

nis zwischen Mythos, tatsächlicher Biographie und Doppeldeutigkeit der Bildrolle erwächst der Bildwitz, der aber in der Katalognotiz keine Erwähnung findet. Trägt er nicht zur »celebrity« bei?

In der folgenden Abteilung »Theatre of Life« war »Mrs. Billington als hl. Cäcilie« (Nr. 70, 1789) vom Stil des Gemäldes und ihrer Vita her durchaus Mrs. Musters vergleichbar, so daß die Grenze zu den »Painted Women« weiter rätselhaft blieb: Die Schauspielerinnen und Ehefrauen fanden sich in beiden; der Südsee-Insulaner »Omai« (Abb. 5; Nr. 66, 67, ca. 1776) und Irokesenhäuptling »Scyacust Ukah« (Nr. 65, 1762) hingen friedlich vereint z. B. mit den »Archers« (Colonel Acland und Lord Sydney, Nr. 61, 1769), dem Stecher Francesco Bartolozzi (Nr. 59, ca. 1771-73) und dem Schauspieler David Garrick zwischen Tragödie und Komödie (Nr. 60, 1760/61). Die Vorliebe für Maskeraden und exotische Kostümierungen als Bindeglied dieser Abteilung erschien etwas beliebig.

Die Porträts »Jane Fleming« (Nr. 24, ca. 1775) und »Angels' Heads – Isabella Gordon« (Nr. 64, 1786-87) sind zwar im Katalog berücksichtigt, fehlten aber in der Ausstellung ebenso wie leider die frühen Karikaturen, von denen nur eine als Textabbildung in der kurzgefaßten Biographie Reynolds' am Ende des Katalogs vertreten ist. Da sich Engländer auf der Grand Tour durchaus gerne in dieser Weise porträtie-

ren ließen, wäre es nicht abwegig gewesen, wenigstens ein Beispiel aufzunehmen. Auch vermißte man zumindest ein Gruppenportrait der damaligen zahlreichen Clubs, wie z. B. der Society of Dilettanti, deren Rolle für die Kunstförderung Postle in seinem einleitenden Aufsatz würdigt. Die Familienbildnisse, die wie die anderen Portraits auch nur halb privat waren, waren ebenfalls nicht vertreten. Der Nutzen des Katalogs wird dadurch gemindert, daß die Bibliographie zu den einzelnen Bildern nicht immer vollständig ist. Ausstellungen sind nicht angegeben, so daß man hierfür auf den Ausstellungskatalog von 1986 und den Œuvrekatalog von David Mannings 2000 zurückgreifen muß. Nachdem zuvor in Aufsätzen anschaulich die Wichtigkeit der Ausstellungen (Mark Hallett) und Stiche (Tim Clayton) betont wurde, ist dies eine seltsame Inkonsequenz. Das Literaturverzeichnis weist entsprechende Lücken auf, vor allem bei der älteren Literatur. Außerdem wird die nicht-englischsprachige Literatur ignoriert von Giovanna Perini bis zu Werner Busch. Farbabbildungen sind generell ein Problem, was die Farbtreue betrifft. Zwar ist jedes ausgestellte Gemälde farbig wiedergegeben, doch erscheinen viele zu dunkel oder zu hart im Kontrast, leider oft auch rot- oder gelbstichig. Die malerische Qualität vieler Originale ist so nicht zu ahnen.

Renate Prochno

EVA STRÖBER

Ostasiatika

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2002 (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. 10, hrsg. von Regina Marth. 388 S., 804 Abb., davon 70 in Farbe. € 97,-, ISBN 3-922279-54-6

Die Geschichte des Imports und der Wertschätzung ostasiatischer Kunsterzeugnisse ist in Europa mit der Gründung von Kunst- und Naturalienkabinetten seit dem 16. Jahrhun-

dert verbunden. Eine vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart nachvollziehbare Entwicklung, die von der Kunstkammer zum Museum führte, bietet die Sammlung der Braunschwei-



Abb. 1 Dame mit weißem Kaninchen und einem Knaben. Kolorierter Holzschnitt. China, Qing-Zeit, Periode Kangxi (1662-1722) (Kat. Nr. 230 S. 150)

ger Herzöge. Deren Bestand an ostasiatischen Exponaten, der im 19. und frühen 20. Jahrhundert durch Schenkungen Zuwachs erfuhr, wird noch heute in großen Teilen im Herzog Anton Ulrich-Museum aufbewahrt.

Den Grundstock der ostasiatischen Sammlung an Porzellanen, Steingut, Lacken, Arbeiten aus Speckstein, Elfenbein, Holz und Metall sowie Konvoluten chinesischer Graphiken und Malereien legte der mit weltoffener Wißbegier auf exotische Kulturen schauende Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1714). Den Aufbau eines derart vielfältigen Bestands begünstigte in der 2. Hälfte des 17. Jh.s der Markt, als größere Mengen asiatischer Kunsterzeugnisse nach Europa kamen. Doch es bedurfte schließlich einer gesteigerten Neugier am Fremden, die des Fürsten Freund-

schaft mit dem zeitweise in der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel tätigen Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) beförderte. Dessen durch jesuitische Berichtstatter am Hofe der Kaiser Kangxi und Qianlong in Peking bereicherten Kenntnisse über China bildeten sich bei Anton Ulrich zu der Illusion des Reichs der Mitte als Idealstaat von überragender kultureller Größe aus. Seine Söhne erweiterten zwar die Sammlungen, doch sie zeigten im Gegensatz zum Vater kein gleichrangiges Interesse am Ankauf ostasiatischer Gegenstände. Die Sammlung indes war derart berühmt, daß sie und ihre bereits museal anmutende Präsentation in zeitgenössischen Reiseberichten erwähnt wird.

Wie die Inventarisierung von 1754 belegt, waren die Verwalter des herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts seit Mitte des 18. Jh.s bemüht, den Sammlungsbestand zu katalogisieren. An diese Tradition knüpfen die seit 1979 erschienenen und seit 1990 in rascher Folge erarbeiteten, insgesamt 13 Bände von Bestandskatalogen an, die sich in zwei Bänden auch der asiatischen Kunstwerke annahmen. Besonders letztere bekräftigen, daß sich das Herzog Anton Ulrich-Museum als außerordentliche Sammlungsstätte der Kunst der Welt auszeichnet.

1990 erschien Band II der Bestandskataloge von Gunter Rudolf Diesinger, der sich den Ostasiatischen Lackarbeiten widmet. Im Jahr 2002 folgte der von Eva Ströber mit wohltuendem Enthusiasmus erarbeitete Katalog der übrigen, annähernd 850 Werke aus Ostasien, womit es gelungen ist, die Bestände des Herzog Anton Ulrich-Museums entsprechend ihrer Bedeutung als asiatische Exportkunst des 17. bis frühen 20. Jh.s zu erfassen. Glücklicherweise wird damit die aus heutiger Sicht unverständliche Aburteilung der ostasiatischen Exponate durch den damaligen Museumsdirektor August Fink (1890-1963) vor 50 Jahren korrigiert. Dieser hatte 1955 die Ansicht vertreten, die „alte Ostasienabteilung des Kunstbesitzes Anton Ulrichs in Salz-

dahlum, dort dekorativ auf Massenwirkung gestellt, heute in ihrem Übermaß besonders an Figuren aus Speckstein und an Lackarbeiten (können) nicht zur ernst zu nehmenden Kultur Ostasiens gerechnet (werden), (sei aber) immerhin interessant als früher Export nach Europa.« Eine Meinung, die ganz allgemein in ostasiatischen Kunstmuseen wohl in Abgrenzung zu Völkerkundemuseen zumindest bis weit in die 1990er Jahre hinein durchaus üblich war.

Ströber legt zunächst die Geschichte der Sammlung dar und ordnet die Objekte nach Materialgruppen, kunsthandwerklichen und künstlerischen Gattungen. Sie stellt den Katalognummern des chinesischen Yixing-Steinzeugs (Kat. Nr. 22–79) und ostasiatischen Porzellans (Kat. Nr. 80–129), den chinesischen Exportkeramiken für Thailand (Kat. Nr. 130–187) und dem Kunsthandwerk und der Keramik aus Thailand (Kat. Nr. 188–204), den Malereien und Graphiken aus China und Japan sowie ihren chinoiden Nachahmungen (Abb. 1; Kat. Nr. 205–303), den chinesischen Steatit- und Marmorarbeiten (Abb. 2; Kat. Nr. 304–692) gattungsspezifische Einführungen voran. Sie dienen der Zuordnung von Materialien und Techniken der Objekte sowie ihrer stilistischen Einordnung im Ursprungsland und ihrer Rezeption in Europa. Darüber hinaus bieten sie nützliche Hinweise für Museumsleute und Sammler bei der technischen und stilistischen Zuordnung vergleichbarer Gegenstände.

Dies trifft besonders auf die Präsentation des reichen Bestandes von südchinesischem Yixing-Steinzeug (S. 41–71) sowie die in großer Zahl erhaltenen chinesischen Schnitzereien aus Steatit oder Speckstein des 17. und 18. Jh.s (S. 183–307) zu. Als ausgewiesene Spezialistin für qing-zeitlichen Buddhismus beschäftigt sich die Autorin eingehend mit der Ikonographie der figürlichen Plastik, die vornehmlich im Bereich der drei Lehren Chinas, des Buddhismus, Taoismus und Konfuzianismus, angesiedelt ist. So entsteht eine Auflis-



Abb. 2 Der daoistische Unsterbliche Lü Dongbin mit Guixing. Steatit, teilgefaßt. China, Qing-Zeit (1644–1911), 2. H. 17. Jb. (Kat. Nr. 442 S. 236

stung der geläufigsten Figurentypen der chinesischen Specksteinschnitzerei und ihrer oft nur geringfügigen stilistischen und ikonographischen Modifikationen. Bemerkenswert ist auch die Katalogisierung des heutigen Porzellanbestandes (Kat.-Nr. 80–129), der »durch eine systematische Sammeltätigkeit ... Ankäufe und Schenkungen im 19. Jahrhundert« (S. 76) zustande kam und den 1811 aus finanziellen Beweggründen versteigerten legendären, vornehmlich von der Herzogin

Elisabeth Juliane zusammengetragenen Bestand von mehr als 8000 Porzellanen ersetzt. Er veranschaulicht, daß die heutige Sammlung blau-weißer-Porzellane der Kangxi-Ära, Blanc de Chine-Ware aus Dehua und japanischer Imari-Porzellane den Geschmack einer der namhaftesten Porzellansammlerinnen des Barock bestens vor Augen zu führen vermag.

Doch fragt es sich, ob nicht ein derart anspruchsvolles, zahlreiche Gattungen ostasiatischen Kunsthandwerks und ihre Rezeption in Europa zusammenschließendes Projekt, das zudem im kurzen Zeitraum von zwei Jahren erarbeitet wurde, einen einzigen Autor überfordert. Denn zumindest in zwei Bereichen wären stringenter Darstellungen des Forschungsstandes vonnöten gewesen, um zu verhindern, daß die Benutzer des Kataloges problematische oder überholte Informationen erhalten.

Während Ströber in den Kapiteln über chinesisches Steinzeug und Porzellan oder über chinesische Schnitzereien durch ihre Kenntnisse als zum Thema des Buddhismus der Qing-Dynastie promovierte Sinologin und im Kölner Museum für Ostasiatische Kunst 1994 bis 1996 ausgebildete Fachfrau für ostasiatisches Kunsthandwerk überzeugt, unterlaufen ihr im Kapitel »Die Sammlung der Ostasiatika im Herzog Anton Ulrich-Museum« (S. 9–24) sowie im Kapitel »Chinesische Malereien und Holzschnitte, die *Tapetenbilder*« (S. 123–166, Kat. Nr. 205–266) leider einige Irrtümer, was ihre Einschätzungen der kulturellen Berührungen zwischen China und Europa im späten Barockzeitalter betrifft. So muß der Auffassung widersprochen werden, daß sich die Chinamode seit Mitte des 18. Jh.s »im Abklingen« befunden habe und die »Exotica nicht mehr beliebt« gewesen seien (S. 23). Ströber kommt zu diesem Schluß, weil die Braunschweiger Sammlung »das Schicksal der schwindenden Bedeutung und nachlassenden Beachtung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ... mit zahlreichen anderen Barocksammlun-

gen« teilte. Richtig ist zwar, daß Exotica in den Kunst- und Naturalienkabinetten dieser Zeit keine besondere Rolle als Sammlungsobjekte mehr spielten. Ostasiatische Kunstwerke waren jedoch längst zu unverzichtbaren Ausstattungsgegenständen in vornehmen Interieurs geworden, womit das Interesse an chinesischen und japanischen Lacken, Porzellanen und Malerzeugnissen und ihrer Präsentation in der Raumkunst oder als kostbar gefaßte objets d'art seit 1750 einem neuen Höhepunkt zustrebte (vgl. z. B. den von Monika Kopplin und Christian Baulez bearbeiteten Ausstellungskatalog *Japanische Lacke, Die Sammlung der Königin Marie-Antoinette*, Versailles, Münster 2002).

Auch bei den chinesischen Malerzeugnissen im Herzog Anton Ulrich-Museum kommt die Autorin trotz oder wegen der inzwischen umfangreichen Literaturlage teilweise zu Fehleinschätzungen, was ihre Bedeutung im Zusammenhang mit der Geschichte chinesischer Tapeten für Europa, ihre Anfertigung in Kanton und ihren Export nach Europa sowie ihre Verwendung in europäischen Innenräumen betrifft. Vor diesem für Ströber teilweise irritierenden Hintergrund gerät sie in das Dilemma einer gattungsspezifischen Zuordnung der in Braunschweig vorgefundenen chinesischen Malerzeugnisse. Sie bezeichnet diese undifferenziert als »Tapetenbilder« (S. 123). Nimmt man die Autorin beim Wort, dann waren sie also zum Tapezieren von Wänden bestimmt. Doch im Zusammenhang mit einem Kunstkammerbestand des späten 17. und frühen 18. Jh.s wie demjenigen Anton Ulrichs kann noch nicht von »Tapetenbildern« gesprochen werden. Der Herzog erwarb wie andere Zeitgenossen (etwa August der Starke) chinesische Malereien und Druckerzeugnisse als Lehr- und Anschauungsmaterial für die Bibliothek, wo sie über den von Leibniz gepriesenen Idealstaat China informieren sollten. Einem Bericht von 1728 zufolge waren sie unter den Nachfolgern Anton Ulrichs in verschiedenen Ausstellungskabinetten in Salz-

dahlum an die Wand gehängt worden: sechs bis zehn Szenen zu Bildergeschichten montiert und wie Gemälde vorgezeigt (S. 123). Diese Art der, fast könnte man meinen, musealen Präsentation wurde sicherlich durch die europaweit in den 1730er Jahren verstärkt einsetzende Mode chinesischer Tapeten inspiriert, als verschiedene Malerzeugnisse aus China zu dekorativen Wandpanneaux zusammengesetzt und als Tapezierware eigens dafür gekauft wurden. Erst im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts wurde aus dem malerischen Anschauungs- und Informationsmaterial im Zusammenhang mit der Mode der Chinatapeten buntes Tapeziermaterial (vgl. Friederike Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa – Vom Rollbild zur Bildtapete*, Berlin 1989). Aber auch dann war nicht jeder Holzschnitt für eine »Chinatapete« geeignet; schlichte, volkstümliche Blätter wie die unter der Kat. Nr. 267 beschriebenen Graphiken wurden entgegen Ströbers Annahme keineswegs »als exotisches Tapeziermaterial benutzt« (S. 167).

Trotz dieser Detailkritik bleibt die Leistung von Eva Ströber, einen äußerst heterogenen, bis dahin völlig unbearbeiteten Sammlungsbestand in einer gut strukturierten Gesamtschau darzustellen, unbestritten. Denn insgesamt bietet der von Ströber erarbeitete Katalog der aus der ehemaligen Kunstkammer Herzog Anton Ulrichs erhaltenen Bestände von Ostasien einen vielseitigen Überblick über die im 17. bis 19. Jahrhundert gesammelte Exportkunst Chinas und in kleinen Teilen Japans. Es handelte sich um Kunstobjekte und

kunsthandwerkliche Arbeiten, wie sie für den Import aus Ostasien seit dem späten 17. Jh. typisch waren. Dazu gehörten massenhaft Porzellan und Yixing-Steinzeuge, große Mengen an Lacken (vgl. den von Diesinger verfaßten Bestandskatalog II) und Specksteinarbeiten sowie in kleinerer Zahl Malerzeugnisse, Holz- und Elfenbeinschnitzereien (Kat. Nr. 693–747), Metallarbeiten (Kat. Nr. 748–787), Textilien (Kat. Nr. 788–793) und außergewöhnliche Objekte chinesischer oder japanischer Kultur im »Katalog Einzelstücke« (Kat. Nr. 1–16).

Auch wenn die Exponate keinesfalls der ostasiatischen Hochkunst zuzurechnen sind, so vermitteln sie dennoch wertvolle Einblicke vor allem in die Kultur der Chinesen der Qing-Zeit (vgl. das chinesische Theater Kat. Nr. 2), in die Geschichte der Chinarezeption und der in zwei Jahrhunderten wechselhaften Begeisterung europäischer Sammler des Barockzeitalters und der Aufklärung für asiatische Kunst und Luxuswaren. In diesem Zusammenhang ist Ströbers Katalog ein wichtiger Beitrag zur Sammlungsgeschichte asiatischer Exotica im 17. und 18. Jh. Durch die gründliche Untersuchung der Objekte, die alle in schwarz-weiß und teilweise in Farbe abbildet wurden, erweist sich das Buch als wertvolle Publikation nicht nur für Wissenschaftler und Sammler, wozu ein von Friederike Ulrichs erarbeitetes Glossar, die ausführliche Bibliographie, die Konkordanzen sowie das Personen- und Sachregister beitragen.

Friederike Wappenschmidt

Die Virtualisierung des Buches

Stellen Sie sich vor, es findet eine Revolution statt, und niemand bekommt es mit! Genau das aber passiert zur Zeit an der digitalen Front, die dem gewöhnlichen Geisteswissenschaftler so wenig geheuer ist, daß er sie durch Nichtbeachtung unschädlich machen zu kön-

nen glaubt. Nachrichten über diese Revolution erhält er beispielsweise aus der Tagespresse, die von google berichtet (Achtung, google ist dieses Internet-Programm, welches unter dem Stichwort der »vergoogelisierung« den Niedergang des deutschen Universitäts-