



# Elfenbeinschnitzereien und -drechselarbeiten

Maaïke van Rijn

Fasst man Kunstkammerobjekte unter Materialgesichtspunkten zusammen, wird schnell deutlich, dass Elfenbein zu einem der beliebtesten Werkstoffe in der Kunstkammer gehörte. Das exotische Elfenbein trieb zahlreiche Künstler an, die Möglichkeiten der Bearbeitung bis an die Grenzen auszuloten. Die Materialeigenschaft des Elfenbeins mit seiner Weichheit bei gleichzeitiger Stabilität eignet sich für komplizierte Schnitzarbeiten, wie die ineinandersteckenden Contrefaitkugeln oder vielfach durchbrochene Dosen, genauso wie für aufwendig gedrechselte Schalen, Spielfiguren und kühn aufgeschwungene Kabinettstücke, die reinen Schauzwecken dienten. Nicht nur als Sammlungsobjekt wurde das exotische Material geschätzt. Unter den europäischen Fürsten war auch die eigene Arbeit mit Elfenbein an der Drechselbank eine beliebte Beschäftigung. Von den bayerischen Fürsten war beispielsweise Kurfürst Maximilian II. Emanuel (reg. 1679–1726) der produktivste. Er drehte mehrere Tabatieren, geschmückt mit seinem eigenen Konterfei,<sup>1</sup> aber auch von Kurfürst August von Sachsen (reg. 1553–1586) sind einige selbst gedrehte Elfenbeinschalen erhalten.<sup>2</sup>

Auch wenn sich in den Inventaren keine Hinweise darauf finden, dass die württembergischen Herzöge sich

Gruppenaufnahme zweier Salzfässchenpaare und eines durchbrochenen Dosenpaares aus Elfenbein, wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627), Stuttgart, um 1600, LMW (Kat. Nrn. 196–198).

<sup>1</sup> Scherp 2011, S. 227.

<sup>2</sup> Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 282.

ebenfalls an der Elfenbeinschnitzerei versucht hätten, trugen in der Stuttgarter Sammlung, gerade in den frühen Jahren der Kunstkammer, kunstvoll gedrechselte Elfenbeinpokale, Büchlein mit ornamentalen Verzierungen und aufwendig gestaltete Kabinettstücke aus Elfenbein einen entscheidenden Teil zur fürstlichen Repräsentation bei.

Erste Erwähnungen der Stuttgarter Kunstkammer finden sich aus der Regierungszeit Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608),<sup>3</sup> der nach der Mode seiner Zeit und im steten Bemühen, mit anderen Kunst- und Wunderkammern gleichzuziehen, neben Uhren, Automaten und ethnografischen Stücken auch Raritäten und Kuriositäten aller Art sammelte. Unter den vielen „künstlichen Sachen“ oder „Kunststücken“, die schon in frühen Berichten über die Stuttgarter Kunstkammer beschrieben werden,<sup>4</sup> wird sicherlich bereits die eine oder andere Elfenbeindrechselei gewesen sein, die gerade wegen ihrer kunsthandwerklich und technisch beeindruckenden Ausführung besonders bewundert wurde. Auch im Kunstbesitz der Herzogin Sibylla (1564–1614), deren Nachlass dokumentiert ist und aus dem viele Stücke in die württembergische Kunstkammer Eingang fanden, waren Schalen und Becher aus Elfenbein, die Fleischhauer dem von Herzog Friedrich I. immer wieder beschäftigten Elfenbeindreher Sebald Burrer (nachweisbar bis 1600) zuschreibt.<sup>5</sup>

Herzog Friedrich I. ließ den bekannten, aus Nürnberg stammenden Elfenbeindreher im Herbst 1595 einstellen. Burrer belieferte ihn dann auch in den folgenden Jahren mehrfach mit exklusiven Stücken. Aus den Jahresrech-

nungen über die Einnahmen und Ausgaben, welche die Landschreiberei über die von ihr verwaltete zentrale Kasse der Rentkammer führte, lässt sich gut ablesen, wofür die württembergischen Herzöge Geld ausgaben und welche Ankäufe sie für die Kunstkammer tätigten. Eine Rechnung von 1595/96 weist eine Zahlung an Sebald Burrer, Drechsler zu Nürnberg, für *ein künstlich drehwerckh* aus,<sup>6</sup> 1597/98 für ein *Blumenkrüglein*<sup>7</sup> und andere Geschirre aus Elfenbein und auch 1598/99 wurden Überweisungen an Burrer und auch an seinen Sohn Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627) getätigt.<sup>8</sup> Nur manchmal sind die bezahlten Stücke genauer als „Elfenbeingeschirr“ oder „Büchsen aus Elfenbein“ deklariert.<sup>9</sup> Ein letztes Mal bezog Sebald Burrer im Jahr 1600 für seine Arbeiten als Elfenbeindreher vom herzoglichen Hof eine Vergütung.<sup>10</sup>

Bei den bis heute erhaltenen Elfenbeinarbeiten der Stuttgarter Kunstkammer lässt sich kaum unterscheiden, ob das Stück von Sebald Burrer oder von seinem Sohn Georg stammt, der ab 1597/98 zunächst als Lakai und Kammerdiener und schließlich mit Unterbrechungen bis 1627 am Stuttgarter Hof als Elfenbeindreher arbeitete.<sup>11</sup> Bei den Arbeiten von Georg Burrer für Herzog Friedrich I. handelte es sich um Geschirr, Becher, Schalen, Salzfüßlein, Büchlein, Löffel oder Pfeifen.<sup>12</sup> Eine der bedeutendsten von Georg Burrer erhaltenen Arbeiten ist ein Deckelpokal mit ovaler passiger Kuppel auf einem Vasenschaft, der von einer Contrefaitkugel bekrönt und mit feinsten durchbrochenen Sparren- und Lilienmus-

<sup>3</sup> Vgl. den Beitrag „Die Geschichte der Kunstkammer“ von Carola Fey.

<sup>4</sup> Vgl. Fleischhauer 1976, S. 4.

<sup>5</sup> Fleischhauer 1976, S. 6.

<sup>6</sup> HStAS A 256 Bd. 82, fol. 372v.

<sup>7</sup> HStAS A 256 Bd. 82, fol. 377v.

<sup>8</sup> HStAS A 256 Bd. 85, fol. 384v.

<sup>9</sup> HStAS A 256 Bd. 86.

<sup>10</sup> HStAS A 256 Bd. 86, fol. 376r.

<sup>11</sup> Vgl. Pfeilsticker 1957, § 234.

<sup>12</sup> HStAS A 256 Bd. 87, fol. 365r–377v.

tern verziert ist.<sup>13</sup> Er befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien und kam wohl bereits 1616/17 als Geschenk von Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) an Erzherzog Leopold (reg. 1598–1632) in die Wiener Kunstammer.<sup>14</sup> Als eine der wenigen Elfenbeinarbeiten ist der Deckpokal signiert und trägt die Inschrift *Georg Burrer Beindreer z. Stutgard 1616*. Mit der Nennung seiner Profession als Beindreher und der Verortung in Stuttgart wird deutlich, dass Georg Burrer sich seiner Stellung, die er in Stuttgart am württembergischen Hof innehatte, wohl durchaus bewusst war. Er machte mit seiner Werkstatt und seinen eigens für die Herzöge hergestellten Arbeiten Stuttgart neben Nürnberg in Süddeutschland zu einem wichtigen Zentrum der Elfenbeinbearbeitung, und das in einer Zeit, in der sich die freie Reichsstadt Ulm vor allem durch Gold- und Silberschmiedearbeiten zu einer ruhmreichen Kunsthandwerksstadt entwickelt hatte. Ein heute nicht mehr erhaltener aus Elfenbein gedrechselter Strauß, den Georg Burrer 1610/11 für Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1617–1631) anfertigte,<sup>15</sup> muss ein ausgesprochen aufwendig gestaltetes und für Georg Burrer besonders charakteristisches Stück gewesen sein, das den Ruhm der Stuttgarter Elfenbeinverarbeitung entscheidend mehrte. Festzuhalten bleibt, dass viele der gedrechselten Elfenbeinarbeiten – wie Salzfässchen oder kunstvoll durchbrochene Büchsen schon in frühen Jahren unter Herzog Friedrich I. – einen wesentlichen Teil der Kunstammer ausgemacht haben. Als charakteristische Stücke der Sammlung trugen die Kunststücke aus Elfen-

bein maßgeblich dazu bei, dass die Sammlung Friedrichs I. schon bald zu einer der angesehenen Kunstammern ihrer Zeit zu zählen war. Auch im Bericht des Augsburger Kunstsammlers Philipp Hainhofer (1578–1647), den dieser 1616 für Herzog Philipp von Pommern (reg. 1606–1618) verfasste und der uns bis heute das umfassendste Bild über die Einrichtung der Stuttgarter Kunstammer im frühen 17. Jahrhundert gibt, werden *allerlei gedrehte helfenbeinene Sachen* erwähnt und der Besucher der Kunstammer äußert sich besonders bewundernd darüber, „*wie dann ihre Frstl. Gn. einen ganzen Servitio aus Helfenbain lassen zurichten*“<sup>16</sup> Auch bei diesem Elfenbeinservice, das als Auftragsarbeit entstand, ist davon auszugehen, dass Sebald und Georg Burrer es geschaffen haben.

Nachdem Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) infolge der Nördlinger Schlacht im Herbst 1634 nach Straßburg geflohen war, wurde im Februar 1635 ein Verzeichnis der Wertgegenstände angefertigt, die sie mit sich genommen hatte und die zuvor auch in der Kunstammer ausgestellt waren. Auch hier finden sich „*drei Salzfass von Helfenbein*“, die sicherlich aus der Werkstatt der Burrers in Stuttgart stammten, „*sowie ein schlichter helfenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wappen*“,<sup>17</sup> der sich aufgrund der genauen Beschreibung eindeutig identifizieren lässt und bis heute erhalten ist.<sup>18</sup> Ebenfalls identifizieren lassen sich einige Drechsel- und Schnitzarbeiten aus Elfenbein aus der Sammlung des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), die nach dem Tod seines Sohnes von Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) übernommen und Teil der Stuttgarter Kunstammer wurde.

<sup>13</sup> Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 189/1.

<sup>14</sup> Ein Erzherzog Leopold von Österreich geschenkter Becher, HStAS A 256 Bd. 103, fol. 383v; vgl. auch Fleischhauer, 1971, S. 397.

<sup>15</sup> HStAS A 256 Bd. 97, fol. 347.

<sup>16</sup> Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 14.

<sup>17</sup> Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 27.

<sup>18</sup> Inv. Nr. KK braun-blau 32, Kat. Nr. 199.

Das Inventar,<sup>19</sup> das um 1624 als summarische Aufstellung der Sammlung im Zuge der geplanten Veräußerung erstellt wurde, listet verschiedene Trinkgeschirre, Becher, Schalen, Dosen<sup>20</sup>, Blumenkrüglein und Salzfüßchen auf.<sup>21</sup> Möglicherweise stammen viele Objekte ebenfalls aus der Elfenbeinwerkstatt von Sebald und Georg Burrer, da der ehemalige Kammermeister sich der gleichen Bezugsquellen für seine Sammlung bedient haben wird wie die Herzöge selbst.

Gerade im Inventar der Sammlung Guth von Sulz lässt sich aufgrund der etwas detaillierteren Beschreibungen der Elfenbeinstücke ablesen, unter welchen Gesichtspunkten gesammelt wurde. So scheint das Material Elfenbein wichtigstes Sammelkriterium gewesen zu sein und setzte sich auch als erstes Ordnungskriterium durch. In der weiteren Beschreibung fällt auf, dass Kunstfertigkeit und kunsthandwerkliches Können ausdrücklich bewertet und honoriert wurden.

Dass Elfenbein als Material besonders wertgeschätzt wurde und der Kunstkammer Wertigkeit gab, zeigt sich auch in Kunstkammerstücken, die aus mehreren Materialien bestehen. So ist ein Holzmodell einer Medaille, auf der Herzog Christoph (reg. 1550–1568) zu sehen ist<sup>22</sup> und das 1741 aus Mömpelgard in die Stuttgarter Kunstkammer kam, im genannten Jahr noch in einem ovalen elfenbeinernen Rahmen gefasst gewesen. Damit kann es sicherlich als Beispiel dafür gelten, wie Materialwertigkeit und die Zuschreibung einer historischen Bedeutung (hier im Porträt des Herzogs) sich innerhalb der

Kunstkammer gegenseitig ergänzten und den Gesamtwert des Objektes steigerten.

Eine Sonderrolle innerhalb der Elfenbeinarbeiten in der württembergischen Kunstkammer spielen die in den heutigen Inventarblättern als „Tödli“ bezeichneten, kleinen januskopffartigen geschnitzten Totenschädel, die Ende des 15. Jahrhunderts entstanden. Vergleichbare Objekte gab es auch in anderen fürstlichen Kunstkammern Europas und sie fanden dort als skurrile Elfenbeinschnitzereien und Memento mori bei den Fürsten vor allem aus materialästhetischen Gründen Gefallen.<sup>23</sup> Auch hier wird also deutlich, dass Elfenbeinarbeiten in der Kunstkammer in erster Linie als „Kunststücke“ rezipiert und verehrt wurden und daran anknüpfend aufgrund der detaillierten Schnitzereien, der kunsthandwerklich meisterlichen Drechselarbeiten und der kühnen Bearbeitung des Materials bis an seine Grenzen hin gesammelt und geschätzt wurden. Somit zeigt sich, dass neben dem Material vor allem die kunsthandwerklich virtuose Bearbeitung das zweite Bewertungskriterium war, nach dem Elfenbeinarbeiten in die Kunstkammer aufgenommen wurden. Die außergewöhnlichen Fähigkeiten, solche zarten Objekte herzustellen, weckten das Interesse der Sammler und Fürsten.

Auch wenn im frühen 17. Jahrhundert wohl die meisten Elfenbeinarbeiten in der Kunstkammer vertreten waren und einen großen Bereich der Artificialia ausmachten, finden sich auch im Inventar des Professors Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) und ebenso im Inventar, das Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) im Jahr 1670 begann, noch etliche *Geschirre von Helfenbein und Horn*.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> HStAS A 20 a Bü 4.

<sup>20</sup> Beispielsweise Inv. Nr. KK braun-blau 24 und 30 (Kat. Nr. 198), vgl. AK Karlsruhe 1986, Bd. 2, S. 629.

<sup>21</sup> Diejenigen, die sich genauer identifizieren lassen, werden nachfolgend als eigene Katalognummern ausführlicher beschrieben.

<sup>22</sup> Vgl. Kat. Nr. 232.

<sup>23</sup> Zur näheren Beschreibung und Verwendung vgl. Kat. Nr. 200f.

<sup>24</sup> SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in der Regierungszeit Friedrichs I. die Anzahl an Elfenbeinobjekten in der Kunstkammer bereits sehr groß gewesen sein muss, gehörten die kunsthandwerklich herausragenden Stücke doch zu den klassischen Objekten einer Kunstkammer, die der Herzog auch in Stuttgart zu etablieren bemüht war. Mit dem Ruf des Elfenbeindrechslers Sebald Burrer an den württembergischen Hof erlebte – auch während der Regierungszeit seines Sohnes Herzog Johann Friedrich – nicht nur die Kunstkammer im Allgemeinen eine Blütezeit, sondern auch und gerade die Elfenbeinsammlung. Im Inventar der Sammlung Guth von Sulz, mit der nach Kriegsverlusten die Stuttgarter Kunstkammer 1654 gewissermaßen wieder aufgefüllt wurde, finden sich ebenfalls einige bis heute erhaltene Elfenbeinarbeiten. Die große Faszination für die handwerkliche Meisterschaft und den exotischen Charakter des Materials trat jedoch zunehmend in den Hintergrund und spielte auch in den Nachfolgeinstitutionen der herzoglichen Kunstkammer nur noch eine untergeordnete Rolle. In den späten Kunstkammerinventaren, beispielsweise bei den zwischen 1791 und 1794 von Antiquar Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) erstellten Inventaren zum Kunstkammersturz,<sup>25</sup> die verschiedene Umzüge von und nach Schloss Ludwigsburg oder Ausschüsse in die sogenannte Rumpelkammer dokumentieren, zeigt sich, dass die vormals ihrer kunsthandwerklichen Meisterschaft wegen gesammelten Büchlein und Zierstücke wohl teilweise auch zur Ausstattung der Schlösser verwendet wurden. Bei den Elfenbeinarbeiten scheint es Ende des 18. Jahrhunderts wenig Neuzugänge in die Kunstkammer gegeben zu haben und wenn, dann lag auch hier wohl das Interesse zunehmend

auf Objekten, die für die naturwissenschaftliche Forschung interessant waren. So findet sich im Verzeichnis<sup>26</sup> von Pretiosen und Kabinettstücken, die aus dem Glaskasten in Schloss Ludwigsburg in zwei Koffern zum Pretiosenkabinett überführt und am 19. November 1792 durch Karl Friedrich Lebrecht in das Hauptinventar eingetragen wurden, auch erstmals das bis heute erhaltene elfenbeinerne, anatomisch genau ausgearbeitete Ohrmodell.<sup>27</sup> Unter welchen Gesichtspunkten es nach Ludwigsburg kam, lässt sich nicht rekonstruieren. In der neu zusammengeführten Stuttgarter Kunstkammer kann es jedoch sicherlich als Beispiel für die Interessenverlagerung stehen, die Ende des 18. Jahrhunderts stattfand und infolge derer die Kunstkammer wohl zunehmend als Forschungslaboratorium verstanden wurde.

---

<sup>26</sup> HStAS A 20 a Bü 146.

<sup>27</sup> HStAS A 20 a Bü 146, fol. 7r, Nr. 438: *Die Bestandtheile des menschlichen Ohrs von Elfenbein gearbeitet.*

---

<sup>25</sup> Vgl. HStAS A 20 a Bü 150–155.

## 196 **Zwei Salzfüßchen**

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar

1597–1627)

Stuttgart, um 1600

Elfenbein. H. 9,0 cm, B. 8,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 2 und KK braun-blau 10

Die Salzfüßchen sind gut erhalten, bei einem der beiden Exemplare (KK braun-blau 10) ist jedoch die kleine Schmuckspitze in der Mitte zwischen den Säulen abgebrochen.

Die beiden nahezu identischen Salzfüßchen aus Elfenbein bestehen jeweils aus einem runden, profilierten Sockel mit fünf gedrehten Säulen und eingestellten, frei stehenden Balustern. Diese sind horizontal fein eingesägt und vermitteln dadurch den Eindruck eines Bäumchens oder Pinienzapfens. In der Mitte zwischen den Säulen und Balustern strebt eine kleine, mehrpassig gedrechselte Schmuckspitze nach oben, die bei einem der Stücke (Inv. Nr. KK braun-blau 10) jedoch abgebrochen ist und fehlt. Eine scheibenförmige Deckelplatte mit eingesetzter Mulde zur Aufnahme des Salzes schließt das raffinierte Tafelschmuckstück oben ab.

Aufwendig gestaltete Salzgefäße spielten in der Tafelkultur des 16. und 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Gewürze und Salz waren kostbar und selten, weshalb sie auf der höfischen Tafel in besonders kunstvoll gearbeiteten Gefäßen dargeboten wurden. Mit Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) zog eine neue Hofkultur in Stuttgart ein, die

sich neuer Formen des Zeremoniells und der Repräsentation nach westeuropäischem Muster bediente und auch in der Tafelkultur ihren Niederschlag fand.<sup>1</sup> Verzeichnisse aus dem frühen 17. Jahrhundert dokumentieren große Bankette, bei denen eimerweise Wein und bis zu 91 Ochsen aufgetragen wurden.<sup>2</sup> Aber auch die Tafel selbst wurde als Gesamtkunstwerk inszeniert und war dekoriert mit kunstvoll gearbeiteten Objekten, Figuren und ganzen Landschaften aus Zuckerwerk und anderen Materialien.<sup>3</sup>

Es ist davon auszugehen, dass Stücke wie diese Salzfüßchen zum einen der Dekoration bei Festbanketten dienten, gleichzeitig aber auch Bestandteil der Kunstkammer waren und bei Bedarf von dort entnommen wurden. Andersherum fanden sich in der Kunstkammer auch Figuren aus Zucker,<sup>4</sup> die wohl eigens für ein Festbankett gestaltet und danach in der Kunstkammer verwahrt wurden. Die Verschränkung von Repräsentation in der Kunstkammer und allgemein bei Hofe wird somit bei Stücken wie diesen Salzgefäßen besonders augenscheinlich. Die beiden Salzfüßchen mit den Säulen kamen über die Sammlung Guth von Sulz in die herzoglich-württembergische Kunstkammer. In dem um 1624 erstellten Inventar, das zur Veräußerung der Sammlung an den Herzog angelegt wurde, finden sich so *Zwey schöne Salzfüßlein von helffenbein, deren ein jedes auff sechs säulen steet.*<sup>5</sup> Es ist davon auszugehen, dass der sammelnde Kammermeister Johann Jakob Guth von

Sulz-Durchhausen (1543–1616) seine Objekte aus ähnlichen Quellen bezog wie der Herzog selbst. Deshalb stammen diese Salzfüßchen sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt des am württembergischen Hof tätigen Elfenbeindrehers Georg Burrer, bei dem auch der Herzog immer wieder Stücke in Auftrag gab. Die Jahresrechnung über die Einnahmen und Ausgaben, welche die Landschreiberei über die von ihr verwaltete zentrale Kasse der Rentkammer führte, zeigt, dass Georg Burrer 1610/11 für Trinkgeschirre und Salzfüßchen bezahlt wurde.<sup>6</sup> In den Inventaren der württembergischen Kunstkammer tauchen die beiden Salzfüßchen wieder im Inventarium Schmidlinianum auf, das zwischen 1670 und 1690 erstellt wurde. Unter der Überschrift *Geschirr von Helffenbein und Horn* finden sich *Zwey Saltbüchlein auf gedrehten Säulen von helffenbein*<sup>7</sup> gelistet. Anders als zwei Salzfüßchen mit kleinen Schlossmodellen in der Mitte,<sup>8</sup> lassen sich die beiden hier besprochenen in späteren Inventaren nicht mehr konkret identifizieren. Möglicherweise wurden sie später doch außerhalb der Kunstkammer verwahrt.

1776 wurde ein Verzeichnis *Ausschuß aus der Kunstkammer und Rumpelkammer*<sup>9</sup> erstellt. Es enthielt Objekte, die abgestoßen werden sollten.<sup>10</sup> Darunter waren auch Salzfüßer aus Elfenbein von Burrer, also möglicherweise auch die hier vorgestellten. Zu einem Verkauf kam es jedoch nicht, da Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) sich





entschied, nur einzelne Objekte gegebenenfalls gegen noch lukrativere zu tauschen. Die Ausführung des Dekrets unterblieb, was wohl dem kurz darauf eingetretenen Tod des Herzogs geschuldet war. Die Kunstkammer wurde dadurch vor unersetzlichen Verlusten verschont.<sup>11</sup> [MvR]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r (um 1624):  
*Zwey schöne Salzfüßlein von helffenbein, deren ein jedes auff sechs säulen steet.*

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23 (1670–1690):  
*Zwey Saltzbüchlein auf gedrehten Säulen von helffenbein.*

#### Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 125f.;  
AK Karlsruhe 1986, S. 629 (Abb. L24).

<sup>1</sup> Vgl. Bickhoff 2010, S. 75f.

<sup>2</sup> Bickhoff 2010, S. 81.

<sup>3</sup> Bickhoff 2010, S. 82.

<sup>4</sup> Vgl. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 93v.

<sup>5</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r.

<sup>6</sup> HStAS A 256 Bd. 97, fol. 346r, 347r.

<sup>7</sup> SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23.

<sup>8</sup> Inv. Nr. KK braun-blau 3 und 9, Kat. Nr. 197.

<sup>9</sup> HStAS A 20 a Bü 103, 104 und 123.

<sup>10</sup> Vgl. Fleischhauer 1976, S. 125f.

<sup>11</sup> Vgl. Fleischhauer 1976, S. 126.

#### 197 **Salzfässchenpaar mit Miniaturschloss**

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar

1597–1627)

Stuttgart, 1. H. 17. Jh.

Elfenbein. H. 13,5 cm, B. 10,0 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 3); H. 13,4 cm, B. 10,0 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 9)

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 3 und KK braun-blau 9

Beide Salzfässchen sind in einem relativ guten Gesamtzustand. Die Miniaturschlösser erscheinen vollständig. Fehlstellen gibt es bei beiden Exemplaren vor allem an den Füßchen, die teilweise (vor allem bei Inv. Nr. KK braun-blau 9) großflächig abgebrochen sind.

Bei den hier vorgestellten Salzfässchen handelt es sich um zwei nahezu identische Exemplare, die auch im Kunstkammerinventar stets als zusammengehörig genannt werden, auch wenn sie heute keine aufeinanderfolgenden Inventarnummern (die wohl Anfang des 19. Jahrhunderts vergeben wurden) haben.

Beide Salzfässchen bestehen aus einem runden, zwölfeckigen Unterbau, der von sechs außen angebrachten Volutenfüßen getragen wird. Die reich durchbrochenen Volutenformen sind Schmuckornamente, Griffe und Füßchen zugleich. Zwischen diesen ragen ebenfalls sechs kunstvoll durchbrochene Maßwerkpfeiler auf, welche oben die wieder zwölfeckige Deckelplatte tragen, in die das flache Salzschalchen eingelegt ist. Im mittleren Zwischenraum zwischen

den sechs Strebepfeilern befindet sich, umgeben von einer kreisförmigen Zierbegrenzung, jeweils ein Miniaturschlösschen. Die Schlösser folgen in ihrer Darstellung mittelalterlichen Vorbildern, die jedoch phantasie reich stilisiert sind. Jedes der Schlösser besteht aus einem hohen Hauptgebäude mit einem hoch aufragenden, kunstvoll gestalteten Treppengiebel mit kleinen, eingeschnittenen Fenstergalerien. An das Hauptgebäude sind größere und kleinere Türmchen und Nebengebäude angelehnt. Während die äußere Form der beiden Salzfässchen nahezu identisch ist, unterscheiden sich die Schlossmodelle, die jeweils ungefähr 6,5 cm hoch sind, in der Anordnung der Türme, Altanen und Nebengebäude eindeutig. Sie sind detailreich und äußerst filigran ausgearbeitet: Die stecknadeldünnen Turmspitzen sind dafür genauso Beispiel wie die wenige Millimeter großen Fenstereinschnitte.

Salzfässchen waren in den europäischen Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts beliebte Repräsentations- und Sammelobjekte. Dabei spielten sie häufig – wie andere Gebrauchsgegenstände des höfischen Tafelzeremoniells auch – in gewissem Sinne eine Doppelrolle: Es ist davon auszugehen, dass sie zum einen direkt auf der aufwendig inszenierten Tafel Verwendung fanden und zum anderen als Objekte der Kunstkammer innerhalb der Sammlung repräsentativ den Ruhm des Fürsten mehrten.

Die beiden Salzfässchen mit Schlossmodel-



len kamen über die Sammlung Guth von Sulz in die herzogliche Kunstkammer. Im Inventar, das um 1624 erstellt wurde, finden sich unter der Überschrift *Von Helffenbein: Zwey schöne Sallzfäßlein von helffenbein, deren ein jedes uff sechs Säulen steet, zwischen den Säulen mit einem Schloss oben uff mit durch gebrochenem Deckel geziert*.<sup>1</sup>

Auch Fleischhauer ordnet diesen Eintrag den hier vorgestellten Salzfüßchen zu.<sup>2</sup> Anders als zahlreiche andere in der württembergischen Kunstkammer bewahrte Salzfüßchen aus Elfenbein<sup>3</sup>, Edelsteinen oder Silber, die direkt für oder im Auftrag des Herzogs gefertigt und zunächst bei Festbanketten auch außerhalb der Kunstkammer Bewunderung fanden, waren sie somit wohl von Beginn an reine Kunstkamerstücke.

Im November 1669 ließ Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) einen wesentlichen Bestand seines Besitzes der Kunstkammer übergeben. In einem zwischen 1669 und 1671 erstellten Verzeichnis, das eben diese Übergaben von Pretiosen aus dem herzoglichen Kabinett und Gewölbe an die neue Kunstkammer listet, befinden sich wieder *Zwey Saltzfäßlein, unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein*.<sup>4</sup>

Auch im Inventarium Schmidlinianum, das zwischen 1670 und 1690 entstand, sind die kleinen Schlösser unter den Salzschalen prominent erwähnt: Unter der Überschrift *Geschirr von Helffenbein und Horn* beschreibt das Inventar *Zwey Saltzfäßlein,*

*unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein*.<sup>5</sup>

Die wiederholte Nennung der Schlossmodelle unter den Salzsüßelchen macht deutlich, dass diese filigranen Miniaturarbeiten als etwas Besonderes empfunden wurden und dass gerade die fein gearbeiteten Schüsschen diese Salzfüßchen von den anderen unterschieden, gab es doch in der württembergischen Kunstkammer weitere Salz- und Gewürzgefäße in verschiedensten Formen und Materialien. [MVR]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r und 16v (um 1624):

*Zwey schöne Sallzfäßlein von helffenbein, deren ein jedes uff sechs Säulen steet, zwischen den Säulen mit einem Schloss oben uff mit durch gebrochenem Deckel geziert*

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v (1669–1671, 1684):

*Zwey Saltzfäßlein, unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein*

Gleichlautend:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23 (1670–1690).

#### Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 50f.

<sup>1</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r und 16v.

<sup>2</sup> Fleischhauer 1976, S. 50f.

<sup>3</sup> Zum Beispiel Kat. Nr. 196 in diesem Band.

<sup>4</sup> HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v.

<sup>5</sup> SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23.

### 198 Ein durchbrochenes Dosenpaar aus Elfenbein

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627)

Stuttgart, Anfang 17. Jh.

Elfenbein, gedreht und geschnitten.

H. 14,6 cm, B. 12,5 cm, T. 12,8 cm, D. 10,8 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 24); H. 15,0 cm, B. 11,5 cm, T. 12,0 cm, D. 10,9 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 30)  
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 24 und KK braun-blau 30

Beide Elfenbeindosen haben kleinere Beschädigungen. Bei dem Exemplar mit der Inv. Nr. KK braun-blau 30 ist von einem der Ohrenfüße nur noch der untere Teil vorhanden, an einer anderen Stelle ist von der durchbrochenen Wandung ein Teil ausgebrochen.

Die beiden nahezu identischen Deckeldosen bestehen aus einem unteren zylindrischen Dosengefäß, das auf einem mehrpassigen Sockelbereich aufsitzt und durch ornamentale, äußerst filigrane Elfenbeinschnitzereien vielfach durchbrochen ist, sowie einem weiteren auf dem Gefäßdeckel angebrachten zylindrischen, kleineren, ebenfalls von floraler Ornamentik durchbrochenen Aufsatz. Vier außen befestigte Volutenfüße sind gleichermaßen zusätzliche Schmuckornamente, Griffe und Füßchen. Die beiden Exemplare unterscheiden sich in erster Linie durch das durchbrochene Muster im unteren Dosenteil. Während das Exemplar mit der Inv. Nr. KK braun-blau 24 das flo-

rale Volutenmuster in einer Art elliptischem Ochsenauge umfasst, läuft das Muster bei Inv. Nr. KK braun-blau 30 bis zu den Rändern flächig nach außen aus. Es ist anzunehmen, dass beide Stücke ursprünglich noch einen Deckel hatten.

Über die genaue Objektbezeichnung der beiden Stücke herrschte bereits in den Inventaren zur Kunstammer Unsicherheit. Als Dose unbrauchbar, als reines Schaustück in der Form zu konservativ, wurden sie nicht als Büchlein oder Becher bezeichnet, sondern 1762 einfach als *Cylinder* betitelt.

Die beiden aufeinandergesetzten zylindrischen Trommeln verbinden Elfenbeindrechselei – die Sockelzone und der obere Deckelabschluss – mit filigransten Schnitzereien, die in den durchbrochenen Zylindern, aber auch in den schmückenden Ohrenfüßchen in ihrer feinsten und detailreichsten Form ausgearbeitet sind.

Fleischhauer geht davon aus, dass die beiden Stücke aus der Werkstatt der Elfenbeindreher Georg und Sebald Burrer stammen, die viele Stücke für den württembergischen Hof hergestellt haben.<sup>1</sup>

Nimmt man an, dass die oberen becherartigen Aufsätze ursprünglich jeweils mit einem weiteren, heute verlorenen Deckel versehen waren, lassen sich die beiden Deckeldosen im Inventar der Sammlung Guth von Sulz identifizieren. Neben zahlreichen anderen heute nicht mehr nachweisbaren Bechern, Pokalen und Büchsen aus Elfenbein werden

sie hier aufgeführt als *Zwey Becherlin von helffenbein, so uff dem Deckhel andere kleine Becherlin haben, auch mit Deckhel, die mit (?) Blumen ein gezierhet sindt.*<sup>2</sup>

Im Inventar von Schuckard, das zwischen 1705 und 1723 erstellt wurde, steht ein Vermerk, der vermutlich aus dem Jahr 1708 stammt. Unter der Überschrift *Aufgestellte Sachen*, die sich auf Kunstammerstücke bezieht, die wohl frei aufgestellt auf dem Kasten K standen, findet sich ein Eintrag, der den hier vorgestellten Stücken zuzuordnen ist: *Dieses wie auch num. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, jedes 11 Zoll hoch und auf 4 füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste 5 Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze steht ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig, und welcher noch mehr kleinere in sich birgt, so sich alle bewegen.*<sup>3</sup> Drei Zeilen darunter wird das zweite Exemplar genannt. Der Eintrag lautet kurz und knapp: *Num. 5 Ist gleich dem numero 2 und gleich hoch.*<sup>4</sup> Im Unterschied zur Nennung im Inventar der Sammlung Guth von Sulz – so sich der Eintrag aus dem Inventar Guth von Sulz tatsächlich auf die hier vorgestellten Stücke bezieht – findet sich im Schuckard'schen Inventar eine ausführlichere Beschreibung, die verrät, dass ursprünglich auf dem Deckel der oberen Zylinderdose nochmals eine kunstvolle Elfenbeinschnitzerei befestigt war. Der Beschreibung nach handelte es sich dabei um einen mehrfach durchbro-



chenen Polyeder, der aus geometrischen Gebilden mit Lochöffnungen bestand, die von gleichmäßig abnehmender Größe und wie Schalen einer Zwiebel, jedoch gegeneinander beweglich, angeordnet waren. Ein Vergleichsstück kann vielleicht der durchbrochene Polyeder des Dresdner Hofdrechlers Georg Wecker (1566–1636) im Grünen Gewölbe in Dresden sein.<sup>5</sup>

Sehr ähnlich, und wiederum als Inhalt bzw. auf Kasten K stehend, beschreibt auch das Inventar des Antiquars Schönhaar (tätig: 1752–1762) von 1754 die Stücke. Ebenfalls unter der Nro. 2 im Kasten K findet sich eine Beschreibung der Objekte: *Dieses wie auch Nro. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, zwölf Zoll hoch und auf vier Füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste fünf Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig und welcher noch mehr kleinere in sich begreiff, so sich alle bewegen.*<sup>6</sup>

Fast wortgleich aber etwas gekürzt taucht der Eintrag acht Jahre später, 1762, im Inventar von Vischer im Kasten K, oberstes Gefach: *helffenbeinerne Sachen* als erster Eintrag auf: *Cylinder aufeinander, davon der unterste 5 Zoll in Diametro hat. oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich ganz durchsichtig, welcher noch mehr kleinere in sich begreiff, so sich alle bewegen.*<sup>7</sup> Drei Zeilen darunter ebenfalls: *Ist gleich dem Nro. 2 und gleich groß.* Die Einträge in den Inventaren der Kunst-

kammer machen deutlich, dass die beiden Elfenbeindosen als kunstvolle Verschmelzung von Drechsel- und Schnitzkunst verehrt und bewahrt wurden. Besondere Wertschätzung erfuhr dabei der Polyeder auf dem Deckel des oberen Zylinders, der sich leider nicht erhalten hat. [MvR]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r (um 1624): *Zwey Becherlin von helffenbein, so uff dem Deckhel andere kleine Becherlin haben, auch mit Deckheln, die mit [unleserlich] Blumen ein gezierhet sindt.*

HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r (1705–1723): *Dieses wie auch num. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, jedes 11 Zoll hoch und auf 4 füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste 5 Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze steht ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig, und welcher noch mehr kleinere in sich birgt, so sich alle bewegen.*

HStAS A 20 a Bü 44, fol. 8v (1754): *Dieses wie auch Nro. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, zwölf Zoll hoch und auf vier Füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste fünf Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig und welcher noch mehr kleinere in sich begreiff, so sich alle bewegen.*

HStAS A 20 a Bü 62, fol. 5r (1762–1764): *Cylinder aufeinander, davon der unterste 5 Zoll in Diametro hat. oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich ganz durchsichtig, welcher noch mehr kleinere in sich begreiff, so sich alle bewegen.*

#### Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 51;

AK Karlsruhe 1986, S. 629, Abb. L25.

---

<sup>1</sup> Fleischhauer 1976, S. 51.

<sup>2</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r.

<sup>3</sup> HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r.

<sup>4</sup> HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r.

<sup>5</sup> Durchbrochener Polyeder, Georg Wecker, datiert 1581, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. II 290.

<sup>6</sup> HStAS A 20 a Bü 44, fol. 8v.

<sup>7</sup> HStAS A 20 a Bü 62, fol. 5r.

## 199 Elfenbeinbecher

Frankreich, 1558

Elfenbein, emaillierte Goldfassung. H. 21,5 cm,

B. 13,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 32

Der Deckelbecher aus Elfenbein ist in einem guten Zustand, obwohl die emaillierte Goldfassung an einigen Stellen ausgebrochen ist.

Der Becher aus glattem, hellem Elfenbein besteht aus einem konischen, leicht geschweiften und leicht nach oben erweiterten Korpus. Er ist unten mit einem silbervergoldeten schmalen Bodenrand mit schwarzem Email-Schuppenmuster geschmückt und in der Mitte und oben mit je einem Reifen mit schwarz und weiß emaillierten Maureskenornamenten versehen. Auch der flache, in der Mitte leicht gewölbte Deckel hat unten einen schmalen Reif mit goldenem Rankenornament auf schwarzem Emaillegrund und darauf einen pilzförmigen Knauf, der oben mit einem ebensolchen Rand abschließt. Oben, flach auf dem Deckelknauf, ist ein Wappenschild mit der Jahreszahl 1558 in Eglomissé-Technik (Hinterglasmalerei mithilfe von Lackfarben) auf schwarzem Grund aufgebracht. Aufgrund der eleganten Bandornamentik in Champlevé-Email geht Heike Schröder davon aus, dass der Becher in Frankreich hergestellt wurde, da 1546 Ornamentstiche von Jean de Gourmont (um 1483–1551) erschienen, die eine entsprechende Mode nach sich zogen.<sup>1</sup> Heinrich

Kohlhausen sieht ihn dagegen als Arbeit deutscher Provenienz.<sup>2</sup> Das im Inventar von 1569 zunächst als *Danmarckhisch*, 1635 als *schwedisch* bezeichnete Wappen gibt einige Rätsel auf, da es zwar dem dänischen Wappen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ähnelt, dieses jedoch auch nicht korrekt wiedergibt.<sup>3</sup>

Glatte wandige Elfenbeinbecher dieser Art, mit oder ohne Fuß und Deckel, wurden auch als „Hofbecher“ rezipiert und waren in ihrer klassischen Form offenbar gerade in der frühen Zeit der Elfenbeindrecherei sehr beliebt. Ähnliche Stücke fanden sich in den Kunstkammern in Dresden und München.<sup>4</sup> Herzog Maximilian I. von Bayern (reg. 1573–1651) hat solch einen recht großen, von der Form her jedoch schlicht gehaltenen Elfenbeinbecher selbst gedreht<sup>5</sup> und damit bewiesen, dass sich an solchen glatten Hofbechern die Beherrschung des Drechselhandwerks besonders gut zeigen lässt. Ein weiterer von der Form her ähnlicher elfenbeiner Becher, der ebenfalls auf dem Deckelknauf mit einem emaillierten Wappen versehen ist, befand sich in der Münchner Kunstkammer und wird heute im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt.<sup>6</sup> Der Becher aus der württembergischen Kunstkammer ist aus einem Stück gedreht und seine doch beachtliche Größe macht deutlich, welch großes Stück Elefantenzahn dafür verwendet wurde. Den Reiz des Kunstkammerstücks für den fürstlichen Sammler wird somit bei diesem Be-

cher – wie bei vielen kunsthandwerklichen Stücken aus organischen Materialien wie Elfenbein, Kokosnuss oder Schildpatt – auch hauptsächlich die Kombination von exotischem Material und ungewöhnlicher kunsthandwerklicher Technik ausgemacht haben.

Der Elfenbeinbecher taucht bereits elf Jahre nach seiner Entstehung 1569 im Nachlass Herzog Christophs von Württemberg (reg. 1550–1568) auf. Im *Inventarium Uber alles weilundt meines gnedigen fursten und Herrn, Hertzog Christoffs hochloblichen gedechtnus, hinderlassenen Silbergeschirr*, findet sich *ein hoher grosser helffenbeinerer Becher, mit dreien geschmelzten raiffen mit Zügen unden, damitten und oben beschlagen, verguldt, sambt einem Deckel, darauf das Danmarckhisch wappen geschmelzt*.<sup>7</sup> Der Becher dürfte somit schon früh als besonders kostbar geschätzt worden sein, denn auch als Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) rechtzeitig vor dem Einbruch der kaiserlichen und bayerischen Armee nach der Nördlinger Schlacht vom 6. September 1634 nach Straßburg geflüchtet war, hatte sie den Becher mit sich genommen. Als *ein schlechter helffenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wappen* taucht er in einem Verzeichnis auf, das im Februar 1635 von den nach Straßburg geretteten Wertgegenständen erstellt wurde.<sup>8</sup> Der Becher hat nach dem Dreißigjährigen Krieg seinen Weg wieder in die herzogliche Kunstkammer





gefunden und taucht im Inventar des Antiquars Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725. Erstellt zwischen 1705 und 1723) auf, welches verrät, dass der Becher in einem Schrank im *unteren Gefach Z* neben Kokosnusspokalen und Bechern aus Rhinozeroshorn aufbewahrt wurde. Das Inventar beschreibt das Stück recht ausführlich, wobei als das Bemerkenswerte vor allem die Größe des Bechers honoriert wurde: *Ein helffenbeinern becher mit einem deckel, darauf ein Wapen. Hoch 9 ½ Zoll in diametro orificij 5 Zoll, in der profunditat 6 ½ Zoll, der Rand deß deckels wie auch der orificij, der deß fußes wie auch in der Mitte des bechers mit sehr kunstreichen verguldeten silbernen ringen von kunstreicher goldschmidsarbeit geziret eingefaßt.*<sup>9</sup>

Im Inventar, das von Antiquar Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zum Kunstkammersturz 1775/76 erstellt wurde, wird er wiederum relativ schlicht betitelt als *Ein großer Becher von Elffenbein, mit einem gleichen Deckel und goldenen Schriften.*<sup>10</sup> Die Kunstkammerinventare zeigen also nicht nur, dass der Becher schon früh im Besitz der Herzöge war und die vielen Standorte und Umzüge der Kunstkammer schadlos überstanden hat, sondern auch, dass er vor allem aufgrund seiner Größe und der kunsthandwerklich interessanten Materialkombination geschätzt wurde. Als frühes Zeugnis der Elfenbeindrechselerei stellt der Deckelbecher ein ausgesprochen schönes Exemplar eines Hofbechers dar,

wie er auch in anderen europäischen Kunst-kammern verbreitet war. Die besondere Materialität des Elfenbeins in seiner reinsten, zwar kunsthandwerklich bearbeiteten, aber in Farbe und Maserung doch naturbelassenen Form macht den Elfenbeinbecher zu einem besonderen Kunstkammerobjekt, an dem einmal mehr die Faszination der sammelnden Herzöge für die Verbindung von Materialästhetik, kunsthandwerklicher Verarbeitung und exotischem Material deutlich wird. <sup>[MvR]</sup>

#### Quellen:

HStAS G 47 Bü 23, o. S. (1519–1572): *ein hoher grosser helffenbeinerer Becher, mit dreien geschmelzten raiffen mit Zügen unden, damitten und oben beschlagen, verguldt, sambt einem Deckel, darauf das Danmarckhisch wappen geschmelzt.*

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635): *Ein schlechter helffenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wapen. – n. ist im unteren Einschlag[len?]*

HStAS A 20 a Bü 28, S. 58 (1705–1723): *Ein helffenbeinern becher mit einem deckel, darauf ein Wapen. Hoch 9 ½ Zoll in diametro orificij 5 Zoll, in der profunditat 6 ½ Zoll, der Rand deß deckels wie auch der orificij, der deß fußes wie auch in der Mitte des bechers mit sehr kunstreichen verguldeten silbernen ringen von kunstreicher goldschmidsarbeit geziret eingefaßt.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v (1776): *Ein großer Becher von Elffenbein, mit einem gleichen Deckel und goldenen Schriften.*

#### Literatur:

Kohlhausen 1955, S. 302;  
Kat. Stuttgart 1998, S. 117.

- 
- <sup>1</sup> Vgl. Kat. Stuttgart 1998, S. 117.
  - <sup>2</sup> Kohlhausen 1955, S. 324.
  - <sup>3</sup> Vgl. Kat. Stuttgart 1998, S. 117.
  - <sup>4</sup> Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 287.
  - <sup>5</sup> Kohlhausen 1955, S. 324.
  - <sup>6</sup> Inv. Nr. R 1078, vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 258.
  - <sup>7</sup> HStAS G 47 Bü 23, o. S.
  - <sup>8</sup> HStAS A 201 Bü 1, o. S.; vgl. auch Fleischhauer 1976, S. 27.
  - <sup>9</sup> HStAS A 20 a Bü 28, S. 58.
  - <sup>10</sup> HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v.



## 200 Totenköpfchen

Süddeutsch oder rheinländisch, wohl 1504  
Elfenbein, geschnitzt. H. 3,8 cm, B. 3 cm, T. 2,5 cm.  
Inscription auf Kopfband: *vado mori*  
*al. hernach. f.k. 1504*  
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 17

Wie das Elfenbeinköpfchen mit der Inventarnummer Inv. Nr. KK braun-blau 18 (Kat. Nr. 201) steht diese Elfenbeinschnitzerei stellvertretend für vier weitere sogenannte „Tödlis“, die aus der württembergischen Kunstammer überliefert sind. Das hier behandelte Exemplar lässt sich in den Inventaren der Kunstammer eindeutig identifizieren und war demnach bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert Teil der herzoglichen Sammlung. Das fast vier Zentimeter hohe Elfenbeinköpfchen zeigt auf der einen Seite das

Gesicht eines toten Mannes ohne Bart, mit eingefallenen Wangen, offenem Mund und offenen, blind dreblickenden Augen, auf der anderen Seite einen Totenschädel mit hohlen Nasen- und Augenhöhlen, dem eine Eidechse in den Mund und eine Spinne, eine Schlange und ein Käfer auf der Stirn herumkrabbeln. Details wie Ohren und Zähne, selbst die Augenfalten und Knochennähte sind präzise und mit großem Interesse an anatomischer Genauigkeit ausgearbeitet. Auf der Seite mit dem Männergesicht befindet sich auf Stirnhöhe ein Schriftband mit der Inschrift *vado mori al. hernach. f.k. 1504*. Das Totenköpfchen ist von oben nach unten einmal vertikal durchbohrt, was als Hinweis auf seine ursprüngliche Verwendung als Anhänger einer Kette, möglicherweise als Schlussstück eines Rosenkranzes, gelten kann.

Die Verbindung von Eidechsen, Fliegen und Würmern oder Schlangen mit dem Tod lässt sich schon im Altertum nachweisen und findet sich in vielen Todesdarstellungen der Frühen Neuzeit. Als Gehilfen des Teufels machen die Reptilien und Insekten die Erinnerung an die Sterblichkeit des Menschen so Erinnerungswürdig wie erschreckend.<sup>1</sup> Sah der christliche Gläubige im Mittelalter das diesseitige Leben lediglich als Durchgangsweg vor dem Leben im himmlischen Jenseits, fühlten sich die Menschen im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit dem Tod hilflos ausgeliefert, was sich in zahlreichen Werken der Totentanz-Allegorie zeigt.<sup>2</sup> Die *vado mori*-Inscription auf dem Elfenbeinköpfchen scheint eine Anlehnung zu sein an die *Vado-mori*-Gedichte, die seit dem 13. Jahrhundert immer wieder in Handschriften auftauchen. Sie beginnen und

enden stets mit *vado mori* und Vertreter der verschiedenen Stände äußern darin ihre Gedanken zur Sterblichkeit des Menschen.<sup>3</sup> Ein sehr ähnliches Köpfchen, das wohl aus derselben Werkstatt und der Inschrift nach auch aus demselben Jahr stammt, findet sich im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig.<sup>4</sup> Der dortige Kopf wird zwar nicht von Ungeziefen traktiert, ist aber ebenfalls mit einem Schriftband versehen, auf dem in ähnlicher Texturschrift zu lesen ist *vado mori alle hernach.f.k./mane. thetet phates.1504*. Das Braunschweiger Totenköpfchen lässt sich im Inventar der herzoglichen Kunstkammer Braunschweig nachweisen. In einem Eintrag von 1798 wird es gelistet als *Kopf eines alten Mannes, woran hinterwärts ein Totenkopf geschnitzt ist, mit einer eingegrabenen Umschrift*.<sup>5</sup> Leider lässt sich weder bei dem Braunschweiger noch bei dem Totenköpfchen aus der Stuttgarter Kunstkammer feststellen, wann genau und wie diese jeweils in die Kunstkammern kamen und wer der vermutliche Meister *f.k.*, dessen Signatur beide Exemplare tragen, sein könnte. In der württembergischen Kunstkammer taucht das Tödli erstmals im Schuckard'schen Inventar um 1708 auf. Direkt nach dem Eintrag zum ähnlichen Köpfchen mit Bart (Kat. Nr. 201) findet sich, ebenfalls als Inhalt des *Dritte[n] Gefach[s], Noch ein ander todenkopf von helffenbein, aber gedoppelt, auf der einen seitten ist ein todenkopf, dem eine eýdex in den Mund kreucht, und oben*

*auf dem Kopf allerley Ungeziffer herumb kreucht: auf der anderen Seiten presentiert daß Gesicht eineß Verstorbenen, und stehn auf der Stirn folgende Wort: vado mori al hernach. EK. 1504*.<sup>6</sup> Durch die Erwähnung der Eidechse und vor allem die zitierte Inschrift lässt sich das Objekt eindeutig zuweisen. Warum das elfenbeinerne Totenköpfchen in den späteren Inventaren nicht mehr auftaucht beziehungsweise sich nicht mehr so eindeutig identifizieren lässt, bleibt offen. Zwar findet sich im Inventar des Antiquars Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zum Sturz 1775/76 nochmals ein Eintrag zu einem doppelseitigen Elfenbeinköpfchen, dieser ist jedoch eher dem Tödli mit Frauenkopf (Inv. Nr. KK braunblau 26) zuzuordnen.<sup>7</sup> Doppelseitige Elfenbeinköpfchen mit Totenschädeln fanden sich in mehreren europäischen Kunstkammern<sup>8</sup> und sind typische Varianten der Memento-mori-Tradition der Frühen Neuzeit. Gleichzeitig sind sie Zeugnisse der Faszination am menschlichen Körper und der Anatomie, die während der Renaissance auch in der Kunst ihren Ausdruck fand. So werden sie wohl auch in der württembergischen Kunstkammer voll Faszination an der schaurig-schönen Ausarbeitung in erster Linie als Schaustücke und Anregung zum Gespräch rezipiert worden sein. Das Objekt ist 2012 in die Online-Datenbank des Gothic Ivories Project aufgenommen worden, das 2008 vom Courtauld

Institute of Art in London initiiert wurde und zum Ziel hat, möglichst viele Elfenbeinskulpturen aus dem westlichen Europa der Zeit von 1200 bis ca. 1530 zu versammeln und damit der interessierten Öffentlichkeit und internationalen Forschung zugänglich zu machen. [MvR]

#### Quelle:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723): *Noch ein ander todenkopf von helffenbein, aber gedoppelt, auf der einen seitten ist ein todenkopf, dem eine eýdex in den Mund kreucht, und oben auf dem Kopf allerley Ungeziffer herumb kreucht: auf der anderen Seiten presentiert daß Gesicht eineß Verstorbenen, und stehn auf der Stirn folgende Wort: vado mori al hernach. EK. 1504*

#### Literatur:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [22.07.2015].

<sup>1</sup> Liß 2012, S. 19.

<sup>2</sup> Vogt 2012, S. 55.

<sup>3</sup> Vgl. Buchheit 1938.

<sup>4</sup> Zweiseitiger Totenkopf, Inv. Nr. Elf 16.

<sup>5</sup> Inventar H 32 (vollendet ca. 1789), S. 162, Nr. 27. Vgl. Scherer 1931.

<sup>6</sup> HStAS A 20 a Bü 20, S. 12.

<sup>7</sup> *Ein Totenkopf von Elfenbein mit einem jungen Gesicht auf der hintern Seite, auf einem Postament*. HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r.

<sup>8</sup> Vgl. die Einträge auf der Onlinedatenbank des Gothic Ivories Project: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [22.07.2015].

## 201 Totenköpfchen

Süddeutsch, Ende 15. Jh.

Elfenbein, geschnitzt. H. 5,3 cm , B. 5,1 cm,

T. 3,5 cm

Inschrift auf dem Kopfband: *we / der : not / des  
biteren / dot al / hernoc/h : hi/t*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 18

Das hier vorgestellte Exemplar ist gut und vollständig erhalten. Im Bereich der linken Gesichtshälfte des Verstorbenen befindet sich ein durchgehender Riss.

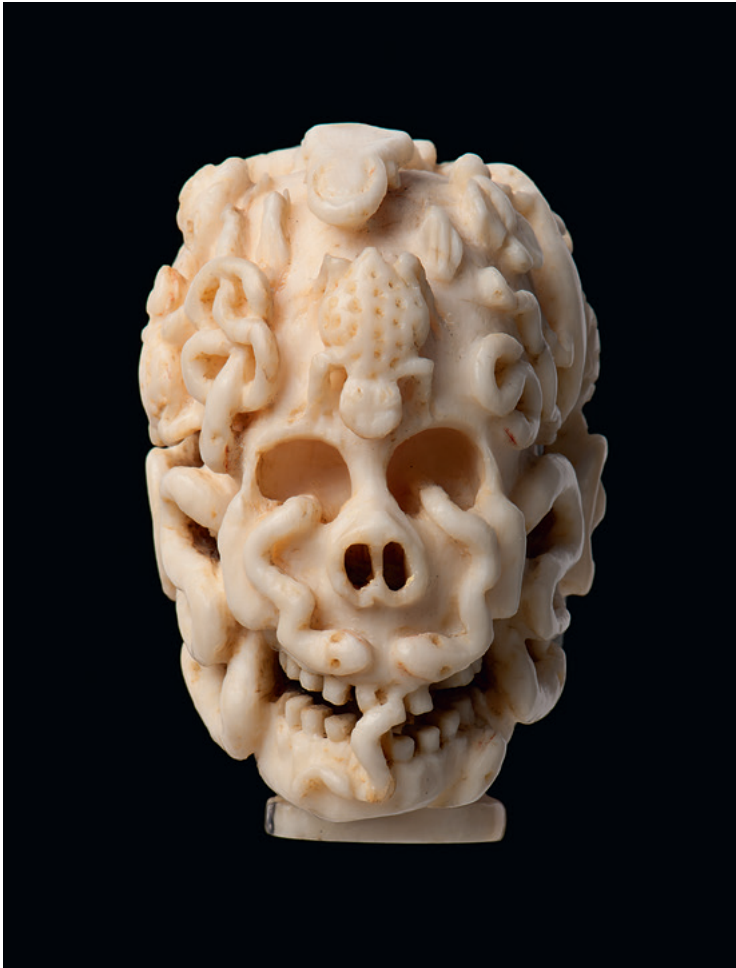
Das Totenköpfchen steht exemplarisch für insgesamt fünf aus der württembergischen Kunstammer überlieferte sogenannte „Tödlis“, die auf der einen Seite einen Totenschädel und auf der anderen Seite das Gesicht eines gerade Verstorbenen oder eines noch lebenden Menschen darstellen. Der hier behandelte kleine, aus Elfenbein geschnitzte Doppelkopf zeigt auf der einen Seite das Gesicht eines toten Mannes mit geöffnetem Mund und leicht heraushängender Zunge und auf der anderen Seite einen von Würmern, Kröten und anderem Getier durchzogenen Totenkopf. Der Hals endet in einem kurzen sockelartigen, zweipassigen Zylinder. Das Objekt ist vom mittleren Scheitelpunkt auf dem Kopf bis unten durch die Halssäule komplett durchbohrt. Das Gesicht des Toten wird unten von einem schmalen Kinn- und Backenbart eingerahmt und oben auf der Stirn von einem Schriftband, das auf der Stirnmitte doppelt gefaltet



ist. Die Inschrift in gotischer Texturschrift ist schwer leserlich, lässt sich jedoch entziffern als *we / der : not / des biteren / dot al / hernoc/h : hi/t*.<sup>1</sup> Das letzte Wort könnte auch *hie*, oder *hir* oder sogar *hilf* heißen. Übersetzt lautet der Text also in etwa: „Weh der Not des bitteren Tods al hernach, hilf“. Damit zeigt sich, dass das Totenköpfchen in der für das 15. und 16. Jahrhundert charakteristischen Memento-mori-Tradition steht und als Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens zu verstehen ist. Der Totenschädel auf der anderen Seite hat tiefe Nasen- und Augenhöhlen, aus denen zwei dicke Würmer kriechen. Oben auf der Stirn ist ein krötenartiges Reptil zu sehen, das links und rechts ebenfalls von Würmern umzingelt ist. Doppelköpfe aus Elfenbein, bei denen auf der einen Seite ein von Würmern zerfressener Totenschädel und auf der anderen Seite entweder das Gesicht eines noch lebenden oder, wie hier, eines eben verstorbenen Menschen zu sehen sind, finden in europäischen Kunstkammern, aber auch in Privatsammlungen des frühen 16. Jahrhunderts weite Verbreitung. So sind beispielsweise in Museen in Braunschweig und Köln, aber auch in Detroit oder London vergleichbare Exemplare überliefert, die deutlich machen, dass die Stuttgarter Köpfcchen keine Einzelerscheinung darstellen.<sup>2</sup> Zur ursprünglichen Verwendung gibt es unterschiedliche Auffassungen. Die Elfenbeinschnitzerei scheint lange als Anhänger einer

Gebetsschnur rezipiert worden zu sein. So wird sie auch auf dem etwa Mitte des 20. Jahrhunderts erstellten Inventarblatt des Landesmuseums Württemberg als „Tödli“ mit dem Zusatz „Gebetsschnur“ verzeichnet. Im Sinne eines Memento mori erinnerte der elfenbeinerne Doppelkopf die Gläubigen in dieser Funktion während der Rosenkranzgebete an die eigene Vergänglichkeit. Aber auch als mutmaßliche „Knäufe von Richterstäben“,<sup>3</sup> „Knauf eines Zierdolchs“<sup>4</sup> oder als „einfache memento mori [...] wie man sie oft im 16. Jahrhundert unter die Elfenbeinkruzifixe setzte oder neben die Bibel legte“<sup>5</sup>, finden Vergleichsstücke in der Literatur Erwähnung. Der sockelartige Abschluss unten am Hals macht zudem eine Präsentation der Schnitzerei auf einem kleinen Postament denkbar, wie bei vergleichbaren Stücken in anderen Sammlungen,<sup>6</sup> wodurch so ein Elfenbeinköpfchen zu einem klassischen Kabinettstück würde. Da das Objekt in den Inventaren der Stuttgarter Kunstammer in einer Materialgruppe mit anderen Elfenbeinstücken, darunter Kleinplastiken mit Motiven aus der klassischen Antike oder Tierdarstellungen<sup>7</sup> aufgeführt wird, liegt die Vermutung nahe, dass der Doppelkopf in seiner jetzigen Form ohne Referenz an eine weitere religiöse Verbindung oder Funktion innerhalb eines liturgischen Ablaufs als skurrile Elfenbeinschnitzerei beim Fürsten vor allem aus materialästhetischen Gründen Gefallen fand. Die fein ausgearbeitete und anatomisch

detailliert dargestellte Schnitzarbeit hatte als charakteristisches Kunstammerstück wohl vor allem die Aufgabe, das Bedürfnis nach Schaulust, anatomischer Neugier und schauriger Faszination zu stillen. Gleichzeitig bot es die Möglichkeit, als handliches Kunstwerk zum Anfassen Gesprächsstoff zu liefern für – im wahrsten Sinne des Wortes vielseitige – Themen aus den Bereichen Kunst, Leben und Sterben. Unter der Überschrift *Von Helffenbein* findet sich im Inventar Guth von Sulz *Ein von helffenbein künstlich geschnittener kopff, hatt uff der einen seijitten ein gesicht eines neuelich verstorbenen, uff der anderen seijitten ein todten kopff, so voller schlangen, krotten, und würmer ist*.<sup>8</sup> Die Beschreibung könnte zwar auch auf einen anderen aus Elfenbein geschnitzten Doppelkopf (Kat. Nr. 200) zutreffen, der ebenfalls auf einer Seite ein Männergesicht mit offenem Mund und hohlen Augen und auf der anderen Seite einen der Verwesung anheimgefallenen Schädel zeigt. Allerdings lässt die explizite Erwähnung der Kröten, *krotten*, die Vermutung aufkommen, dass es sich bei der Beschreibung im Inventar doch tatsächlich um dieses Exemplar handelt, bei dem mitten auf der Stirn des Totenschädels ein Krötengetier exponiert platziert ist. Fast 100 Jahre später findet sich im Schuckard'schen Inventar ein ähnlicher Eintrag, der nach einem Elfenbeintäfelchen ebenfalls als Inhalt des *Dritte[n] Gefach[s]*



das Köpfcchen aufführt als *Ein helffenbeinern todenkopff, da die eine Seitt deß Kopffs einen todenkopff, der andere aber einen kopff mit einem bart und aufgesperten mund präsentiert, ist 2 Zoll hoch.*<sup>9</sup> Der Hinweis auf den Bart lässt eine eindeutige Abgrenzung zu dem ähnlichen Köpfcchen (Kat. Nr. 200) zu. Auffallend ist, dass weder bei Guth von Sulz noch im Schuckard'schen Inventar auf das Schriftband auf der Stirn eingegangen wird. Da dies in anderen Fällen, bei denen sich Inschriften leichter erschließen lassen, durchaus der Fall war,<sup>10</sup> liegt die Vermutung nahe, dass auch den damaligen Antiquaren die Entzifferung der Inschrift schwergefallen ist.

Zu welchem Zweck und wo das Elfenbeinköpfcchen geschaffen wurde, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Innerhalb der Kunst-

kammer wurde es wahrscheinlich aufgrund der anatomischen Genauigkeit besonders geschätzt. [MvR]

#### Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v (um 1624):

*Ein von helffenbein künstlich geschnittener kopff, hatt uff der einen sejitten ein gesicht eines neuelich verstorbenen, uff der anderen sejitten ein toden kopff, so voller schlangen, krotten, und würmer ist*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723):

*Ein helffenbeinern todenkopff, da die eine Seitt deß Kopffs einen todenkopff, der andere aber einen kopff mit einem bart und aufgesperten mund präsentiert, ist 2 Zoll hoch.*

#### Literatur:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [23.07.2015].

<sup>1</sup> Für die Unterstützung bei der Entzifferung der Inschrift sei Dr. Harald Drös von der Forschungsstelle Deutsche Inschriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herzlichst gedankt.

<sup>2</sup> Vgl. die Einträge auf der Onlinedatenbank des Gothic Ivories Project: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [23.07.2015].

<sup>3</sup> Philippowich 1961, S. 132.

<sup>4</sup> Forrer 1940, S. 132.

<sup>5</sup> Forrer 1940, S. 129.

<sup>6</sup> Beispielsweise bei einem Dreierkopf des Walters Art Museum in Baltimore: Baltimore, Walters Art Museum, Inv. Nr. 71.326.

<sup>7</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v.

<sup>8</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v.

<sup>9</sup> HStAS A 20 a Bü 20, S. 12.

<sup>10</sup> Vgl. Eintrag zu Inv. Nr. KK braun-blau 17 im Schuckard'schen Inventar wo es heißt: [...]und stehn auf der Stirn folgende Wort: *vado mori al hernach.* EK. 1504. HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723).

## 202 Zehnerrosenkranz

Nürnberg, 1. H. 17. Jh.

Elfenbein. H. 44,5 cm, B. 4,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 21

Der Zehnerrosenkranz besteht aus zehn polygonalen Gliedern, die als durchbrochene Kugeln auf eine Schnur aufgefädelt sind. Ein mehrgliedriges Kreuz mit einem Ring, der zugleich als Griff- oder Befestigungsöse dient, bildet den oberen Abschluss. Während die oberen fünf Kugeln nahezu unversehrt sind, sind die unteren fünf an vielen Stellen gebrochen. Einzelne Kugelschichten sind nur noch zur Hälfte vorhanden. Dementsprechend sind die Kugelfragmente teilweise ineinander verschoben und verhakt, sodass sich die einzelnen Kugel Ebenen nur noch schwer einander zuordnen lassen.

Mehrere ineinandersteckende Kugeln aus einem Stück als sogenannte Contrefaitkugeln zu dreheln, gehörte zu den frühesten und charakteristischsten Erfindungen der Kunstdrechslerei.<sup>1</sup> Gerade Elfenbein ist für solch komplexe Arbeiten, bei denen mit feinsten Werkzeugen in Millimeterarbeit die innen liegenden Kugeln von Anfang an aus dem Gesamtstück herausgearbeitet werden, aufgrund seiner Materialeigenschaften besonders geeignet. Solche Kugeln und Polyeder gehörten gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den äußerst beliebten Kunststücken und fanden im Kunstammerkontext vielfach Verwendung: als Solitäre auf einem ebenfalls kunstvoll gedrechselten Sockel stehend, als Bekrönung oder Fuß vielteiliger Drechselwerke – wie Pokale, Büchsen oder Dosen oder als Teil aufwendiger „Kunststücke“ –, die als reine Ziergegenstände zur Demonstration und Bewunderung des kunsthandwerklich Möglichen dienten. Sowohl in der Wiener als auch in der Münchner und Dresdner Kunstammer kamen aus Elfenbein gedrechselte Polyeder in vielfältigen Formen vor. Auch die Inventare der Stuttgarter Kunstammer verzeichnen





beispielsweise einen elfenbeinernen Becher auf Kugelfüßen, die *alle drey in einander gethreet seindt*,<sup>2</sup> oder einen weiteren Becher, auf dessen Deckel *zwey in einander gethreete Kugeln inn welchen ein Sternn*.<sup>3</sup> Leider sind die meisten dieser Kabinettstücke aus Elfenbein heute nicht mehr erhalten.

Auch Rosenkränze waren beliebte Objekte in den fürstlichen Sammlungen und finden sich in vielen europäischen Kunstkammergeinventaren.<sup>4</sup> Die Verbindung aus Elfenbeindrehselarbeit, Contrefaitkugeln und Rosenkranz schien speziell für ein Kunstkammergepublikum reizvoll gewesen und wohl eigens für diese Zielgruppe angefertigt worden zu sein. Im Vergleich zu einem großen Rosenkranz mit über sechzig Hohlkugeln in der Münchner Kunstammer,<sup>5</sup> fällt dieses Exemplar der württembergischen Sammlung vergleichsweise bescheiden aus. Als charakteristisches Kunstkammergestück nimmt es jedoch gerade innerhalb der Objektgruppe der Elfenbeindrehselarbeiten eine wichtige Stelle ein.

Welcher Elfenbeindrehsler den Zehnerrosenkranz hergestellt hat, lässt sich nicht konkret nachweisen. Ob es sich um eine Arbeit des vielbeschäftigten Elfenbeindrehsers Sebald Burrer (nachweisbar bis 1600) aus Nürnberg handelt, der von 1595 bis 1600 für Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) tätig war,<sup>6</sup> oder um ein Stück seines Sohnes Georg, der 1597/98 bis 1627 am Stuttgarter Hof arbeitete, oder aber um eine Arbeit ganz anderer Provenienz, lässt sich nicht eindeutig feststellen.

Der Zehnerrosenkranz kann im Inventar des Guth von Sulz eindeutig identifiziert werden. Unter der Überschrift *von allerleij Paternostern* findet sich neben Rosenkränzen aus kunstvoll geschnitzten Kirschkernen, Kristall oder Bernstein auch *Ein künstlich Pater Noster von zehen helfenbeinen Kugeln, unnd sindt ihr all, inn viele inn einander gethreet*.<sup>7</sup>

Wie alle Kunstkammerge der Zeit enthielt auch die Sammlung des Kammergeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), für die sein Sohn Ludwig Guth

von Sulz (1589–1653) ein Inventar erstellte, um die gesamte väterliche Sammlung dem württembergischen Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) zum Kauf anzubieten, zahlreiche Objekte kleinsten Formates, die vor allem ihrer kunstfertigen Ausarbeitung wegen bewundert wurden.<sup>8</sup> Dazu gehörten beispielsweise minutiös geschnitzte Kirschkerne oder Nüsse und eben dieser Elfenbeinrosenkranz, der in diesem Inventar aus der Zeit um 1624 erstmals näher beschrieben wird und sich dadurch eindeutig identifizieren lässt.

Die Tatsache, dass sich der Zehnerrosenkranz unter der Überschrift der *Paternoster* im Inventar findet, lässt darauf schließen, dass seine Besonderheit darin erkannt wurde, dass die in einer Kunstammer durchaus bekannten und auch anderweitig als Zierstücke verwendeten Elfenbein-Contrefaitkugeln hier in einer Funktion, also als Rosenkranzketten, vereint wurden. Innerhalb der Paternosteranhänger, -perlen und -ketten wird dieser Zehnerrosenkranz aufgrund seiner kunsthandwerklichen Raffinesse wohl eine besondere Wertschätzung erfahren haben. [MvR]

#### Quelle:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61v, 62r (um 1624): *Ein künstlich Pater Noster von zehen helfenbeinen Kugeln, unnd sindt ihr all, inn viele inn einander gethreet*.

Literatur: unveröffentlicht

<sup>1</sup> Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 269.

<sup>2</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 14v.

<sup>3</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 14v.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. das Ambraser Inventar von 1596 (Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 272).

<sup>5</sup> Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 272.

<sup>6</sup> Vgl. Fleischhauer 1976, S. 6.

<sup>7</sup> HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61v, 62r.

<sup>8</sup> Vgl. Fleischhauer 1976, S. 53.