich eine nackte weibliche und eine nackte männliche groteskenhafte Büste, die an den Seiten von weiteren zwei Figuren in knapperem Büstenausschnitt begleitet werden. Beim rechten Eckkapitel sitzen in den Ecken Satyrn, der linke mit einer helmartigen Kopfbedeckung, der rechte mit einem breiten Diadem und Widderhörnern. Sie bliesen ursprünglich ein trötenförmiges Instrument, das sie mit beiden Händen hielten. Fotos aus verschiedenen Zeiten zeigen, dass die hervorragenden Reliefs nicht nur durch die Bombardierung am Ende des Zweiten Weltkriegs teilweise zerstört wurden, sondern auch in den Jahrzehnten danach Teile verloren gingen.

Derart plastisch reich gestaltete, groteskenhafte Kapitelle lassen sich kaum in Italien, aber an französischen Schlössern finden, wie zum Beispiel ein Säulenkapitell mit vier Satyrn an den Ecken an der Porte Dorée des Schlosses Fontainebleau.

Den Hauptteil des Treppenturms abschließend, befinden sich zwischen reich profilierten Gesimsen bewegte Kampfszenen. Fast vollplastische, nackte, aber behelmte Kämpfer zu Pferde und zu Fuß agieren vor neutralem Grund in Art antiker Vorbilder, wie sie etwa die Schlachten Alexanders gegen die Perser auf dem berühmten Alexandersarkophag aus Sidon und ihm folgend auf römischen Schlachtensarkophagen, an Triumphbögen und Siegesäulen zeigen. Die italienischen Renaissancekünstler haben die vor Augen stehenden römischen Kampfszenen mit Vorliebe in ihren malerischen und plastischen Werken aufgegriffen und können hier vermittelnd tätig gewesen sein. Möglich wäre aber auch, dass die kleinen Kupferstiche mit Kampffriesen von der Hand deutscher Künstler wie Barthel Beham, Georg Pencz und Heinrich Aldegrever, die als Paraphrase über das Korrespondieren bewegter Körper zu verstehen

7 Das *Kunstabüchlein* wurde erstmals 1538 gedruckt, es folgten Nachdrucke 1539, 1540, 1545, 1559 und 1572. Vgl. Heinrich Vogtherr, *Ein Fremdes und wunderbares Kunstabüchlein*, Straßburg 1559, [S. 4 unten rechts u. S. 5 oben rechts]; *Heinrich Vogtherr's Kunstabüchlein*, Straßburg 1572, Nachdruck Zwickau 1913, [S. 4 unten rechts u. S. 5 oben rechts]; Jutta Funke, *Beiträge zum Werk Heinrich Vogtherr d. Ä.*, Diss. phil. Berlin 1967, S. 54–66; Frank Müller, *Heinrich Vogtherr L'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme*, Wiesbaden 1997, S. 296–299, Abb. S. 299.

sind, als Vorbild gedient haben⁸. Wie bei diesen Stichen, so können auch beim Fries des nordöstlichen Treppenturms die gegnerischen Parteien nicht unterschieden werden. Die heroische Nacktheit unterstreicht andererseits die Realitätsferne, mit der in der Antike der vergötterte Herrscher als Heros in den Reihen seines siegreichen Heeres kämpft. Plausibel erscheint, dass Moritz, der siegreiche Kämpfer gegen die Türken, Franz I. und seinen Vetter Johann Friedrich, als krönenden Abschluss des Treppenturms sinnbezogen eine Schlachtendarstellung wählte, aus eigener Anschauung während seiner Italienreise oder auf Hinweis seiner humanistisch gebildeten Berater.

Aus dem thematisch freien Schlachtengetümmel fällt in der rechten Ecke eine Szene heraus, denn sie zeigt Krieger in einem Schiff, die eine Frauengestalt entführen. Nahe liegt, dass es sich hier um die Gemahlin des spartanischen Königs Menelaos, Helena, handelt, die von dem Königssohn Paris nach Troia entführt wurde, denn auf dem gegenüberliegenden Treppenturm wird ebenfalls ein Kampffries gezeigt, auf dem die Folge der Entführung, der troianische Krieg, geschildert wird. Das beweist, dass die plastische Gestaltung der beiden nördlichen Wendelsteine unmittelbar hintereinander geplant war. Die Rüstung tragenden Krieger kämpfen links an den Schiffen, auf dem nächsten Friesstück zu Fuß miteinander, dann erstürmen sie die brennende Stadt und zum Schluss flieht Aeneas mit seinem Vater Anchises aus Troia.

Während die Reliefs am Nordostturm bis auf die plastischen Darstellungen im Erdgeschoss – die wohl einem altertümlicheren Dresdner Bildhauer (vielleicht Hans Kramer) zugewiesen werden können, der vermutlich auch die Kandelaber der Attika des Schlosskapellenportals schuf – durchaus den Einfluss gerade in Dresden angekommener italienischer Künstler widerspiegeln, zeigen die Kampffriesse des Nordwestturms die Hand des Dresdner Hofbildhauers Hans Walther II, der auch für die sehr vergleichbaren Reliefs am Altan verantwortlich zeichnete. Insgesamt spiegelt die gesamte Gestaltung des Nordwestturms eine üppige Steigerung ins Grotteske und Manieristische sowie den Einfluss niederländischer Graphik wider. Den Reliefs und den Trägerfiguren wohnt keine ikonographische Bedeutung inne. Die Dresdner Bildhauer, allen voran der verantwortliche Hofbildhauer Hans Walther II, waren offensichtlich fähig, verschiedenartige Vorbilder und Einflüsse aufzunehmen und sich diesen anzugleichen. Zwei der die Rundbögen im Erdgeschoss tragenden Karyatidhermen gehen auf Vorbilder im *Vitruvius Teutsch* von 1548 zurück, die von Agostino Veneziano 1536 entworfenen Termen einer männlichen Rückenfigur mit Schuppenleib und abgebrochenen Armen und eine weibliche doppelgesichtige Figur zeigen. Übernommen wurden beide auch von Cornelis Bos in einer 1538 datierten Kupferstich-Folge⁹. Von ihm stammt auch die Vorlage für einen Putto im Pilasterfries, der von Beschlagwerk eingezwängt ist¹⁰.

Die beiden südlichen Treppentürme sind wesentlich schlichter dekoriert. Bemerkenswert ist, dass der südöstliche erst 1683 nach dem Umbau des Torhauses in historistischem Sinne nach dem Vorbild des südwestlichen Wendelsteines unter Wolf Caspar von Klengel errichtet

8 Vgl. u. a. Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürererkreis*, München u. Berlin 1999, S. 47–52.

9 Die männliche Terme kommt auch am Portal des Piastenschlosses Brieg vor. Vgl. Albert Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance*, Strassburg 1907, S. 31 f., Taf. 6; Sune Schéle, *Cornelis Bos. A study of the origins of the Netherland grotesque*, Stockholm 1965, S. 147 f., Pl. 28, No. 82, Pl. 31, No. 96. Sie erscheint auch in der Grotte des Château de La Bastie d'Urfé. Vgl. Christophe Mathevoit, *Château de La Bastie d'Urfé*, Montbrison 1999, S. 12.

10 Schéle (wie Anm. 9), S. 172, Pl. 39, No. 131.

wurde. An einem Kapitell erscheinen die Büsten eines Architekten und eines Bildhauers, die von Cornelius Gurlitt als Caspar Voigt von Wierandt und Bastian Kramer gedeutet wurden¹¹.

Ein unvergleichliches und nördlich der Alpen erstmaliges Erscheinungsbild erhielt das Dresdner Residenzschloss aufgrund seiner alle Fassaden umfassenden Dekoration mit Sgraffiti (*Abb. 4*), einer in Italien üblichen Putzkratztechnik, die gegenüber der farbigen Wandmalerei eine verhältnismäßig einfache, schnelle und billige Herstellung beinhaltete sowie eine durchaus dauerhaftere und wetterbeständigere Haltbarkeit garantierte. Trotz der genannten Charakteristika wurden zweimalige Restaurierungen bereits 1602 und 1680 notwendig, letztere wohl nicht mehr als Sgraffiti, sondern in nachahmender Grau-Weiß-Malerei, weil nun in Dresden kein Künstler mehr die spezielle Technik beherrschte.

Vermutlich war Moritz während seiner Italienreise von dieser besonderen Fassadengestaltung fasziniert, so dass er die Gebrüder Gabriele und Benedetto Tola aus Brescia nach Dresden holte¹². Sie waren Schüler Romaninos, der weitgehend für die Ausmalung des Trientiner Castello Buonconsiglio verantwortlich war, in dem sich Moritz vor seiner dreiwöchigen Reise an die Fürstenhöfe Oberitaliens aufgehalten hatte. Wolfram Steude war bei unseren zahlreichen Gesprächen über die Tolas jedoch überzeugt, dass Moritz sie und ihren Bruder Quirino zusammen mit Antonio Scandello und den Brüdern Besozzi 1549 als erste italienische Instrumentalisten an seinen Hof gezogen hat¹³. In der Tat waren Gabriele und Benedetto – wie viele ihrer Zeitgenossen – vielseitig begabt. Welches Talent für ihre Anwerbung ausschlaggebend war, kann letztlich aufgrund der überlieferten Quellen nicht geklärt werden. Auf alle Fälle haben sie zunächst Großartiges hinsichtlich der Fassadengestaltung mit vielen hunderten Bildern und der Innenraumausmalungen des Residenzschlusses geleistet. Nach Vollendung des größten Teils der malerischen Ausstattung des Schlosses Ende der fünfziger Jahre widmeten sie sich offensichtlich intensiver ihren Aufgaben in der Hofkapelle und erlangten auch als Musiker hohes Ansehen. Wie aus einem Schreiben Kurfürst Augusts hervorgeht, sollten sie anderen Malern jedoch vorgezogen werden, wenn etwas zu malen sei¹⁴.

Ein Holzmodell, das vor 1590 angefertigt wurde und detailliert auch die Fassadenmalereien wiedergab, ist kurioserweise erst 1960 verschollen beziehungsweise wohl zerstört worden. Anlässlich der Ausstellung *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur* im Jahre 1998 wurde es aufgrund vorhandener Fotos in allen Details von den Künstlern, die auch die bereits im Großen Schlosshof entstandenen Sgraffiti geschaffen haben, rekonstruiert (*Abb. 4*). In diesem Zusammenhang konnte auch auf Gemälde vom Ende des 16. und 17. Jahrhunderts sowie auf Kupferstiche in Anton Wecks Chronik und Gabriel Tzschimmers *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft* von 1680 zurückgegriffen werden¹⁵, die, wenn sie auch teilweise in der Wiedergabe der Szenen widersprüchlich sind, weil sie offensichtlich den Zustand vor und nach der Restaurierung um 1678/80 zeigen, doch eine außerordentlich gute Grundlage

11 Cornelius Gurlitt, *Das Königliche Schloß*, in: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, H. 21, 22, 23: *Stadt Dresden*, Dresden 1903, S. 336–393, speziell S. 361, Fig. 241.

12 Vgl. oben S. 55 f.

13 Wolfram Steude, *Die Hofmusik unter Kurfürst Moritz*, in: *Dresdner Hefte* 52 (1997), H. 4, S. 57–63, speziell S. 59. Vgl. hingegen Heckner (wie Anm. 3), S. 34 f.

14 SHStA Loc. 33340, Rep. LII, Gen. Nr. 1921, Bestellungen 1548–1563. S. 182a–183b; Heckner (wie Anm. 3), S. 37 f. und 169 f.

15 Vgl. Heckner (wie Anm. 3), *Abb. 7a/b*, 14–34, 36.

für die Absicht darstellen, den Großen Schlosshof der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder erlebbar zu machen.

So ist es gelungen, eine gewisse Vorstellung von dem ursprünglichen ikonographischen Programm zu rekonstruieren. Im Vordergrund stehen römische Historien und Erzählungen aus dem Alten Testament, die verschlüsselt auf aktuelle politische Ereignisse und die Rolle des Kurfürsten im Schmalkaldischen Krieg anspielen. Sie sind Vorbilder für den Mut, die Tapferkeit und Gerechtigkeit sowie auch das geschickte Taktieren des Fürsten. Merkwürdigerweise war die Wand der Schlosskirche zwischen Hausmannsturm mit der vorgelagerten Loggia und dem nordwestlichen Treppenturm wie dieser selbst nur mit Grottesken ornamental gestaltet, dies wohl bewusst, weil sich die Bildinhalte auf die Person des Kurfürsten und nicht auf die kirchliche Lehre bezogen. Die im Fries des Hauptgesims umlaufende Inschrift, die den Bauherrn Moritz mit seinen Herrschaftstiteln nannte, unterstreicht diese Absicht.

Die fünfachsige Loggia unterhalb des Hausmannsturms bildete das beherrschende Architekturelement des Großen Schlosshofs (*Abb. 5*). Ihre Arkadenöffnungen gaben den Blick frei auf die einzigen farbigen Wandmalereien, die in reizvollem Kontrast zu den grau-weißen Sgraffiti gestanden haben. Dargestellt war im ersten Obergeschoss die Bekehrung Pauli, darüber die Anbetung der Heiligen Drei Könige, von der eine Entwurfszeichnung Benedetto Tolas mit Maria und Joseph im Stall und links davon einer sich anschließenden illusionistischen Nische, in der Moses mit den Gesetzestafeln steht, erhalten ist¹⁶.

Zwei weitere Zeichnungen des Italieners zeigen Entwürfe für die Malereien des dritten Obergeschosses mit der Königin von Saba vor dem Thron Salomos (*Abb. 6*). Für das ikonographische Programm scheint Philipp Melanchthons „Confessio Saxonica“ von 1551 herangezogen worden zu sein, in der dieser ein theologisches Programm des protestantischen Fürstenamtes entwickelt. In der Bekehrung des Paulus sah die reformatorische Theologie die Erwählung des sündigen Menschen allein aus der Gnade Gottes. Sie kann ebenso auf die Bekehrung des Kurfürsten Moritz sowie auf sein Bekenntnis zum neuen Glauben bezogen werden. In der Anbetung des Christuskindes unterwerfen sich die weltlichen Fürsten der göttlichen Macht. Der Herrscher wird nicht nur selbst zur Gottesfurcht ermahnt, sondern hat auch die Aufgabe, die christliche Lehre zu fördern und zu beschützen, um damit Gott zu dienen. Auf die Verantwortlichkeit des Fürstenamtes weist auch die Geschichte von Salomo und der Königin von Saba hin¹⁷.

Auf der Brüstung im ersten Obergeschoss zeigen sieben Reliefplatten Szenen aus dem alttestamentlichen Buch Josua, Kapitel 1–10, die durch Inschriften näher erklärt werden (*Abb. 7*). Die beim Umbau der Loggia um 1898 teilweise durch Kopien ersetzten Reliefs wurden 1945 bis auf einige Fragmente zerstört und in den letzten Jahren mit Hilfe alter Fotos im Model rekonstruiert. Die ebenfalls von Hans Walther II und seiner Werkstatt geschaffenen Reliefs gehen – wie ich feststellen konnte – letztlich in ihrer Komposition auf Darstellungen in der Luther-Bibel von 1534 zurück, wenngleich sie frei plastisch umgesetzt wurden. Die Einnahme des gelobten Landes durch Josua kann wie auch die Darstellung der Judith an der Südwand auf den Konflikt, dem Moritz sich im Dienste des Kaisers und Reiches einerseits

16 Ebd., S. 50–57, Abb. 37; außerdem Brunhilde Gonschor, *Die Bilddarstellungen des 16. Jahrhunderts im Großen Hof des Dresdner Schlosses*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1984–1994*, 2. Teil, Halle an der Saale 1998, S. 333–375, speziell S. 342–346.

17 Heckner (wie Anm. 3), S. 50–57, Abb. 39 f.

und der lutherischen Sache andererseits ausgesetzt sah, bezogen werden, denn bei beiden Geschichten ging es um eine List, die das Volk Gottes vor der Vernichtung durch den gottlosen Feind rettete. In diesem Zusammenhang sei auf die zwispaltige politische Rolle hingewiesen, die Kurfürst Moritz für die Zeitgenossen spielte¹⁸.

Mit der Kurwürde ging auch das Selbstverständnis der bisher ernestinischen Kurfürsten als Schutzherrn der Reformation an die Albertiner über. Nach dem Vorbild der von Luther 1544 geweihten Schlosskapelle in Torgau wurde in Dresden ein gleichrangiger Raum im Nordflügel zwischen dem Hausmannsturm und dem nordwestlichen Treppenturm 1552/53 erbaut, der im Äußeren nur durch das in sie einführende prachtvolle Schlosskapellenportal kenntlich war. Der Kupferstich David Conrads von 1676, der Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei zeigt, vermittelt einen Eindruck des reichgestalteten Innenraums (Abb. 8). Die Wandarchitektur zeigt kraftvolle Renaissanceformen, im Erdgeschoss durch Gesimse gegliederte Wandvorlagen, im Obergeschoss toskanische Halbsäulen. Klassisch wirken die von Engeln getragenen Schrifttafeln an den Emporenbrüstungen, die von Tondi mit sitzenden Apostel- oder Prophetenfiguren begleitet wurden. Gotischen Traditionen verpflichtet war hingegen das Rippennetzgewölbe, das alle Raumteile in einer dichten und reichen Figuration überzog. Von allen Chronisten wird als besonderes „Kunstwerk“ eine dem Rippennetz untergehängte skulpturale Figuration beschrieben. Sie stellte Schlangen dar, die von beiden Seiten zum Scheitel des Gewölbes strebten, dort aber von Engeln mit den Marterwerkzeugen Christi „gefangengeführt“ wurden¹⁹.

Nachdem 1554 die malerischen und plastischen Ausstattungen am Außenbau und in den Innenräumen weitgehend abgeschlossen waren, galt es, als Letztes im Großen Schlossohof zwischen dem nordwestlichen Treppenturm und dem Hausmannsturm das Schlosskapellenportal fertig zu stellen.

Wird man das Renaissanceportal zum ersten Mal gewahr, das von 1876 bis 2002 neben dem Johanneum gestanden hat, so ruft es sofort aufgrund seiner architektonischen Gliederung und zahlreicher Details die Assoziation eines klassischen antiken Triumphbogens hervor (Abb. 9)²⁰. Nachweislich haben sich italienische Künstler mit den vor Augen stehenden römischen Kunstwerken intensiv auseinandergesetzt, sie vermessen, im Großen und im Detail gezeichnet und sie für ihre Architekturentwürfe kompositorisch verwendet, mit den vorhandenen Elementen gespielt, sie zu Neuem komponiert, auch mögliche Varianten offen gelassen. Dies spiegelt insbesondere der um 1522 von Baldassare Peruzzi entworfene Orgelprospekt für die Gonzaga in Mantua wider, bei dem dieser die antiken Hauptelemente ebenfalls aufgreift, jedoch handschriftlich Varianten anbietet. Noch mehr überrascht Giuliano da Sangallo Aufnahme der Elemente in seinen Zeichnungen der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, von denen diejenige mit der Bezeichnung Uffizien 278 A dem Dresdner Portal am nächsten steht.

18 Vgl. Heckner (wie Anm. 3), S. 57–60; Magirius (wie Anm. 5), S. 26 f.

19 Heinrich Magirius, *Die Hofkapelle*, in: *Das Dresdner Schloß. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, Dresden 1992, S. 78–84, speziell S. 80; Magirius (wie Anm. 5), S. 28.

20 Zum Schlosskapellenportal vgl. Angelica Dülberg, „...weitans die edelste Portalcomposition der ganzen deutschen Renaissance“. *Geschichte und Ikonographie des Dresdner Schlosskapellenportals*, in: *Denkmalpflege in Sachsen*. Jb 2004, S. 52–80.

Allgemein wird der Portalentwurf der Schlosskapelle dem quellenmäßig in Dresden bezeugten italienischen Steinmetzen „Johann Maria“ zugeschrieben. Er wurde von den meisten Forschern mit dem aus Padua stammenden Architekten, Bildhauer und Medailleur Giovanni Maria da Padova identifiziert, der nach seiner Tätigkeit in Padua von etwa 1520–1529 in Venedig arbeitete. Dort hatte er engen Kontakt mit Jacopo Sansovino, der in Rom von Giuliano da Sangallo am Studium der antiken Bauwerke beteiligt wurde. 1529 folgte er einem Ruf nach Krakau an den Hof des polnischen Königs Sigismund I. und seiner italienischen Frau Bona Sforza.

Seine vor allem mit zahlreichen Grabmälern bis 1571 belegte Tätigkeit in Polen muss jedoch zwangsläufig nicht einem kürzeren quellenmäßig belegten Aufenthalt von 39 Wochen in Dresden widersprechen. Auf seine besonderen Verdienste in dieser Zeit weist ein Brief des Kurfürsten August vom 28. Oktober 1553 an Hans von Dehn-Rothfelser hin, in dem er diesen anweist, die Abreise „Johann Marias“ aufzuhalten, damit er ihn persönlich „mit gnaden abfertigen“ kann. Hier liegt nahe, dass der Italiener wesentlich zu einem der Hauptwerke im Zusammenhang der Neugestaltung des Dresdner Schlosses beigetragen hatte, und dabei kann es sich aus zeitlichen Gründen nur um das Schlosskapellenportal gehandelt haben, denn die reich geschmückten Treppentürme sowie die Reliefs am Altan waren ja bereits fertig gestellt.

Genial ist die Idee – möglicherweise von seinen humanistischen Beratern inspiriert –, das weltliche Vorbild des Triumphes antiker oder auch zeitgenössischer Herrscher als Triumphbogen und Ruhmesdenkmal Christi umzufunktionieren. So spiegeln auch die umgebenden Sgraffiti-Dekorationen – wie bereits bemerkt – ein Wechselspiel antiker und biblischer Themen wider.

Kurzfristig nach Dresden berufen, mag „Johann Maria“ für den Gesamtentwurf, Detailzeichnungen und eventuell Bozzetti für die Statuen sowie vor allem für Anweisungen an die mit ihm zusammen bezeugten sechs welschen, das heißt italienischen Mitarbeiter, und die beteiligten Dresdner Bildhauer – wohl wieder unter der Oberleitung des Hans Walther II – verantwortlich gewesen sein. Es steht jedoch fest, dass er ausgezeichnete Mitarbeiter in Dresden zurückgelassen hat, die bis 1555 hervorragende, äußerst feine, venezianisch beeinflusste Reliefs geschaffen haben. Vermutlich kamen sie aus Prag, wo nach dem Burgbrand von 1541 nach einer Ruhephase das Hauptgeschoss des Belvedere von 1548–1552 von Paolo della Stella und seinen Mitarbeitern vollendet worden war. Da nach seinem Tod im Jahre 1552 zunächst wieder eine Ruhephase eintrat, liegt mit größter Wahrscheinlichkeit nahe, dass sechs der vierzehn italienischen Bildhauer anschließend am Schlosskapellenportal in Dresden tätig waren, zumal die politischen und kulturellen Beziehungen zwischen dem Prager und dem Dresdner Hof sehr freundschaftlich und eng waren.

Die Art, wie sich an dem ionischen Gebälk des Belvedere der Akanthusfries, in den groteske, meist halbvegetabile Wesen eingebunden sind, umlaufend entlang rollt, ähnelt demjenigen des Dresdner Schlosskapellenportals nicht nur sehr, sondern auch viele Einzelformen stimmen fast genau überein, vergleicht man zum Beispiel die linken und rechten Rosetten mit ihren umgebenden Ranken mit denen des Portals (*Abb. 10–12*). Der Akanthusfries des Architravs präsentiert sich in der Kombination mit grotesken Figuren, seiner Feinheit im Detail und gleichzeitig seiner Dichte als hochmoderne Variante bekannter antiker und zeitgenössischer Vorbilder.

Ursprünglich habe ich alle anderen plastischen Ausführungen am Schlosskapellenportal eher den Dresdner Bildhauern unter der Oberleitung des Hans Walther II zugewiesen. Nachdem ich jedoch die mit Laser gereinigten Reliefs des Torbogens gesehen habe, die nun eine außerordentliche Feinheit aufweisen, möchte ich diesen Bereich jetzt ebenfalls italienischen Bildhauern zuschreiben (*Abb. 13*). Die sich auf drei oder vier Ebenen filigran teils mehrfach überlappenden Reliefs stellen eine Höchstleistung bildhauerischer Kunst dar. Fein übereinander liegende Blättchen und Ranken sind hohl herausgearbeitet. Die dünnen Beinchen der Vögelchen stehen frei vor dem Grund und sind erstaunlicherweise noch erhalten – unglaublich nach 450 Jahren und dem Schicksal des Portals! Die häufigen Anstriche, die die Feinheit der Reliefs verkennen ließen, stellten in gewisser Weise eben auch einen guten „Schutz“ dar.

Die in den Zwickeln des Torbogens lagernden Viktorien, die Blumenkränze und Palmwedel wie ihre antiken Vorbilder tragen, jedoch keine Flügel aufweisen, zeigen nun bei der mit Laser gereinigten linken Figur eine außerordentliche Feinheit in der Gestaltung des wie nass anliegenden, fein gefälteten Gewandes und der komplizierten antikanischen Frisur (*Abb. 14*). Sicherlich hat auch eine gegenseitige Beeinflussung zwischen den Italienern und Deutschen, eine „Durchdringung beider Behandlungen“²¹ stattgefunden.

Das Besondere und Einzigartige des Dresdner Schlosskapellenportals ist die Idee, mit dem eindeutigen Rückgriff auf einen streng klassischen, römischen Triumphbogen, der Siegeszeichen der zum Gott erhobenen Kaiser war, sinnbildlich protestantische Anliegen zu verwirklichen. Triumphator ist der über der Attika stehende auferstandene Christus mit der Siegesfahne. Sein „Siegeszug“ ist auf dem darunter befindlichen Attikarelief dargestellt, das die in Panik geratenen und geblendeten Wächter am leeren Grab, auf dem der Engel sitzt, zeigt. Begleitet wurde der Christus triumphator, der Sieger über Tod und Teufel, ursprünglich von den drei christlichen Tugenden, Fides mit dem Kreuz und dem Kelch, Spes und Caritas, sowie von der Fortitudo mit der Säule, während in den seitlichen Nischen darunter Vertreter des Alten und Neuen Testaments auf ihn Bezug nehmen und gleichwohl als Kronzeugen seines Sieges auftreten. Die in den Zwickeln lagernden antikanischen Viktorien bekräftigen den Sieg des triumphalen Christus und seiner begleitenden Tugenden.

Der protestantische Charakter des ikonographischen Programms wird besonders in der Gegenüberstellung von Sünde und Erlösung deutlich, denn auf der mit reichen Schnitzereien geschmückten Holztür des Portals erscheint als zentrales Relief die biblische Geschichte von Christus und der Ehebrecherin, die hier als Bild der vergebenden Gnade, einem Hauptgedanken der lutherischen Theologie, zu deuten ist (*Abb. 15*).

Während das Portal auf den Feldern zwischen beiden Seitennischen „MDLV“ datiert ist, wurde die Holztür erst ein Jahr später fertig gestellt. Unter den Wappen der Chur und Sachsens erscheint zwischen dem Pilaster und der Säule links und rechts des hier in modifizierter Form aufgegriffenen Triumphbogens die Jahresangabe „ANNO / MDLVI“. In der bekrönenden Kartusche, die gleichzeitig Mittelpunkt des gesamten Schlosskapellenportals ist, steht die offensichtlich von den ernestinischen Wettinern übernommene, hier erstmals verwendete Devise „VDMIE“ (Verbum Domini manet in aeternum – Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit) für das protestantische Bekenntnis.

21 Franz Richard Steche, *Hans von Debn-Rothfelser. Ein Beitrag zur Geschichte Sachsens*, Diss. phil. Leipzig, Dresden 1877, S. 22.

Zusammen mit den sechs Italienern ist wohl auch Antonio Brocco, der aus Campione am Luganer See stammt, von Prag nach Dresden gekommen. Er schuf hier um 1553/54 in dem 1725/29 als Pretiosensaal unter August dem Starken umgebauten Raum eine äußerst qualitätvolle Stuckdecke, die hinsichtlich ihrer Technik, ihres Gliederungssystems und der antiken Motive das erste derartige Werk nördlich der Alpen darstellt. Sie hat jedoch in Mitteldeutschland in dieser Art keine Nachfolge erfahren. Zweifellos gehören die Stuckarbeiten zu den qualitativ feinsten Beispielen, die nach der Entdeckung der römisch-antiken Stuckdekorationen geschaffen wurden²².

Dargestellt sind in acht oval gerahmten Scheitelreliefs mit jeweils Zweifigurrenzenen ganz bewusst gewählte Erzählungen aus den Metamorphosen des Ovid, die auf die ursprüngliche Bedeutung des Saales hinweisen. Entscheidend sind in drei übereinander befindlichen Feldern die Episoden aus der Geschichte des Erysichthon. Der Sohn des Königs Triopas von Dotion in Thessalien dringt in den heiligen Eichenhain der Demeter ein, um für den Bau seines Bankettsaals Holz zu fällen (*Abb. 16*). Obwohl Demeter ihn in Gestalt ihrer eigenen Priesterin davor warnt, lässt er nicht von seinem Vorhaben ab, tötet gar einen der Knechte, die sich ihm entgegenstellen, und fällt den Eichenbaum, aus dessen Kerben Blut fließt. Demeter, die er verhöhnt, sagt, er werde nun seinen Bankettsaal bekommen und schickt daraufhin eine Bergnymphe zu Peina, der Personifikation des Hungers, mit der Bitte, Erysichthon mit unstillbarem Heißhunger zu bestrafen (*Abb. 17*). Die dritte Szene zeigt seine Bestrafung durch Peina. Alle drei Szenen sind auf einem Blatt der Ovid-Ausgabe Venedig 1517 wiedergegeben. Das Beispiel des Erysichthon soll eine Warnung darstellen, nicht vermessen gegen die Götter zu handeln, um ein Ziel – hier die Errichtung eines Bankettsaales – zu erreichen²³.

Auch weitere Szenen – auf die ich hier nicht näher eingehen kann – spielen auf Fruchtbarkeit und somit auf Nahrung gebende Aspekte an und bekräftigen die Bestimmung des Raumes als Bankettsaal, in dem Speisen und Wein gereicht wurden. Die Zwickelfelder sind mit phantasievollen feinen Chimären und Fabeltieren dekoriert, bei denen mit dem Mittel von Ritzungen die subtile Gestaltung noch gesteigert wird (*Abb. 18*).

Reich und mit vielschichtigen Programmen waren die Innenräume des Schlosses mit Malereien oder Wandteppichen ausgestattet. Nach ihrer Ankunft in Dresden malten die Brüder Gabriele und Benedetto Tola den erweiterten spätgotischen ehemaligen „Dantz-Saal“ im zweiten Obergeschoss des Ostflügels aus. Seine Bezeichnung „Riesensaal“ erhielt er von den je sechs an den Wänden der Längsseiten befindlichen riesigen Kriegergestalten, die illusionistisch die Decke trugen. Überliefert sind sie – gewissermaßen als Dokumentation – durch Zeichnungen Valentin Wagners aus der Zeit kurz vor dem Umbau des Saales 1627. Die Riesen waren einem Bildprogramm untergeordnet, das ein alttestamentliches Thema zum Inhalt hatte: Hochmut und Demütigung des König Nebukadnezar von Babylon. Auf einem großen Wandbild an der Südseite war der Traum des Nebukadnezar von einem sich über die ganze Erde ausbreitenden Baum gemalt. Das Baummotiv setzte sich, bereichert mit Früchten und

22 Magirius (wie Anm. 5), S. 27f.

23 Brunhilde Gonschor, *Zur Herkunft der Gewölbstuckaturen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Schloß*, in: Ute Reupert u. a. (Hrsg.), *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius*, Dresden 1995, S. 293–309; Dorothea u. Peter Diemer, *Die Musenquelle am Festungsbau. Eine neuentdeckte Stuckdekoration des Antonio Brocco in Bayern. Mit einem Nachtrag: Eine Quellennachricht zum Stuck im Dresdner Schloß*, in: *Münchener Jb der bildenden Kunst*, 3. Folge 51 (2000), S. 101–13.

Tieren, über die gesamte Decke fort²⁴. Es ist offensichtlich, dass die außergewöhnliche Deckengestaltung von der Leonardo da Vinci zugeschriebenen Decke in der Sala delle Asse im Mailänder Castello Sforzesco inspiriert war, die ein kompliziertes System von Baumstämmen und dicht verzweigtem Blattwerk aufweist. Anlässlich seines Besuches in Mailand wird Moritz sie sicherlich wie viele andere bewundert haben.

Aufgrund erheblicher Schäden an der Dachkonstruktion des Ostflügels beabsichtigte man bereits 1623 einen Umbau des Saales und beauftragte 1625 den gerade in sächsische Dienste getretenen bekannten Baumeister und Topographen Wilhelm Dilich mit der Planung einer völligen Umgestaltung des Saales. Die entscheidende bauliche Maßnahme bestand in der Errichtung einer bogenförmigen, gewölbten Decke mit der beachtlichen Höhe von 9,60 m. Vorher hatte der Saal mit der flachen Holzdecke lediglich eine Höhe von 5 m aufgewiesen²⁵.

Das Ausmalungsprogramm diente nun der Demonstration eines weltlichen kursächsischen Staatsverständnisses. So zeigte die Südwand unter dem Gesamtwappen des Hauses Wettin den Kurfürsten Johann Georg I. mit seiner Familie auf einer Empore stehend. Johann Mock hat in einer Gouache die Ansicht während der Zeremonie der Verleihung des Hosenbandordens an seinen Urenkel Johann Georg IV. im Jahre 1693 festgehalten (*Abb. 19*). Nach den Vorlagen Dilichs malten die Hofmaler Kilian Fabritius und Christian Schiebling auf die Segmentfelder der Decke 16 Ansichten sächsischer Städte, die von je einer großen Stadtdarstellung an der Ost- und Westwand sowie kleineren Ansichten in den Bogenfeldern über den Fenstern ergänzt wurden. Alle hier nicht im Detail aufgeführten Bestandteile der Gemäldeausstattung überhöhte der blaue Himmel mit zwölf Sternbildern der Tierkreise in der obersten Felderreihe, westlich davon mit Sternbildern des südlichen und östlich mit denen des nördlichen Sternenhimmels. Ein besonderes Element der Ausmalung stellten auch die sogenannten Nationes dar, überlebensgroße Darstellungen von Völkerschaften aus allen vier damals bekannten Erdteilen, von denen ebenfalls Gouachen überliefert sind. Das von Wilhelm Dilich konzipierte und bis ins Detail geprägte, außerordentlich vielschichtige Ausmalungsprogramm fand nicht nur den Zuspruch Johann Georgs I., sondern dürfte auch den Vorstellungen der Landstände entsprochen haben.

Ist von dem reichen Ausmalungsprogramm des Dresdner Residenzschlosses nichts mehr erhalten, so kann das Weinberg- und Lustschlösschen Hoflößnitz in Radebeul, das von Kriegseinwirkungen und späteren Umbauten verschont geblieben ist, einen Eindruck ehemaliger umfassender malerischer Gestaltung von Räumen vermitteln. Es wurde für den Kurfürsten Johann Georg I. unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg errichtet. Der Saal im Obergeschoss und die vier angrenzenden Räume besitzen Wandverkleidungen, die überreich mit Malereien, vorwiegend allegorischen und emblematischen Charakters, geschmückt sind²⁶.

24 Norbert Oelsner, *Der Riesensaal im Dresdner Residenzschloß. Ursprüngliche Baugehalt und bildnerische Ausstattung (1549–1627)*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994* (wie Anm. 16), S. 377–388.

25 Norbert Oelsner, *Die Neugestaltung des Riesensaals im Dresdner Residenzschloß 1627 bis 1650. Kunst als Widerspiegelung kursächsischen Staatsverständnisses*, in: *Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 2000*, S. 18–33.

26 Silke Herz, *Zur malerischen Ausstattung des Saales im kurfürstlichen Lust- und Berghaus in der Hoflößnitz*, in: *Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994* (wie Anm. 16), S. 389–410; dies., „Zur Lust ganz Fürstlich ausgezieret“. *Die Innenräume des Berg- und Lusthauses: Nutzung, Ausstattung und ikonographisches Programm*, in: Heinrich Magirius (Hrsg.), *600 Jahre Hoflößnitz. Historische Weingutanlage*, Dresden 2001, S. 47–72.

Die bemalte Decke im Saal stellt eine Besonderheit dar und steht nicht in Zusammenhang mit den Wandmalereien, die das Heilige Römische Reich mit seinen höchsten Vertretern und ihren Tugenden verherrlichen. 84 brasilianische und vier afrikanische Vögel sind mit kräftigen Farben an die Decke gemalt (*Abb. 20*). Jedes Bildfeld zeigt einen auf einem Baumast oder der nackten Erde stehenden Vogel. Ausnahmen bilden zwei oder drei fliegende Vögel. Am oberen Bildfeld ist in roten Kapitalis die brasilianische Bezeichnung geschrieben.

Der Maler dieser Vögel ist der Niederländer Albert Eyckhout, der den Generalgouverneur der Holländisch-Brasilianischen Besitzungen, den Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen, von 1636–1644 nach Brasilien begleitete. Während dieser Zeit schuf er über tausend Zeichnungen und Skizzen von Pflanzen, Tieren und den Einwohnern Nordbrasilens, die er nach seiner Rückkehr nach Europa als Vorlagen für seine Gemälde nutzte. 1653 vermittelte Johann Moritz Eyckhout als Hofmaler des sächsischen Kurprinzen Johann Georg (II.). Er blieb mehr als zehn Jahre, von 1653–1664, in Sachsen.

Alle weiteren Wand- und Deckengemälde wurden von den Hofmalern Christian Schiebling und vermutlich Centurio Wiebel ausgeführt. In dem angrenzenden Appartement des Kurfürsten mit Wohn- und Schlafraum stellen die Jagd sowie Lebewesen des Meeres die beherrschenden Themen dar (*Abb. 21*). Sie beziehen sich auf das Haus, in das man nach einem Jagdausflug einkehrte. Im Wohnzimmer sind Frauenfiguren der antiken Mythologie gemalt, die Göttin der Jagd, Diana, mit ihren Gefährtinnen. Sie tragen antikische Kleidung und auf die Jagd bezogene Attribute wie Speer, Pfeil und Bogen, Zink und Horn. Mit Ausnahme Dianas und einer Nymphe halten alle einen vor ihnen stehenden Jagdhund am Halsband. Vermutlich handelt es sich um Porträts der kurfürstlichen Leibhunde.

Auf die Jagdleidenschaft Johann Georgs I. spielt auch das auf 24 Deckentafeln gemalte Wild, wie Hirsche, Bären, Wildschweine, Eichhörnchen, Füchse, Dachs, Hase und Luchs, an.

Im Schlafzimmer erscheinen Najaden an den Wänden, die mit Seeungeheuern ringen. An der Decke spielen Putten mit Fischen, Krebsen und anderen Tieren des Wassers.

Auf der anderen Seite des Saales befindet sich das Appartement der Kurfürstin. In der unteren Zone der Wände des Wohnzimmers sind die sieben freien Künste, verkörpert von Putten, gemalt. Sie sind durch ihre Attribute und zusätzlich über den Nischen aufgemalte Namen gekennzeichnet. Im oberen Teil der Wand erscheinen über dem Gebälk zwölf Sibyllen in Grisaillemalerei als Büsten (*Abb. 22*). Diesen entsprechen elf ähnliche Büsten von Amazonen im Schlafzimmer. Sibyllen und Amazonen verkörpern Heroinnen und starke Frauen, die in der Literatur und Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders thematisiert wurden und einen damals üblichen Topos des Fürstinnenlobes darstellten.

An den Decken beider Räume schweben in Wolken Putten, die verschiedene, in dieser Zeit beliebte Blumen in den Händen halten, meistens Tulpen, aber auch Lilien, Rosen und Narzissen sowie eine Kaiserkrone.

Es gäbe noch zahlreiche herausragende Kunstwerke dieser Zeitspanne vorzustellen, die sächsische und ausländische Künstler für den wettinischen Hof und für Auftraggeber aus dessen Umgebung geschaffen haben. Das würde jedoch den vorgegebenen Rahmen sprengen.



Abb. 1: Dresden, Residenzschloss, Tierhutz im Großen Schlosshof, Einblick von Süden, Ölgemälde eines unbekanntes Malers, um 1680 (verschollen)

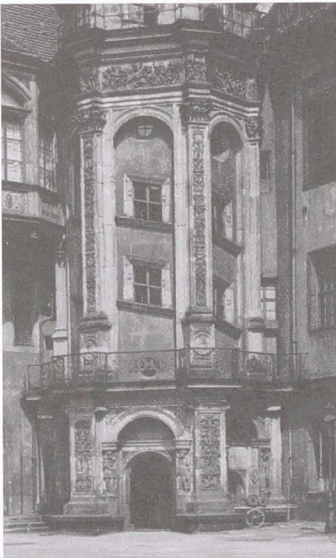


Abb. 2: Dresden, Residenzschloss, Großer Schlosshof, nordöstlicher Treppenturm, 1549, Aufnahme Ende des 19. Jahrhunderts

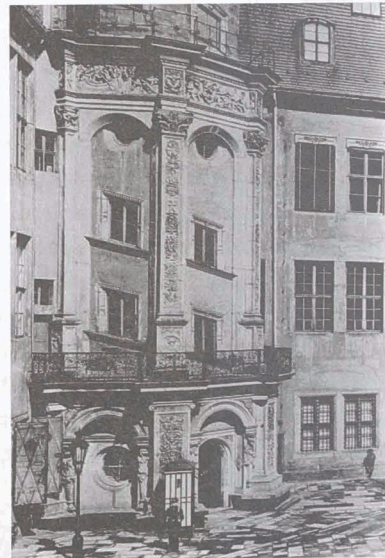


Abb. 3: Dresden, Residenzschloss, Großer Schlosshof, nordwestlicher Treppenturm, 1550, Aufnahme Ende des 19. Jahrhunderts

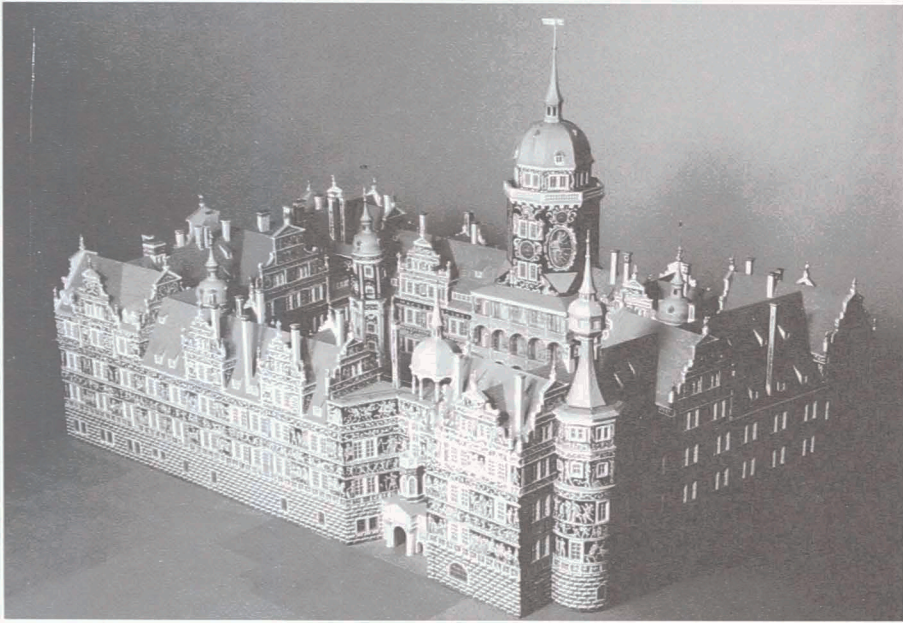


Abb. 4: Modell des Dresdner Residenzschlosses, Kopie nach dem originalen Holzmodell (vor 1590), 1998



Abb. 5: Dresden, Residenzschloss, nördliche Hoffassade, Kupferstich aus Gabriel Tzschimmers *Die durchlauchtigste Zusammenkunft [...] des 1678. Jahres in Dresden*, Nürnberg 1680

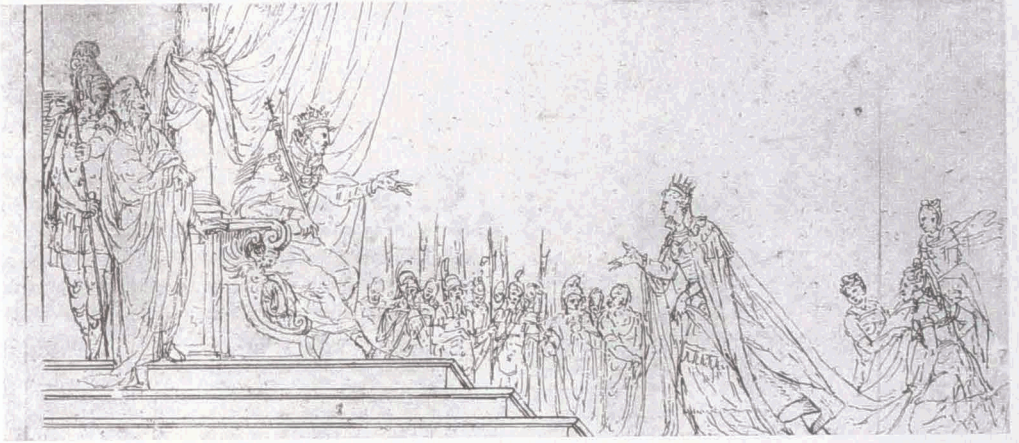


Abb. 6: Benedetto Tola, König Salomo empfängt die Königin von Saba, Entwurf für das 3. Obergeschoss der Loggia im Großen Schlosshof des Dresdner Residenzschlosses, um 1552/53 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kuperstich-Kabinett



Abb. 7: Dresden Residenzschloss, Loggia im Großen Schlosshof, Brüstungsrelief im 1. Obergeschoss, Durchzug der Israeliten durch den Jordan, Hans Walther II, um 1552, Zustand nach dem Umbau von 1896 und vor der Zerstörung 1945

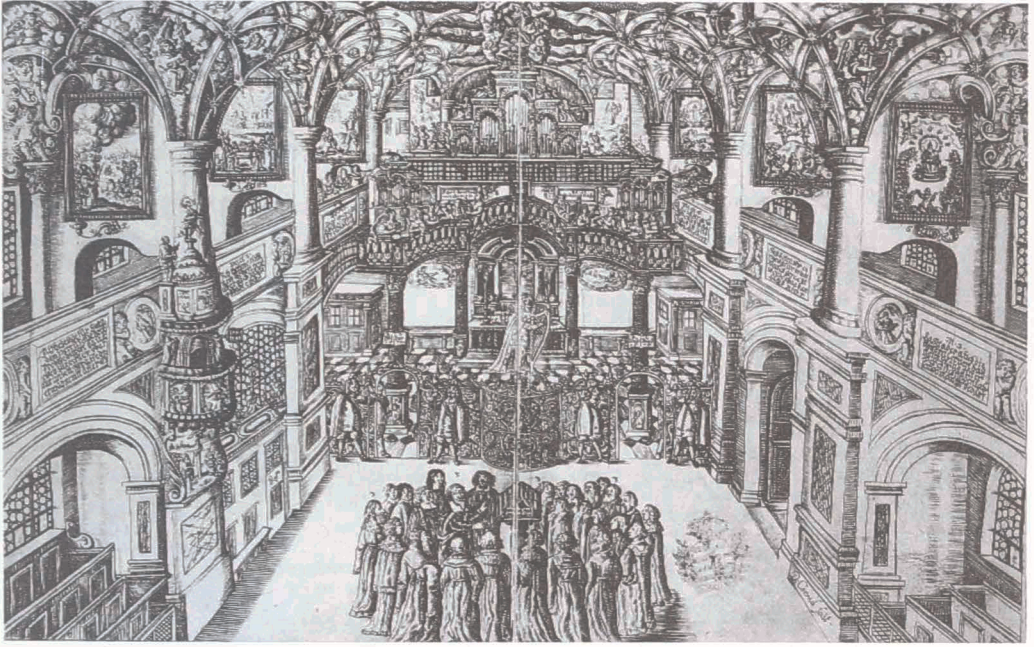


Abb. 8: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapelle, Innenansicht nach Osten mit Heinrich Schütz im Kreise seiner Kantorei, Kupferstich von David Conrad, 1676

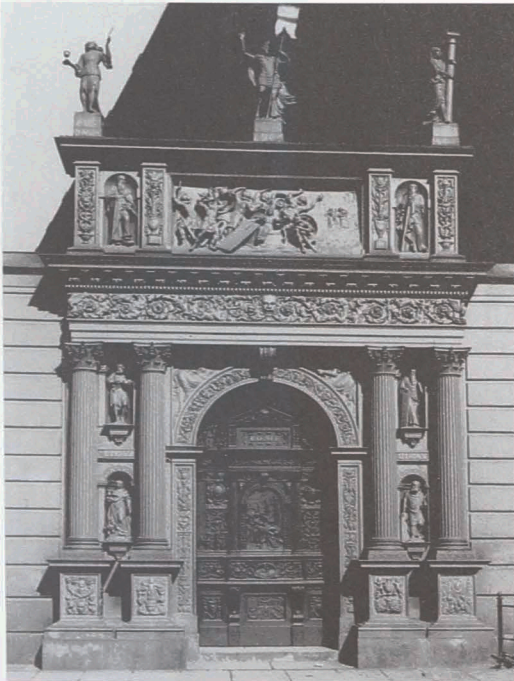


Abb. 9: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal nach der Aufstellung am Jüdenhof, um 1876



Abb. 10: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Akanthusfries im Geison, Ausschnitt, 1555, vor der Reinigung mit Laser



Abb. 11: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Akanthusfries im Geison, Ausschnitt, 1555, vor der Reinigung mit Laser



Abb. 12: Prag, Belvedere, Akanthusfries, Ausschnitt, um 1551/52



Abb. 13: Dresden, Residenzschloß, Schloßkapellenportal, Rankenfries des Torbogens, linker Teil innen, 1555, nach der Reinigung mit Laser, 2005



Abb. 14: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, linker Zwickel mit Viktoria und Rankenfries, 1555, nach der Reinigung mit Laser, 2005



Abb. 15: Dresden, Residenzschloss, Schlosskapellenportal, Holztür, Relief des Mittelfelds, Christus und die Ehebrecherin, 1556



Abb. 16: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, Erysichthon fällt im heiligen Eichenhain der Demeter einen Baum, nach Ovids Metamorphosen, 1553/54



Abb. 17: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, eine Nymphe bittet Peina, Erysichthon mit unstillbarem Hunger zu bestrafen, nach Ovids Metamorphosen, 1553/54



Abb. 18: Dresden, Residenzschloss, Grünes Gewölbe, späterer Pretiosensaal, Stuckdecke von Antonio Brocco, Fabeltier, 1553/54



Abb. 19: Dresden, Residenzschloss, Riesensaal, Gouache von Johann Mock, 1693



Abb. 20: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hoflößnitz, Saal mit Blick zum Eingang, Wandgemälde von Christian Schiebling, um 1656/58, Decke mit Vogelbildern von Albert Eyckhout, 1653/59



Abb. 21: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hofflößnitz, Wohnzimmer des Kurfürsten, Wand- und Deckenmalereien von Christian Schiebling, Nordwand, 1656/58



Abb. 22: Radebeul, ehemaliges kurfürstliches Weinberg- und Lustschlösschen Hoflöbnitz, Wohnzimmer der Kurfürstin, Wand- und Deckenmalereien von Christian Schiebling, Ostwand, 1656/58

Abbildungsnachweis

1: SLUB, Deutsche Fotothek; 2–5, 9–11, 15, 19: Landesamt für Denkmalpflege; 6: aus: Gonschor 1998 (wie Anm. 16), Abb. 12; 7: Foto Marburg; 8: aus: Magirius 1992 (wie Anm. 19), Abb. 58; 12: Angelica Dülberg; 13, 14: Landesamt für Denkmalpflege, Wolfgang Junius; 16–18: Hans-Christoph Walther; 20: aus: Herz 1998 (wie Anm. 26), Abb.3; 21: aus: Herz 2001 (wie Anm. 26), Abb. 22; 22: aus: Magirius 2001 (wie Anm. 26), Abb. S. 140.