

zurückgehen, das ist anhand der Bibliothek von St. Michael kaum zu entscheiden. Manche der Gegenüberstellungen, die in dem solide gemachten Begleitband gelegentlich etwas plakativ erscheinen, sind deshalb mit Fragezeichen zu versehen. Den Wert der durchgängig interessanten und aufschlussreichen Texte des insgesamt gelungenen Ausstellungs- und Buchprojektes mindert dies jedoch wenig.

Nach dem großen Katalog zu den liturgischen Handschriften und Geräten des Mittelalters, den 2004 Patrizia Carmassi in Wolfenbüttel vorgelegt hat,⁵ ist dieser von Monika Müller verantwortete Band erneut eine umfangreiche Forschungsleistung aus der Wolfenbütteler Bibliothek, die über die anlassgebende Ausstellung hinaus von Bestand sein wird. Die Einbindung zahlreicher auswärtiger Autoren um die kundigen Kernbeiträge von Monika Müller herum zeugt von der engen Vernetzung der Herzog August Bibliothek in der Forschung. Man darf auf weitere Aktivitäten der Bibliothek und auf das angekündigte Buch zum Bernward-Psalter der Herausgeberin gespannt sein.

KLAUS GEREON BEUCKERS
Universität Kiel

5 PATRIZIA CARMASSI (Hg.): *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter* (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 83); Wolfenbüttel 2004.

Gudrun Valerius: Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder; Norderstedt: Books on Demand GmbH 2010; 384 S.; ISBN 978-3-84232-717-7; € 59,90

Dieses Buch ist ein Handbuch – eine etwas altbacken klingende, aber zutreffende Formulierung, hinter der sich ein umfassender Anspruch, aber auch Einschränkungen bezüglich der Lesbarkeit verbergen.

Zunächst zum Anspruch, den die Autorin selbstbewusst bereits im ersten Satz ihres Vorworts postuliert: „Dieses Buch hat den Ehrgeiz, alle Fragen zur fast eineinhalb Jahrhunderte lang existierenden *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* zu beantworten.“ (S. 13). Zweifellos ist Gudrun Valerius eine exzellente Kennerin der französischen Kunsttheorie und akademischen Ausbildungsgeschichte des 17. Jahrhunderts. Sie hat dies in ihrer Dissertation über das Antikenstudium der französischen Grafiker dieser Epoche eindrücklich belegt,¹ was – selten genug! – auch von der französischen Fachwelt gewürdigt und mit der Aufforderung versehen wurde, möglichst bald eine französische Übersetzung folgen zu lassen.²

Und tatsächlich: Bisläng vermisste man erstaunlicher Weise eine zusammenfassende Geschichte der „Académie Royale“, obwohl die zugrunde liegenden Quellen

1 GUDRUN VALERIUS: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt Main 1992 (zugl.: Diss., RWTH Aachen 1991).

2 Rezension von B. L. in: *Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 1497 (Oktober 1993), S. 21.

– etwa die Sitzungsprotokolle – in Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts vorliegen. Erstaunlich auch deshalb – und umso größer das Verdienst der vorliegenden Arbeit – weil wir es ja bei der „Académie Royale“ nicht mit irgend einer beliebigen der in der Zeit des Absolutismus entstandenen Kunstakademien oder Schulen zu tun haben, wie sie auch etwa in Rom, Florenz, Bologna, Nürnberg, Turin oder Brüssel entstanden, sondern mit *der* in Fragen der Kunst tonangebenden Institution Europas.

Schließlich hatte Frankreich in dem von Voltaire so bejubelten „Jahrhundert Ludwigs des XIV.“ in Fragen des Kunstgeschmacks die europäische Führung angetreten und Rom und Italien seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf den zweiten Rang verwiesen. Hier also – in der „Académie Royale“ in Paris oder deren 1666 gegründetem Ableger, der „Académie de France à Rome“ – wurde definiert, was als guter (oder eben schlechter) Geschmack („bon“ bzw. „mauvais goût“) zu gelten habe. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein sind Akademien, Höfe und Künstler anderer Länder diesen in Paris und Versailles definierten Ansprüchen gefolgt.

Gleichwohl verlief die Entwicklung keinesfalls gradlinig, sondern war Schwankungen, Zeiten der Blüte, des Niedergangs und des Wiederaufschwungs unterworfen – und vor allem, was die Autorin besonders anschaulich berichtet und belegt, dem wirtschaftlichen Auf und Ab des königlichen Budgets (S. 155–174), der zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten (S. 207–227) sowie den unterschiedlichen Temperamenten, Interessen und Ränkespielen miteinander konkurrierender Rivalen im Vorzimmer der absolutistischen Macht.

Um diese auf den ersten Blick teils verwirrende, aber stets erhellende Geschichte nicht allein anhand kunsttheoretischer Debatten nachzuzeichnen, gliedert die Autorin ihr nützliches Handbuch in drei große Kapitel: Das erste über die „Geschichte“ (S. 17–91) erzählt chronologisch vom Auf und Ab der Akademie. Das zweite, ausführlichste über die „Organisation“ (S. 95–259) verschafft kenntnisreich referierte Einblicke in den inneren Ablauf, auch in Abgrenzung zu anderen Institutionen – inklusive Aufnahmemodalitäten, Prüfungen, Lehrbetrieb, Preisvergaben, Versammlungen und Debatten. Es schildert die Zusammensetzung des Lehrkörpers, der Fürsprecher und der Studierenden, die Finanzlage und die oft gewechselten Räumlichkeiten (sehr schön: mit Rekonstruktion der Grundrisse auf S. 214, 218 und 221), die Statuten und Beschlüsse sowie – besonders anschaulich – die praktische Durchführung des Unterrichts (S. 235–254). Das dritte große Kapitel erschließt in der als Nachschlagewerk nützlichen Form der alphabetischen Auflistung in Kurzbiografien alle „Mitglieder“ (S. 263–366), die eigentlichen „Academiciens“ ebenso wie die Ehrenmitglieder und Fürsprecher („Amateurs“). Mit einem Verzeichnis der wichtigsten Quellen und Literaturangaben schließt das Werk (S. 369–383).

Begonnen hatte alles 1648. In der Zeit der Herausbildung des französischen Absolutismus war die Gründung einer königlichen Kunstakademie eine nachvollziehbare Maßnahme: damit sollte das noch aus dem Mittelalter stammende System der Organisation von Künstlern und Kunsthandwerkern in Gilden und Zünften verdrängt und ersetzt werden durch zentralistisch alimentierte (und auch kontrollierte) Hofkünstler – alles ganz im Sinne des „Sonnenkönigs“.

So war die Konkurrenzsituation prägend für die Entstehung der Akademie. Und von Anfang an gab es Krach: Der Gründung der „Académie Royale“ folgte ein Jahr später ebenfalls in Paris die der „Académie de Saint-Luc“, die, auf dem alten System der Gilden aufbauend, der neuen königlichen Akademie die Schüler abspensig machte – ausgerechnet unter der Führung des durch die Zurückweisung der königlichen Akademie düpierten, aber höchst angesehen Malers Simon Vouet. Über diese Ausgangssituation hat die Autorin bereits an eine weitere Veröffentlichung vorgelegt.³ Der Konflikt zwischen den königlichen „Académiciens“ und den „Maîtres“ der Lukasakademie sollte noch lange schwelen, letztlich beendet wurde er erst 1776, als die „Maîtres“ zu einer bloßen Händlervereinigung herab gestuft wurden.

Da war die „Académie Royale“ längst zur unbestrittenen Gralshüterin aller Kunstfragen aufgestiegen, tonangebend in Frankreich und maßgebend in Europa. Einer „Blüte (1663–1693)“ (S. 27–37) folgte, auch aufgrund finanzieller Krisen in der Zeit der durch die letzten Kriege Ludwigs XIV. zerrütteten Staatsfinanzen, eine Periode der „unsteten Jahre (1694–1745)“ (S. 39–57), dann jedoch, nach einer Phase der „Restauration (1746–1773)“ (S. 59–69), die des „Wiedererstarkens (1773–1788)“ (S. 71–78), auch gefördert durch die Erhöhung der Einnahmen und die Vermehrung der Aufträge – bevor der „Niedergang (1789–1793)“ (S. 79–91) in der Revolution letztlich (und politisch konsequent) zur Abschaffung der königlichen Akademie führte.

Dies alles wurde begleitet von den seit 1737 regelmäßig stattfindenden Ausstellungen – dem sog. „Salon“ im Louvre, in dem die Absolventen zunächst alle zwei Jahre, dann jährlich ihre Abschlussarbeiten präsentierten.

Begleitet wurde die hier nach gezeichnete Geschichte der Akademie auch von teils hitzig und radikal geführten, teils beiläufig und eher desinteressiert verfolgten Debatten, den sog. „Conférences“ über grundlegende Fragen der Kunst, denen die Autorin ein eigenes Kapitel widmet (S. 123–139). Hier wurde darum gestritten oder auch nur ex cathedra verkündet, was die richtige Art der Ausbildung sei oder auch die vermeintlich ewig gültige Hierarchie der Gattungen festgelegt, nach der ein Historienbild den höchsten und ein Stillleben den geringsten Wert besitze (S. 237–243, auch S. 29f.).

Drei einschneidende Debatten seien hier erwähnt, weil sie für die europäische Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung sind: Der Streit um den Vorrang von Zeichnung oder Farbe, die Diskussion darüber, wer Urteile über Kunst fällen kann und sollte, und schließlich die Infragestellung der Akademie an sich und deren Abschaffung.

1673 stieß der Maler Roger de Piles den allseits verehrten und als Autorität unangefochtenen, 1665 verstorbenen Maler Nicolas Poussin vom Sockel. Poussin hatte zeitlebens ausschließlich in Rom gewirkt und galt mit seiner den Vorrang der Zeichnung betonenden Lehre gewissermaßen als Klassiker und „Spiritus Rector“ der Akademie. Nachdem de Piles es sogar wagte, den bislang von der Akademie als Vertreter

3 GUDRUN VALERIUS: Die „Académie de Saint-Luc“ als Rivalin der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 73 (2010), S. 115–126.

des „petit goût“ verachteten Rubens zu preisen, war der Streit zwischen „Rubenisten“ und „Poussinisten“ in vollem Gange. (S. 41ff. und S. 127ff.). Diese grundlegende Debatte, die unter anderen Vorzeichen zum Ende des 18. Jahrhunderts gewissermaßen erneut aufflammte, als sich die Befürworter des strengen Klassizismus gegen die überholte Rokokomalerei wandten, danach aber selbst wiederum von den stimmungsvollen Farbspiele und freie Formen bevorzugenden Romantikern bekämpft wurden, ist in der Kunstgeschichte mehrfach beschrieben worden.⁴

Es ist das Verdienst der Autorin, diesen oft erwähnten Streit im konkreten Zusammenhang mit der Geschichte der „Académie Royale“ und ihrer Protagonisten prägnant zu schildern. So erfährt man auch, dass die hitzige Debatte sich schon 1699 erledigt hatte, in dem man de Piles, das enfant terrible, ehrenvoll als „conseilleur honoraire amateur“ in den Tempel der Akademie aufnahm. Als 1717 Antoine Watteau und 1719 Nicolas Lancret, beide Vertreter des malerischen Genres der „fêtes galantes“, ebenfalls Mitglieder der Akademie wurden, galt der Skandal von 1673 bestenfalls noch als „pittoresker Krieg“ (S. 47).

Dagegen stand nun die nächste Grundsatzdebatte auf der Tagesordnung: Die (uns bis heute beschäftigende) Frage nämlich, wer zur Kunstkritik eigentlich berechtigt sein soll (S. 47f.). In diesem Zusammenhang traten vor allem zwei Direktoren der Akademie hervor: Antoine Coypel und sein Sohn Charles Coypel. Die als „conférences de Coypel“ 1721 veröffentlichten Abhandlungen des 1714 zum Direktor ernannten Antoine Coypel widmeten sich ausführlich diesem delikaten Thema. Er unterschied grundsätzlich drei am Prozess der Kunstkritik beteiligte Parteien: Erstens die Künstler als beste Sachkenner, zweitens das Publikum als Richter und potentieller Käufer und drittens die Kunstkenner, die „Amateurs“, die allerdings nur bestrebt seien, ihre jeweiligen Lieblinge hoch zu loben, und daher als lästige Zwischeninstanz möglichst ausgeschaltet werden sollten – und zwar durch die Wiederbelebung der Tradition der regelmäßigen öffentlichen Ausstellungen, auf denen das Publikum direkt mit der Kunst und den Künstlern konfrontiert werden könne. Ein nobles Vorhaben – und ganz nebenbei zugleich die Geburt der modernen Kunstkritik. Aber auch zweischneidig, wie Coypels Sohn und Nachfolger Charles Coypel, seit 1747 Direktor der Akademie, erfahren sollte.

Er erhob nämlich den „Salon“ des Louvre zum Podium der öffentlichen Kunstkritik für das breite Publikum, inklusive dessen, was man heute „Medienarbeit“ nennt, der Berichterstattung durch die Zeitschriften – allerdings mit fatalen Folgen, denn das Publikum scherte sich überhaupt nicht um akademische Normen. Es wei-

4 Vgl. zuletzt die Beiträge in dem (von Valerius nicht genannten) Ausstellungskatalog (Musée des Beaux-Arts Arras und Musée départemental d'art ancien et contemporain à Epinal): Rubens contre Poussin – La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle, mit Beiträgen von EMMANUELLE DELAPIERRE, RENÉ DÉMORIS, ALEXIS MERLE DU BOURG, THOMAS PUTTFARKEN, MATHIEU GILLES, HÉLÈNE PORTIGLIA u. a., Gent 2004. – Vgl. auch zuletzt RALPH DEKONINCK (Université catholique de Louvain): Premier âge moderne ou première modernité? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes, in: Cahiers en ligne du GEMCA (2010), S. 1–7 (http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20101014_9_Dekoninck.pdf (letzter Zugriff 12. Mai 2011) mit weiteren Literaturangaben ebda.

gerte sich, die von der Akademie als ausgezeichnet betrachteten Werke kritiklos anzunehmen und folgte stattdessen Gefühlen und Moden. Dies ging so weit, dass Künstler es ablehnten, im Salon“ auszustellen, „weil es die Empfindlichkeit der Künstler nicht vertragen konnte, sich alljährlich dem Schauer der Kritiken ausgesetzt zu sehen“, wie der Marquis de Vandières 1752 notierte (S. 136). Das Dilemma – bis heute bekannt – versuchte Coypel zu lösen, indem er verkündete, man müsse beim „Publikum“ sorgfältig unterscheiden zwischen der Masse aller Ausstellungsbesucher („multitude“) und der eigentlichen Öffentlichkeit („public“) aus einigen sehr wenigen Besuchern, die als „Perfekte“ („parfaits“) und wahre Kenner („vrais connoisseurs“) einzig in der Lage seien, angemessene Urteile zu fällen ... (S. 134).

In der Revolution folgte 1793 der Paukenschlag der Abschaffung der königlichen Akademie. Wie es schrittweise dazu kam, wie die Schüler bereits 1789 Reformen und neue Statuten forderten, wie Entwürfe und Gegenentwürfe neuer und konkurrierender Institutionen einander abwechselten und vor allem welche entscheidende Rolle dabei der selbst der Akademie angehörende („je fus autrefois de l'Académie“, S. 89), die Revolution aber lautstark unterstützende Maler Jacques-Louis David dabei spielte, ist ein eigenes und sehr anschauliches Kapitel (S. 79–91). 1791 wurde der „Salon“ für alle Künstler geöffnet, gleich welcher Herkunft und gleich ob Mitglied der Akademie oder nicht, 1792 folgte die Streichung des Postens des Akademiedirektors. Alles endete 1793 in einem im wahrsten Sinne des Wortes revolutionären Akt, als nämlich die „Commune des Arts“ am 18. Juli den Sitzungssaal der Akademie einfach besetzte: „Wenn dieser Saal die Bastille der Akademie ist, muss er eingenommen werden.“ (S. 90f.). Am 8. August 1793 wurde die königliche Akademie per Dekret abgeschafft. Dass damit auch die Übertragung von Kunstsammlungen und Bibliotheken an das Bildungsministerium verbunden war und somit hierin eine der Geburtsstunden des modernen Museums zu sehen ist, sei hier nur am Rande bemerkt.

Vor dem Hintergrund dieses epochalen Einschnitts macht es Sinn, dass Gudrun Valerius ihre Untersuchung 1793 enden lässt. Dennoch wäre ein Ausblick auf die weitere Entwicklung angebracht. Schließlich wurde die Akademie im bürgerlichen Zeitalter des 19. Jahrhunderts ja weiter geführt – wenn auch teils unter anderen Namen, anderen Organisationsformen und anderen historischen Vorzeichen. Auch unter Napoleon I., unter der restaurierten Bourbonenmonarchie, unter Bürgerkönig Louis-Philippe, im Zweiten Kaiserreich Napoleons III. und in der Dritten Republik waren hier die tonangebenden Stimmen des Kunstgeschmacks in Frankreich versammelt, mit teils großem, teils weniger starkem Einfluss in Europa – auf dem Feld der Malerei, der Skulptur, der Architektur und der Literatur. Ein schönes Beispiel hierfür ist Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, der 1791 – damals 36-jährig – zu einem der Juroren des „Salons“ vom Département Paris ernannt wurde, zusammen mit David und anderen, im Sinne der Akademie keineswegs linientreuen Künstlern (S. 87f.). Derselbe Quatremère de Quincy stieg später, was in Valerius' Buch aufgrund der zeitlichen Begrenzung unerwähnt bleibt, zum „Sekretär auf Lebenszeit“ der 1803 als Nachfolgeorganisation der „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“

gegründeten „Académie des Beaux-Arts“ auf – und war somit bis 1839 der neue Galshüter der offiziellen Kunst doktrin: diesmal im Sinne des Klassizismus.

Leider ist – und das leitet über zu einigen formalen Schwächen des Bandes – die Erwähnung Quatremère de Quincy ein schöner Zufallsfund, denn ein Register anzulegen wurde vom Verlag versäumt. Da genügt es auch leider nicht, dass die Autorin auf ihrer Homepage das Versäumnis freundlicherweise versucht zu lindern, indem dort (ebenfalls ein Zufallsfund) ein Index in Form einer pdf-Datei zum Herunterladen angeboten wird⁵ – auch auf diesen eher mageren sechs Seiten sucht man Quatremère de Quincy und wohl auch manche andere Namen vergeblich.

Ebenfalls sehr bedauerlich ist, dass das Buch – bis auf die Titelabbildung – keine Illustrationen hat. Von Kunst ist zwar ständig die Rede, von konkreten Gemälden dagegen so gut wie nie, allenfalls wird deren Existenz erwähnt. Das ist beim Thema der Geschichte einer mächtigen Institution und ihrer politischen, wirtschaftlichen und kunsttheoretischen Hintergründe vielleicht folgerichtig, aber dennoch schade. Also muss man – um ein einziges Beispiel zu nennen – selbst herausfinden, für welche im „Salon“ präsentierte Werke Jacques-Louis David 1792 das höchste Preisgeld von exorbitanten 7.000 Livres erhielt (S. 88).

Es liegt in der Natur der Sache, dass Valerius' umfassende und verdienstvolle Untersuchung als Handbuch schwer lesbar ist. Die methodisch nachvollziehbare und reizvolle Aufteilung in die Großkapitel „Geschichte“, „Organisation“ und „Mitglieder“ führt zwangsläufig zu Wiederholungen. So werden die hier exemplarisch erwähnten Debatten sowohl im Kapitel „Geschichte“ als auch im folgenden großen Kapitel „Organisation“ als Unterkapitel „Conférences“ beschrieben. Zwar hat die Autorin dankenswerter Weise Querverweise in die Fließtexte eingetragen, die in unkonventioneller Gestaltung als schwarze Pfeile auch gut sichtbar sind, doch wäre hier die konkrete Angabe der jeweiligen Seite sehr viel hilfreicher gewesen.

Etwas verwirrend ist scheint auch der Umgang mit Zitaten aus dem umfangreichen und mit großer Kenntnis aufgearbeiteten Quellenmaterial. Mal fließen Zitate im französischen Original ohne jede Übersetzung in den Text ein, wenige Absätze später jedoch lediglich eine deutsche Übersetzung ohne französischen Originalwortlaut (z. B. auf S. 88–89) Nach welchem Kriterium mal die eine, mal die andere Zitierweise gewählt wurde, hat sich dem Rezensent nicht erschlossen. Beides erfolgt zwar stets mit seriösen Nachweisen in den Fußnoten, ist aber lediglich für diejenigen Leser wirklich zu goutieren, die entweder über Grundkenntnisse der französischen Kunstgeschichte oder über ausreichende Französischkenntnisse (oder besser: über beides) verfügen.

Eine quantité négligable dagegen sind kleine sprachliche Ungereimtheiten, solange sie nicht den Inhalt drohen zu verzerren. So berichtet die Autorin schön und anschaulich, wie im Zuge der Reform 1789 die Bevorzugung von Akademikersöhnen bei der Vergabe der heiß umkämpften Plätze im Zeichensaal abgeschafft wurde:

5 Download des Registers zu besprochenen Band unter: <http://academie-royale.jimdo.com/rezensionen-1/academie-royale-de-peinture-et-de-sculpture/> (letzter Zugriff 13. Mai 2011).

fortan sollte nämlich ausschließlich „der Verdienst“ zählen (S. 79) – gemeint ist wohl nicht „der“ Verdienst im Sinne von Einkommen, sondern eher „das“ Verdienst im Sinne von unter Beweis gestellter Fähigkeit.

Aber wir wollen nicht akademischer sein als die angesehenen und höchst ehrenwerten Mitglieder der „Académie Royale“, deren 145-jährige wechselvolle Geschichte erstmals und umfassend vorgelegt zu haben mit Sicherheit das große Verdienst von Gudrun Valerius ist: Ihr Buch gehört in jede Fachbibliothek, die sich der französischen und europäischen Kunstgeschichte widmet.

MARIO KRAMP
Kölnisches Stadtmuseum

Georg Himmelheber: Der Mailänder Kabinettschrank. Ein Augsburger Prunkmöbel des Manierismus; Wien: Liechtenstein Museum 2010; 78 S., 81 Farbabb.; ISBN 978-3-9502380-7-5.

Ein prunkvoller Augsburger Kabinettschrank aus wohl ursprünglichem Mailänder Adelsbesitz wurde 2010 vom Liechtenstein Museum in Wien erworben. Zu diesem Möbel hat nun im gleichen Jahr Georg Himmelheber, der wohl beste Kenner der deutschen Möbelkunst, ein reich bebildertes Katalogbuch verfasst.

Bei dem Kabinettschrank handelt es sich um ein reich intarsiertes Möbel aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert, wie sie in Augsburg zu dieser Zeit in großer Zahl gefertigt wurden. Dort gab es im 16. Jahrhundert eine blühende handwerkliche Kultur, angeführt von den Goldschmiedearbeiten und, gleichfalls in führender Position, von den Kistlern, wie die Schreiner zu dieser Zeit dort bezeichnet wurden. Dieses Stück ragt unter den „üblichen“ Augsburger Arbeiten durch seinen außergewöhnlichen, dicht angeordneten und feinen Intarsienschmuck heraus. Darüber hinaus ist es ein bis dato unbekanntes Möbel, dessen Wiederaufscheinen als Sensation gilt, zumal es sich auch in hervorragendem Erhaltungszustand befindet.

Im Folgenden zunächst die Zusammenfassung der wichtigsten Merkmale, wie sie von Himmelheber in anschaulicher Art präsentiert werden.

Sämtliche Flächen des Kabinettschranks, an den Innen- und Außenseiten, sind mit einer Überfülle von unterschiedlichen eingelegten Motiven bedeckt, darunter phantastische Architekturen und Architekturteile, große Rollwerkelemente sowie Menschen und Tiere in unterschiedlicher Größe. Es finden sich außerdem Waffendarstellungen, teils zu Trophäen gebunden, große römische Rüstungen, Armillarsphären, geometrische Körper, Vasen, Gräser, Bäume, Blumen und Blätter; überdies auch Darstellungen von Heiligen, wie des heiligen Georg, und Figuren und Szenen aus der antiken Mythologie, z. B. des Orpheus und des Actaeon, außerdem geflügelte Putti und Vieles mehr. All dies ist in verwirrendem Zusammenhang angeordnet, sowohl was ihre Bedeutung, als auch was die Größenverhältnisse der Darstellungen untereinander anbelangt. Die Innenfassade hinter den beiden Flügeltüren enthält zwei obere Schubladenreihen und drei untere, dazwischen befinden sich drei größere heraus-