

Ein Kapitel des Buches ist den Auswirkungen der rudolfinischen Kultur auf die spätere Kunstentwicklung gewidmet – gemeint ist das Nachleben der rudolfinischen Utopie in den Bildern von Karel Škreta, im psychologischen Porträt der Niederländer im 17. Jahrhundert, ja sogar im tschechischen Symbolismus.

Obwohl die Renaissance-Forschung in Rußland eine lange Tradition hat – genannt seien hier nur solche im Westen bekannten Namen wie Viktor Lazarev oder Michail Alpatov –, gehörte die Kunst des Manierismus aus ideologischen Gründen zu den wenig erforschten Gebieten. Aus diesen Gründen war es auch für Tananaeva nicht einfach, in der Sowjetzeit ihre Forschungsergebnisse zu publizieren. Das Buch ist leider in einer sehr bescheidenen Ausführung gedruckt; die Qualität der Abbildungen ist keineswegs zufriedenstellend, auf einen wissenschaftlichen Apparat wurde verzichtet.

Die Arbeit Tananaevas ist das erste umfassende Werk über rudolfinische Kunst in Rußland, eine „Synthese“ – wie es in den slawischen Sprachen so gerne genannt wird. Als solche bildet dieses Buch eine wichtige Ergänzung zur bisherigen Forschung.

MARINA DMITRIEVA-EINHORN

*Geisteswissenschaftliches Zentrum Osteuropa*

*Leipzig*

**Géza von Habsburg: Fürstliche Kunstkammern in Europa.** Aus dem Amerikanischen von Hubertus von Gemmingen. Stuttgart: Kohlhammer 1997; 224 S., 289 Abb.; ISBN 3-17-014922-9; DM 148,- (Originalausgabe: Princely Treasures, Vendome Press 1997)

**Rudolf-Alexander Schütte: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock.** „Pretiosa und allerley Kunstsachen“ aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel, mit Beiträgen von Alfred Walz (*Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich Museums Braunschweig*, 6); Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum 1997; 288 S., 30 Farb-, 400 SW-Abb.; ISBN 3-922279-40-6; DM 165,-

**Hohenlohe. Das Kirchberger Kunstkabinett im 17. Jahrhundert** [anlässlich der Ausstellung im Hällisch-Fränkischen-Museum Schwäbisch-Hall 29. Januar – 5. März 1995], hrsg. von Armin Panter, mit Beiträgen von Bernhard Cämmerer, Claudia Neesen und Armin Panter (*Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall*, 9); Sigmaringen: Thorbecke 1995; 147 S., 90 Abb.; ISBN 3-7995-3312-5; DM 38,-

Die neuzeitliche Kunstkammer als Sammlungs- und Ordnungsform von Werken der Kunst gehört zu den großen Wiederentdeckungen der Kunstgeschichte der letzten Dekaden unseres Jahrhunderts. Die harsche Kritik der Kunstkammern der Spätre-

naissance durch den großen Julius von Schlosser (1908) – er bezeichnete sie als Sammelsurien von Skurrilitäten- hat sehr lange sowohl die Sicht der Forschung und der Museumsleute wie auch die des interessierten Kunstpublikums geprägt. Erst die nach 1970 auf den Plan getretenen Forscher entdeckten erneut die in Vergessenheit geratene ursprüngliche Bestimmung der Kunstkammer als eines Abbildes der Ordnung der Welt im Kleinen. Diesem Zwecke dienen sowohl die Naturalia, die wissenschaftlichen Geräte (Scientifica) und schließlich die den Kunsthistoriker am meisten interessierenden Objekte aus dem Bereich der Artefakte. In der ersten Phase konzentrierten sich die Bemühungen der Forschung auf die Kunstkammern der Habsburger auf Schloß Ambras, im rudolfinischen Prag und in Wien (u.a. Eliška Fučíková, Elisabeth Scheicher).

Nach 1980 haben auch einige Museen in ihren Einrichtungsformen an ein allgemein konzipiertes, im historischen Sinne wenig spezifisches Kunstkammerambiente angeknüpft.

Inzwischen kann man von einer wahren Renaissance des Interesses für die Kunstkammer als ein historisches Sammlungs- und Ordnungskonzept sprechen. Davon zeugt sowohl die wachsende Zahl der Untersuchungen wie auch die Rolle, die die Kunstkammer als Leitkonzept bei den jüngsten Ausstellungen zur Kunst des Medici-Hofes in Florenz und bei der Rudolf II.- Ausstellung in Prag spielte. Doch sind viele wichtige Fragen, was die Strukturen und die Funktionsweise der Kunstkammern an den Fürstenhöfen der Neuzeit betrifft, noch immer nicht erschöpfend beantwortet worden. Auch die Verbindungen und Abgrenzungen zwischen Kunstkammer, Bibliothek, Schatzkammer und den Gemälde- und Skulpturensammlungen, wie auch die Rolle der Kunstkammer im 18. Jahrhundert als einer Keimzelle moderner Museen und Sammlungen müssen noch eingehend untersucht werden; desgleichen die Rolle der großen Kabinettschränke als einer Art von Modell der Kunstkammer selbst. Die drei hier vorzustellenden Publikationen greifen in jeweils unterschiedlicher Weise die Problematik der Kunstkammersammlungen auf. Géza von Habsburg versucht eine breite Übersicht der neuzeitlichen fürstlichen Kunstkammern; Rudolf-Alexander Schütte präsentiert die Kunstkammerbestände eines großen, modernen Museums; der von Armin Panter herausgegebene Ausstellungskatalog stellt die in sammlungshistorischer Hinsicht in homogener Form erhaltenen Bestände einer kleineren fürstlichen Kunstkammer der Barockepoche vor.

GÉZA VON HABSBURG präsentiert in seinen „Fürstlichen Kunstkammern in Europa“ eine vorzüglich illustrierte Übersicht neuzeitlicher Sammlungen, die sich sowohl an den Fachgelehrten als auch an das breite Kunstpublikum wendet. Methodische Fragen sowie eine Erörterung der mit der Idee und Einrichtung der Kunstkammer zusammenhängenden Begriffe und Konzepte treten bei ihm zugunsten eines historisch-dynastischen Leitfadens zurück. In der Verbindung der Analyse dynastischer Repräsentationsbedürfnisse und mäzenatischer Traditionen mit dem Wirken einzelner, herausragender fürstlicher Sammlerpersönlichkeiten und Kunstkammerbegründer vom Schlage eines Rudolf II. liegen die Meriten dieses Buches, das auch eine Reihe von Analysen zu herausragenden Werken des Kunsthandwerks enthält.



Eine Reihe kürzerer, einführender Kapitel befaßt sich mit der Sammlertätigkeit der Valois und der Bourbonen sowie der Medici. Die Arbeit klingt mit einer Präsentation brandenburgisch-preußischer Kunstkammern sowie von Dresden im augusteischen Zeitalter aus. Die Spanne der vorgestellten Werke reicht von Edelsteintragaltären des 14. Jahrhunderts bis zu den spätbarocken Juwelierarbeiten Dinglingers. Doch im Mittelpunkt der Ausführungen des Autors steht die Sammlertätigkeit und die mit ihr zusammenhängenden Kunstkammern der großen mitteleuropäischen Höfe der Habsburger, Wittelsbacher und Wettiner zwischen 1560 und 1620. Somit rücken die virtuosen Goldschmiedearbeiten, Uhren und Automaten des Manierismus ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dem Autor gelingt es, dynastische Sammlertraditionen zu veranschaulichen und sie in einen breiteren Kontext zu stellen, auch wenn manche, vornehmlich die Habsburger betreffende Passagen, zu Laudationes ausgeartet und einige Urteile offensichtlich vom besonderen familienpolitischen Engagement des Verfassers geprägt sind. In den historischen Darlegungen treten mitunter Fehler und Unschärfen auf (so z.B. über die Rolle der Bilder Bellottos beim – eben nicht stattgefundenen – Wiederaufbau von Dresden, S. 185), auch sind einige Beschreibungen und Urteile schlichtweg unhaltbar (z.B. zum Bildersturm in Sachsen). Die vielen, kleineren Fehler hätte ein aufmerksames Fachlehreramt beseitigen können.

Die Einzelpräsentationen und Analysen der Werke sind den großen Linien der Darstellung der fürstlichen Sammler und Mäzene untergeordnet und referieren in der Regel den – nicht immer neuesten – Stand der Forschung. Hier wäre anzumerken, daß in Hans Keis' wunderbarem Tricktrack-Spielbrett (Abb. 114) die Flachreliefs in stilistischer Hinsicht gewiß nichts mit Dürer verbindet, und daß bei den Perlenfiguren des „Kochs“ und des „Zechers“ (Nr.255) die sog. Callotfiguren Pate standen; die Darstellung Kaiser Friedrichs III. in einer Goldschmiedewerkstatt aus Grünpecks „Historia Fridericii et Maximiliani“ (Nr. 101) ist wiederum kein Kupferstich, sondern eine Zeichnung. Trotz dieser Schwächen und seines insgesamt kompulatorischen Charakters bietet das Buch eine willkommene Übersicht über ein sehr wichtiges Feld der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte.

Der von RUDOLF-ALEXANDER SCHÜTTE unter Mitarbeit von ALFRED WALZ verfaßte Band „Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock“ gehört zu der seit einiger Zeit erscheinenden Reihe von wissenschaftlichen Bestandskatalogen des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig. 1754 – also zu Ende der eigentlichen Kunstkammerzeit – wurden nämlich in Braunschweig in einem neu geschaffenen „Kunst- und Naturalienkabinett“ verschiedene „Pretiosa und allerlei Kunstsachen“ aus den früheren Kunstkammern (Bevern, Braunschweig, Wolfenbüttel) der Fürsten von Braunschweig-Wolfenbüttel zusammengefaßt. Somit wurde das Kabinett zur Keimzelle des berühmten Museums. (Zu diesem Prozeß im allgemeinen wäre jetzt nachzutragen: CHRISTOPH BECKER: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1996). Trotz vieler Verluste oder Translozierungen zu anderen Abteilungen des Museums hat sich bis heute der 1754 zusammengestellte Kernbestand erhalten. Im Museum selber hat



er eine Art der Aufstellung gefunden, die in einer gewissen Weise an das Kunstkammerambiente anzuknüpfen versucht.

Der jetzt erschienene Katalog ist in 21 Kapitel – nach Werkmaterialien und Gattungen – gegliedert, rund 250 Objekte sehr unterschiedlicher Qualität und Ranges werden hier vorgestellt. In sehr ausführlicher Weise werden der historische Kontext der Werke und ihre Geschichte erörtert, womit der Band – über den jeweiligen Provenienznachweis hinaus – auch einen allgemeinen Beitrag zur Braunschweiger Sammlungs- und Museumsgeschichte liefert. Schüttes Formanalysen, Hinweise auf verwandte Typen und ikonographische Vorbilder sind in der Regel überzeugend, seine materialtechnischen und materialhistorischen Kenntnisse beeindruckend. Exzellente Farbphotographien dokumentieren die herausragenden Werke, dagegen sind einige der schwarzweißen Aufnahmen wenig aussagekräftig.

Schüttes Katalog liefert ein vorzügliches Modell für museale Bestandskataloge früherer Kunstkammerobjekte: Die hier folgenden kritischen Anmerkungen oder Ergänzungen betreffen nur Detailfragen. Bei dem hervorragenden silbernen Reliefdoppelbildnis des Herzogs Philipp II. von Pommern-Stettin und seiner Gemahlin Sophie (Kat. Nr. 3, Jan de Vos 1614) könnte meiner Meinung nach die neuartige Kombination einer en-face-Darstellung des Herzogs mit einer Profilwiedergabe seiner Frau weniger auf die französischen Medaillen des Guillaume Dupré, sondern, näherliegend, auf die 1589 entstandene Medaille des pommersch-braunschweigischen Herzogpaares Ernst—Ludwig und Sophie-Hedwig zurückgeführt werden (siehe BARBARA JANUSZKIEWICZ: *Klejnoty i stroje ksiazat Pomorza Zachodniego XVI-XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*; Warszawa 1995, S. 61). Die Darstellung Herzog Augusts des Jüngeren (Kat.Nr. 82, Notizbuch Herzog August d. J. um 1642) mit dem Schwert in der Rechten und dem Buch in der Linken könnte von der Darstellung „ex utroque Caesar“ Franz' I. von Frankreich in seiner Galerie in Fontainebleau abgeleitet sein. In Wolfenbüttel hatte sich schon Fürst Heinrich Julius für die besondere Symbolik von Fontainebleau (u. a. für den Salamander) interessiert. Im Katalogeintrag zum durchbrochenen Silbereinband der Herzogin Sophie-Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel (Nr. 83, 1646) wäre eine Analyse der auffallend altgläubig anmutenden Bezüge der lutherischen Herzogin auf heilige Namenspatrone und weitergehend der begleitenden Bibelszenen notwendig – trotz der bekannten Toleranz des Wolfenbütteler Hofes mutet die hier gefundene ikonographische Formel in kulturhistorischer Hinsicht doch erstaunlich an.

Der Katalog ist in mehrjähriger Arbeit von einem stellenlosen Kunsthistoriker verfaßt worden, die lateinische Widmung an einen Unbekannten ist herzergreifend.

Der von ARMIN PANTER und dem Hällisch-Fränkischen Museum in Schwäbisch-Hall herausgegebene Ausstellungskatalog des Hohenloheschen Kirchberger Kunstkabinetts ist einer fürstlichen Kunstkammer gewidmet, die sich seit dreihundert Jahren ununterbrochen im Besitz derselben Familie – wengleich der Öffentlichkeit zugänglich – auf Schloß Neuenstein befindet. Obwohl kleineren Umfanges, umfaßt diese Kunstkammer solche Spitzenwerke wie den Burgunderpokal (Nr. 37), die spätmanieristische Prunkschale von Breda (Nr. 22) oder Doman Herings bekann-

tes Relief des „Freundschafts-Tempels“ (Nr. 15), das einst Hans Daucher zugeschrieben wurde. Während diese Werke für das in den Kunstkammern des Manierismus enthaltene Objektrepertoire stehen können, zeugen die vielen Elfenbeinpokale und Humpen von dem geänderten Geschmack der Zeit nach 1620.

Die Anordnung des Kataloges folgt – wie schon bei Schütte – der sich an den Werkstoffen orientierenden Anordnung des Kunstkammerinventars von 1684, womit gleichsam eine wichtige Facette der alten Sicht der Kunstkammer übernommen wurde. Die einzelnen Katalogeinträge und Analysen sind sehr ausführlich und fundiert, doch nicht immer durch Vergleiche mit ähnlichen Objekten abgesichert, auch verzichtet Panter bei den Malereien auf Marmor (Nr. 16, 19, 20) auf Attributionsversuche. Einen interessanten Aspekt zeigen lutherisch geprägte Bildwerke, so das „Gesetz und Gnade“-Relief von Peter Dell d. Ä. (das noch von der kunsthistorischen Reformationsforschung eingehend zu untersuchen wäre) und die ikonographisch singulären „Jesus- und Johannesknaben“ von Leonhard Kern. Die Funktion dieser und anderer Objekte in einer lutherischen Kunstkammer wäre noch genauer zu analysieren – vor allem angesichts der hier übergangenen Tatsache, daß gerade in den Formationsjahren der Kunstkammer – das ist in den Jahren um 1650 – ein Teil von Hohenlohe vom letzten calvinistischen Bildersturm in Deutschland heimgesucht wurde (siehe dazu KARL SCHUMM: Zerstörung kirchlicher Kunst in Hohenlohe durch calvinistische Einflüsse, in: *Blätter für Württembergische Kirchengeschichte* 64, 1964, S. 113-124). Dafür greift der Aufsatz von CLAUDIA NEESEN über die „Einheit von Bibliothek und Kunstkammer im 17. Jahrhundert“ ein sehr wichtiges Problem auf, das aber gerade im Fall des Hohenloheschen Kunstkabinettes infolge fehlender Quellenüberlieferung nicht genauer erfaßt werden kann. Für viele Kunstkammern des 17. Jahrhunderts sollte man jedoch im allgemeinen eine enge Verbindung mit einer Bibliothekseinrichtung annehmen.

Die Kunstkammerforschung ist in den letzten Jahren aus dem Schatten der Untersuchungen zu den Auftraggebern und Mäzenen der Kunst und der Kunsthandwerksforschung herausgetreten und zu einer quasi selbständigen Teildisziplin der „Sammlungsgeschichte“ geworden. Davon zeugen auch die hier besprochenen Publikationen, in denen – trotz unterschiedlichen Publikationscharakters und unterschiedlicher Zielsetzungen – sich etwas vom neuen Bewußtseinsstand dieses Forschungsstranges vernehmen läßt.

SERGIUSZ MICHALSKI

*Institut für Kunstgeschichte*

*Technische Universität Braunschweig*