

*Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. II. The Silver Plate.* Bearb. von HUGH TAIT. London, British Museum Publications Ltd. 1988, 344 S., mit 166 Farbtafeln, 360 Schwarzweißabb. und zahlreichen Markenabb., ■ engl. Pfund. – *The Gilbert Collection of Gold and Silver.* Bearb. von TIMOTHY B. SCHRODER u.a. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art 1988, 688 S., mit ca. 50 Farb- und 570 Schwarzweißabb. und zahlreichen Markenabb.

(mit drei Abbildungen)

Auf dem Gebiet der nachmittelalterlichen Goldschmiedekunst sind in den letzten Jahren, namentlich jenseits der Grenzen Deutschlands, verschiedene Bestandskataloge erschienen, die mit ausführlicheren Einzeltexten jeweils eine größere Sammlung systematisch erschließen (z.B. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 1977; Paris, Musée des Arts Décoratifs 1984; Madrid, Patrimonio Nacional 1987; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1987 [Auswahlkatalog]; Minneapolis, Institute of Arts 1989; London, Victoria and Albert Museum 1990). Bisweilen handelt es sich auch um Komplexe, die nach wie vor privaten Besitz bilden oder zumindest aus Privatsammlungen hervorgegangen sind und nun – mehr oder weniger geschlossen – in öffentlichen Museen verwahrt werden. In solchem Fall sind die Bestände weitgehend durch den Geschmack oder die Vorlieben eines einzelnen Sammlers bestimmt, wie es sich etwa an den kürzlich durch Kataloge erschlossenen Sammlungen Bruno Schroder (1983) und Thyssen-Bornemisza (1986) oder – im deutschen Bereich – Friedrich Karl August Huelsmann (1986) oder eines westfälischen Privatsammlers (1986) ablesen läßt. Speziell gilt das für die Goldschmiedewerke aus dem Besitz Baron Ferdinand de Rothschilds, die zu dem als abgeschlossenes Ensemble im British Museum ausgestellten Waddesdon Bequest gehören (entsprechend den Verfügungen des Stifters dürfen sie grundsätzlich nicht zu Ausstellungen entliehen werden, so daß sie nicht als Leihgaben in den wichtigsten Ausstellungskatalogen der letzten Jahre erscheinen).

Im Anschluß an den 1986 veröffentlichten ersten Band des Waddesdon Bequest, der die Schmuckobjekte behandelt, widmet Hugh Tait den zweiten Band der Katalogserie nun den Goldschmiedearbeiten, die nicht mit Bergkristall, Glas oder organischen Materialien – wie z.B. Muschelschnitt, Nautilus, Straußeneiern o.ä. – kombiniert sind (den komplex zusammengesetzten Objekten wird der vom Verf. zur Zeit vorbereitete dritte Band des Waddesdon Bequest vorbehalten sein). Hier handelt es sich um einen durchweg hervorragenden Bestand kontinentaleuropäischer Goldschmiedearbeiten vorwiegend des 16. und 17. Jahrhundert, dessen Schwerpunkt auf den großen Zentren in den Niederlanden (Antwerpen) und den deutschsprachigen Ländern (Nürnberg und Augsburg sowie Lübeck, Frankfurt, Ulm, Straßburg und Wien) liegt. So wird hier zumindest partiell der Rothschildische Anspruch eingelöst, ein eigenständiges Äquivalent zu den historischen Sammlungen fürstlichen Ursprungs zu schaffen.

Mit dem Band „Silver Plate“ – einem *non plus ultra* seiner Gattung – hat der Verf. Maßstäbe gesetzt, wie sie bisher eher von corpusartigen Werken auf dem Gebiet der Malerei oder Skulptur erreicht wurden (siehe auch G. Irmscher in: *Welt-*

*kunst* 61, 1991, S. 2643, Anm. 1). Freilich ist ein solcher wissenschaftlicher und editorischer Aufwand letztlich nur mittels privater Unterstützung möglich, da die Folge der Kataloge des Waddesdon Bequest – ähnlich wie die Bestandskataloge der in dem Landsitz Waddesdon Manor befindlichen Sammlungen Baron Ferdinand de Rothschilds – nachhaltige Förderung durch die Rothschild-Familie erfährt. Das äußert sich bereits im Umfang des Bandes: Im Katalogteil, dem die in die Sammlungsgeschichte einführende Einleitung vorausgeht, werden 61 Objekte auf 312 Katalogseiten behandelt. Den Beschluß bildet der Anhang mit Markenverzeichnis, Bibliographie und (nach englischer Tradition sehr ausführlichem) Register. – Als Ergänzung zu der im Katalogteil enthaltenen Beschreibung von Form, Zustand und Technik, die sich stets auch um eine Charakterisierung der Objekte bemüht, dienen zahlreiche Detailaufnahmen, welche die Gegenstände auch in demontiertem Zustand bzw. von den gewöhnlich nicht sichtbaren Unter- oder Rückseiten zeigen, unter besonderer Berücksichtigung der Verbindungen durch Schrauben, Nieten, Löt Nähte u.ä. Die Zusammenfügung der einzelnen Teile wird oft zusätzlich durch erläuternde Zeichnungen verdeutlicht (es verdient betont zu werden, daß gerade die Engländer in vorbildlicher Weise die Kunst der klärenden Zeichnung beherrschen, wie es z.B. auch für David Penney mit seinen Explosionszeichnungen komplizierter Uhrwerke gilt); dieses exemplarische Dokumentationsverfahren hat der Verf. bereits im ersten Band des Waddesdon Bequest angewandt (siehe auch die Rez. von C. Vincent in: *Jewellery Studies* 3, 1989, S. 88–90). Bemerkenswert sind auch die mit Hilfe einer Spezialekamera gefertigten Aufnahmen, welche die zylindrische Wandung eines Gefäßes als plane Abwicklung vor Augen führen (Abb. 21, 69, 204, 297, 358). Am Ende des beschreibenden Teils einer jeden Katalognummer steht die Dokumentation der Goldschmiedemarken, die auf dreifache Weise dargestellt sind: in der Beschreibung (mit Angabe des Anbringungsorts und mit Literaturnachweis); in der photographischen Reproduktion (stets in gleicher Weise aufgenommen: hell auf dunklem Grund), so daß der Anbringungsort der Marken und deren Positions- und Größenverhältnis zueinander deutlich werden; schließlich in der Markentafel des Anhangs, welche die Marken in sehr präziser Zeichnung (direkt nach dem Original) wiedergibt, in einheitlichem Größenmaßstab, doch ohne Nennung des Vergrößerungsfaktors (die photographische und zeichnerische Wiedergabe beschränkt sich auf Beschau- und Meisterzeichen, unter Ausklammerung der meist nur beschriebenen Kontroll- und Steuerstempel). Auch wenn mehrere Objekte auf denselben Meister zurückgehen, sind zumindest im Anhang die Marken jedes einzelnen Stücks abgebildet (das punzierte Monogramm HR ist freilich streng genommen nicht unter „marks“ zu subsumieren [S. 85]).

Der allzu bescheiden als Kommentar bezeichnete Hauptabschnitt einer jeden Katalognummer, dem die Angabe der Provenienz vorausgeht, besitzt oftmals eher den Umfang eines Aufsatzes, der das jeweilige Objekt unter dem Gesichtspunkt seiner Geschichte, seines Stils, seines Typus und seiner Ikonographie behandelt. Dabei versteht es der Verf., den sehr langen und nicht durch Zwischenüberschriften untergliederten, aber durch zahlreiche Querverweise gut erschlossenen Texten, die z.T. in der Einleitung erörterte Fragen wiederholend aufgreifen, jeweils einen eige-

nen Schwerpunkt zu geben (z.B. Formtypen von Pokal, Kanne, Tazza und Satzbecher: Nr. 6–8, 22/23, 24–35 und 38; Zusammenhang zwischen Bronze- und Silberstatuetten: Nr. 17, 21 und 48; Anwendung von Plaketten: u.a. Nr. 36). So resultiert aus der Gesamtheit der „commentaries“ ein Überblick über wichtige Fragenkomplexe der nachmittelalterlichen Goldschmiedekunst. Verschiedene Themen werden bevorzugt in den Texten erörtert; z.B. geht der Verf. besonders auf graphische Vorlagen ein, wobei er stets die spezifische Anpassung an die Goldschmiedearbeit berücksichtigt (siehe z.B. S. 71, 89, 165ff.). Im Kontext der mit Umsicht und Präzision betriebenen Katalogisierung ist auch die Sorgfalt im Umgang mit fremdsprachlichen Texten hervorzuheben (nur durchgehend findet sich im Deutschen die Schreibung „Becker“ statt „Becher“).

Ein besonderes Verdienst des Bandes liegt in der ebenso eingehenden wie schonungslosen Analyse der Werke des 19. Jahrhunderts, die bisher als Arbeiten der Renaissance und des Barock angesehen wurden, wie auch in der Untersuchung der im letzten Jahrhundert vorgenommenen Veränderungen und Ergänzungen; dies gilt auch für den nachträglich hinzugefügten Edelsteinbesatz, der oftmals zur Verschönerung und Bereicherung authentischer Objekte dient (siehe z.B. S. 117/18). Zu der geradezu detektivischen Dekuvrierung jüngerer Objekte tragen wesentlich auch technische Beobachtungen bei, die durch Detailaufnahmen gestützt werden. Hier ergeben sich wichtige Aufschlüsse zum Verständnis des „goût Rothschild“, der in Ferdinand de Rothschild und seinem in Wien ansässigen Vater Anselm, der bereits wesentliche Teile der Sammlung zusammengetragen hatte, exzellente Vertreter findet (beider Kennerschaft äußert sich nicht zuletzt darin, daß die Zahl der ausgesprochenen Fälschungen hier gewiß geringer ist als in der Frankfurter Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild).

Der nach Text und Abbildungen höchst durchdacht konzipierte Katalog ist das Resultat einer langjährigen intensiven Beschäftigung mit den Objekten des von dem Verf. betreuten Waddeson Bequest, wie sie heute – angesichts der vorherrschenden Beanspruchung durch kurzfristige Ausstellungsunternehmen – zur rühmenswürdigen Ausnahme geworden ist. Die gut lesbaren Katalogeinträge erörtern mit verschiedensten Argumenten namentlich Datierung und Lokalisierung der Objekte; in bemerkenswerter Aufrichtigkeit wird hier auf eine vorschnelle Einordnung verzichtet, um stattdessen mögliche Alternativen vor Augen zu führen. So hat der Verf. Maßstäbe gesetzt, an denen künftig alle Bestandskataloge großer Goldschmiedesammlungen zu messen sein werden.

S. 21: Der Akeleypokal ist nicht der ursprüngliche Typus des Nürnberger Willkomm (der nicht durch eine einzige Form verbindlich repräsentiert wird); hier werden wohl Willkomm und Nürnberger Meisterstück miteinander verwechselt.

Nr. 5, S. 41: Der Antwerpener Deckelpokal der Münchner Schatzkammer wird jetzt 1530/31 datiert und Peeter Wolganck zugewiesen (P. Baudouin, P. Colman, D. Goethals, *Orfèvrerie en Belgique*, Paris-Gembloux 1988, S. 50, Nr. 25 und Ausst. Kat. *Zilver uit de gouden eeuw van Antwerpen*, Antwerpen 1988/89, Abb. 24; siehe auch ebd. S. 93, Nr. 40 zu Tait S. 44, 94/95; ebd. S. 71/72, Nr. 16/17 zu Tait S. 68; ebd. S. 106, Nr. 55 zu Tait S. 88).

Nr. 11, S. 102 (auch Nr. 37, S. 200): Zu den Inventaren der Münchner Kammergalerie Kurfürst Maximilians I. siehe M. Bachtler, P. Diemer, J. Erichsen in: *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München 1980, S. 191–252, bes. S. 216). – S. 103/04: Kanne und Becken im Domschatz von Dubrovnik/Ragusa sind nicht von Wenzel Jamnitzer, sondern von einem eventuell mit Hans Brabant zu identifizierenden Nürnberger Goldschmied (K. Pechstein in: *Ausst. Kat. Wenzel Jamnitzer*, Nürnberg-München 1985, S. 64, 70, Anm. 22).

Nr. 16, S. 121 ff.: Das als Deckelbekrönung ergänzte Lamm mit der Kreuzfahne läßt an die mögliche Umwandlung zu einem Ciborium denken (vgl. V. Roth: *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedearbeiten*, Hermannstadt 1922, S. 198, Taf. 159, 2, 3). – S. 126: J. Lauts (statt K. Leuts).

Nr. 17, S. 130–134: Zu der Londoner Ausführung des Büttенmannes siehe auch Art. Büttенmann in *RDK* 3, 1954, Sp. 288, mit Hinweis auf die zeitlich vorausgehenden Exemplare Christoph I Ritters im gleichen Typus.

Nr. 22/23, S. 159: Die relativ flachen Köpfe des Pokals von Theophil Glaubich in der Sammlung Thyssen-Bornemisza sind – ungeachtet der Zweifel des Verf. – tatsächlich getrieben, wie die Autopsie ergab und wie auch Dr. Hannelore Müller freundlicherweise bestätigte.

Nr. 36, S. 184ff.: Das Schalenrelief ist für den Boden einer Tazza ungewöhnlich flach, so daß die ursprüngliche Zugehörigkeit des Reliefs zur Tazza geprüft werden müßte. – S. 188: Der Silberkorb eines wahrscheinlich mit Hans Jamnitzer zu identifizierenden Goldschmieds befand sich nicht *immer* in der Münchner Schatzkammer, sondern gehörte – als weißsilbernes Objekt mit vergleichsweise geringem Materialwert – zuvor zur Münchner Kunstammer und zur Kammergalerie Maximilians I. (zur Differenzierung der Münchner Sammlungen und ihres unterschiedlichen Charakters vgl. Rez. in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 40, 1986 [ersch. 1989], S. 101, 124).

Nr. 41, S. 215/16: Das Dresdner Exemplar des auf dem Faß reitenden Bacchus von Meinrad Bauch ist keineswegs verloren, sondern nach wie vor im Grünen Gewölbe verwahrt (Inv. Nr. IV 265; *Abb. 3* verdanke ich Dr. Joachim Menzhausen und Dr. Jutta Kappel); abgesehen von den leicht vereinfachten Stützen und dem unterschiedlichen Trinkgefäß des Bacchus stimmt die Gruppe wörtlich mit der Ausführung des British Museum überein. – S. 216–218: Als mögliches plastisches Vorbild ist Jacques Jonghelincks Bronzegruppe des Bacchus zu benennen, die auch im Stich Verbreitung fand (Ch. Avery: *Giambologna*, Oxford 1987, S. 209, 215, *Abb. 240* und I. Buchanan in: *Burlington Magazine* 132, 1990, S. 102–113, *Abb. 32, 41*; zum Typus siehe auch Art. Faß, Fäßchen in *RDK* 7, 1981, Sp. 520). – S. 217/18: Ein zweites Exemplar der Prassergruppe Christoph Lindenbergers findet sich auf Burg Eltz (D. Band: *Der Sprung über das Salzfaß – Untersuchungen zu den silbernen Tafelaufsätzen und zu dem Tafelsilber in der Schatzkammer der Burg Eltz*, Magisterarbeit Freiburg i.Br. 1990, Masch.-Ms. S. 85–87, Nr. 25), eine leicht vereinfachte Ausführung in Privatbesitz (M. Bachtler: *Goldschmiedekunst. Westfälische Privatsammlung*, Bielefeld 1986, S. 208/09, Nr. 94).

Nr. 42/43, S. 218ff.: Für Hans Petzolt siehe auch die – freilich ganz unzureichende – Monographie von E. Böhm: *Hans Petzolt, ein deutscher Goldschmied*, München 1939, S. 23/24, Taf. XIII, XVIII).

Nr. 44, S. 230ff.: Verf. schreibt den Pokal – Rosenberg folgend – dem Jacob Stör zu, der 1626 Meister wurde; zugleich erkennt er, daß es sich bei Form, Typus und Dekor um weit-aus ältere Muster handelt, und betont die Nähe zu Hans Petzolt. So fragt sich, ob hier die Arbeit eines älteren Meisters mit nahezu identischem Meisterzeichen vorliegt; in Frage käme

eventuell Georg Schyrer, der im Jahr 1600 Meister wurde (frdl. Mitt. v. Ralf Schürer, der besonders für die Nürnberger Arbeiten sehr wichtige Hinweise gab).

Nr. 46/47, S. 238ff.: Zur Taufgarnitur des Johann Moritz von Nassau-Siegen siehe auch Ausst. Kat. *Schätze aus der Fremde*, Unna 1985, S. 35–37 (K. B. Heppe).

Nr. 49, S. 266: Die Münchner Werke Wolf Christoph Ritters sind in der Silberkammer und nicht in der Schatzkammer der Residenz verwahrt. – S. 266: Eine weitere Statuette eines Jägers mit langem Jagdspieß, wohl aus dem späten 16. Jahrhundert, befand sich ehemals in Schloß Moritzburg (Ralf Giermann, Dresden, verdanke ich *Abb. 2a* mit dem größeren Teil des seit 1945 verschollenen Bestandes an bedeutenden Goldschmiedearbeiten, der den Silberbesitz eines fürstlichen Jagdschlusses hervorragend repräsentiert). Zu silbernen Jägerfiguren, die speziell in Jagdschlössern als Willkomm dienten, siehe auch W. Fleischhauer: *Renaissance im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart 1971, S. 208. – S. 267: Zu den mit Automatenwerken versehenen Trinkspielen der deutschen Spätrenaissance und speziell zu den Augsburger Diana-Gruppen siehe Rez.: *Der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen*, München 1987, S. 28–39. – S. 267: Die Magisterarbeit von A.-F. v. Schweinitz über die Kirchberger Kunstkammer in Schloß Neuenstein ist inzwischen veröffentlicht in: *Württembergisch-Franken* 71, 1987, S. 179–259; siehe S. 222.

Nr. 50, S. 270: Unmittelbar mit dem Londoner Eber-Willkomm zu vergleichen ist das von Elias Zorer geschaffene Exemplar der Münchner Sammlung Fritz Thyssen, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum München (Ausst. Kat. *Sammlung Fritz Thyssen*, München 1986, S. 78/79, Nr. 32); sehr ähnlich ist zudem eine verschollene Statuette in Schloß Moritzburg (s.o.).

Nr. 51, S. 270ff.: Als weiteres Exemplar einer ähnlichen Lübecker Hansekanne siehe die Ausführung in Kvillinge in Schweden (M. Hasse: Ausst. Kat. *Lübecker Silber*, Lübeck 1965, S. 73, Nr. 123 und B. Hovstadius: *Brudkronor i Linköpings stift*, Stockholm 1976, S. 137, Abb. 70).

Nr. 52, S. 279: Die einst am Pommerschen Kunstschränk befindlichen durchbrochenen Silberreliefs mit Personifikationen der Wissenschaften und Künste sind nicht vollständig verloren: Einige aus dem Brandschutt des Berliner Schlosses gerettete Reliefs befinden sich, in beschädigtem Zustand, im Kunstgewerbemuseum in Berlin-Köpenick (siehe auch Nr. 37, S. 200). – S. 278/79: Zu Paul I Birckenholtz siehe auch W. Scheffler: *Goldschmiede Hessens*, Berlin-New York 1976, S. 142/43, Nr. 82. – S. 279: Die vier Baldachinspitzen des Augsburger Goldschmieds Georg Jungmair in der Münchner Residenz sind nicht in der Reichen Kapelle zu sehen. Die stets deponierten Objekte gehörten, wie erstmals Dr. Johannes Erichsen feststellte, ursprünglich nicht zur Kapellenausstattung, sondern zu einem profanen Bett; erst 1807 wurden sie aus der als Gardemeuble dienenden Kunstkammer in die Reiche Kapelle überwiesen (Kunstkammerinventar von 1807 in der Museumsabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung, Inventar Nr. 3, Nr. 41).

Nr. 53, S. 287: Die Bleiplaketten des Bayerischen Nationalmuseums, denen weitgehend die Silberreliefs an dem Augsburger Humpen entsprechen, entstammen wohl dem Modellbestand einer Augsburger Goldschmiedewerkstatt (Ausst. Kat. *Modell und Ausführung in der Metallkunst*, München 1989, S. 33/34), so daß hier der unmittelbare Zusammenhang von Bleiplaketten und Silberreliefs im Augsburger Milieu bestätigt wird.

Nr. 54, S. 291/92: Das an dem Pokal befindliche Wappen des Adam Schmidt findet sich offensichtlich nicht unter den Augsburger Familienwappen (E. Zimmermann: *Augsburger Zeichen und Wappen*, Augsburg 1970). So erscheint die wohl zuerst von K. Gröber geäußerte These zweifelhaft, es handele sich um den Willkomm der Augsburger Schmiede.

Nr. 55, S. 294–296: Zu Trinkgefäßen in Bärengestalt siehe jetzt auch E.-L. Richter in: *Weltkunst* 59, 1989, S. 1000–1003.

Nr. 56, S. 298–300: Zwei unterschiedlich große Exemplare der Henne (mit identischen Marken, doch dem Jahresbuchstaben R) im Ausst. Kat. *Sammlung Fritz Thyssen*, München 1986, S. 90–93, Nr. 38/39; eine weitere Ausführung – hier mit dem Dordrechter Jahresbuchstaben X – im Schloßmuseum Gotha (dort bereits 1833 erwähnt bei J. H. Möller: *Das Herzogliche Kunst- und Naturalien-Cabinet zu Gotha*, Gotha 1833, S. 30, Nr. 50; hingegen wohl nicht genannt in den Gothaer Inventaren der Jahre 1721–1764, nach frdl. Mitt. von Werner Schwarz). Das Ulmer Beschau- und das Meisterzeichen des Hahns und der Henne in Ulm (S. 300, Abb. 314; siehe jetzt auch *Goldschmiedekunst in Ulm*, Ulm 1990, S. 36/37, Nr. 11), die technisch ganz der Ausführung des British Museum entsprechen, sind eindeutig nicht authentisch, wie die Untersuchung im Jahr 1990 ergab. Noch bedarf die Frage der Prüfung, ob einige oder ob alle Exemplare von Hahn und Henne auf das 19. Jahrhundert zurückgehen bzw. ob es einen für das 17. Jahrhundert gesicherten Prototyp gibt.

Prinzipiell unterschiedlich angelegt ist der nicht minder gewichtige Katalog der erst seit den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgebauten Goldschmiedesammlung des Ehepaars Rosalinde und Arthur Gilbert, die sich zum Teil bereits als längerfristige Leihgabe im Los Angeles County Museum of Art befindet – neben anderen, z.T. ebenfalls in wissenschaftlichen Katalogen erfaßten Sammlungskomplexen (siehe G. von Habsburg: *Gold Boxes from the Collection of Rosalinde and Arthur Gilbert*, London 1983; A. Gonzales-Palacios und St. Roettgen: *The Art of Mosaics*, Los Angeles 1982); die im Museum selbst ausgestellten Objekte sind durch die Angabe der Museumsinventarnummer gekennzeichnet. Andere Gegenstände sind im Katalog aufgeführt, aber nicht als Leihgaben im Museum gezeigt oder auch im vorliegenden Band nur abgebildet, ohne katalogisiert zu sein. Beigelegt ist ferner ein 1988 gedrucktes Addendum mit neuesten Erwerbungen. Der insgesamt 175 Nummern umfassende Katalog enthält vorwiegend Arbeiten englischer Goldschmiede (S. 31–482, Nr. 1–130) – oft hervorragende Objekte von historischem Rang –, dagegen relativ wenige kontinentaleuropäische Werke, überwiegend aus dem deutschen Sprachraum (S. 483–632, Nr. 131–170), sowie einige wenige amerikanische und indische Stücke (S. 633–642, 643–649, Nr. 171–173, 174/75). Da es sich hier um eine relativ junge Sammlung handelt, kann sich gerade der erst in den letzten Jahren zusammengetragene Bestand der kontinentaleuropäischen Goldschmiedearbeiten verständlicherweise nicht mit dem von Anselm und Ferdinand de Rothschild konstituierten Ensemble messen. Doch auch hier äußert sich die Ambition der Sammler, nach Material und Form möglichst aufwendige Objekte zu erwerben, denen – zumindest der Intention nach – der Rang ausgesprochener Kunstkammer- oder gar Schatzkammerobjekte fürstlicher Provenienz zukommt.

Der graphisch äußerst anspruchsvolle und auch höchst ansprechende Katalog Timothy B. Schroders besitzt nicht zuletzt den Vorzug der überschaubaren Anlage. In dem in einer eigenen Spalte gesetzten Kopftext jeder Katalognummer, der mit einem hellgrauen Fond hinterlegt und somit markant herausgehoben ist, sind die technischen Daten sowie die Angaben zu Künstler und Ort, zu Provenienz, Ausstellungen und Literatur gleichsam tabellarisch zusammengefaßt. Hier finden sich

auch, in zumeist guter photographischer Wiedergabe, die Beschau- und Meisterzeichen (ohne Maßstabsangabe und ohne zusätzliche Beschreibung, doch mit Nennung des Anbringungsortes am Objekt selbst). Im Gegensatz zu den Meisterzeichen ist bei den Beschauzeichen darauf verzichtet, die jeweilige Nummer der entsprechenden Referenzwerke anzuführen. Nicht weniger klar ist der Aufbau der Texte, die jeweils in die Abschnitte Beschreibung – Technik – Heraldik – Kommentar gegliedert sind. Bemerkenswert ist die ausführliche Behandlung der technischen Gegebenheiten wie auch der (stets photographisch erfaßten) Wappen, die gerade im Fall des englischen Silbers sehr wichtig sind. Der klaren Gesamtgliederung entsprechend stehen am Ende des Bandes die Biographien der Goldschmiede, ferner ein für den nicht spezialisierten Leser hilfreiches Glossar und eine ausführliche Bibliographie – im Text selbst sind alle Literaturangaben abgekürzt zitiert – sowie das detaillierte Register (es fehlen dort freilich die Entstehungsorte der Goldschmiedearbeiten).

Die mit Rücksicht auf die Zahl der Objekte vergleichsweise knapp gehaltenen Texte, die an der Stelle von Anmerkungen nur Literaturhinweise in Kurzform einbeziehen, behandeln jeweils die wichtigsten Fragen des Typus, Stils und Dekors und gehen, im Falle historisch bedeutender Stücke, auch auf die Geschichte der Gegenstände ein. Der Autor, der – auf Grund langjähriger Tätigkeit im Museum, im Auktionswesen und im Kunsthandel – gleichermaßen mit englischem wie mit kontinentaleuropäischem Silber vertraut ist, legt besonderen Wert auf die allzu oft vernachlässigten Stilvergleiche in internationalem Rahmen. Desgleichen finden sich bei typologischen Darlegungen Querverweise auf andere Materialien, wie z.B. Glas (Nr. 2, S. 35) und Porzellan (Nr. 164, S. 602). Hohe Qualität besitzen auch die Photographien der gewöhnlich in mehreren Ansichten wiedergegebenen Objekte.

Eng mit den Katalogtexten verknüpft ist die Einleitung. Bevorzugt an Hand der Objekte der Gilbert Collection wird einerseits ein gedrängter Überblick über die Geschichte der englischen Goldschmiedekunst gegeben, werden andererseits einzelne Gesichtspunkte der kontinentaleuropäischen Goldschmiedekunst erörtert. Wie schon in den Katalogtexten finden auch hier Entwurfszeichnungen und Modelle besondere Berücksichtigung (bemerkenswert ist die bislang wohl nicht publizierte Zeichnung eines mehrstufigen Tafelaufsatzes von Johannes [?] Lencker in Privatbesitz, Abb. 10).

Der trotz des beträchtlichen Umfangs sehr übersichtliche Band, der – in anglo-amerikanischer Buchtradition – satz- und drucktechnisch hervorragend ediert ist, repräsentiert insgesamt ein Niveau, wie es öffentliche Sammlungen, ohne entsprechende Unterstützung durch private Sammler und Stifter, in ihren Publikationen heute kaum erreichen können.

Nr. 13, S. 73–75: Die ohne Begründung unter den englischen Arbeiten eingeordneten Leuchter scheinen Parallelen in verschiedenen Bergkristallgarnituren zu finden, die – nach den Forschungen von A. Legner (in: *Schau-ins-Land* 75, 1957, S. 167–198 und *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 19, 1959, S. 226–240) – auf Freiburger Bergkristallschleifereien zurückgehen (siehe ergänzend die Exemplare ehemals im Aschaffenburgener Schloß, jetzt in der Würzburger Festung Marienberg [Ausst. Kat. *Kirchliche Schät-*

ze aus bayerischen Schlössern, München-Berlin 1984, S. 265–269, Nr. 201] und in Burg Stolzenfels [die unveröffentlichten Leuchter der Jahre vor oder um 1605 tragen das Augsburger Meisterzeichen Seling Nr. 998, nach frdl. Mitt. von Dr. Jan Meißner, Mainz, dem ich auch *Abb. 2b* verdanke]. Am ehesten zu vergleichen sind die Leuchter im Freiburger Münsterschatz (Legner 1957, *Abb. 14* und *Ausst. Kat. Die Renaissance im deutschen Südwesten*, Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 628, Nr. L 23), während die vom Verf. genannten Exemplare mit der Montierung Hans Jakob Bairs keine Ähnlichkeit erkennen lassen. Ohne Autopsie ist freilich über die Authentizität der Bergkristallteile der Leuchter in Los Angeles nicht zu entscheiden. Die nachträgliche Silbermontierung, die wohl erst nach dem Ankauf im Jahr 1983 Zweifel erweckte (siehe auch die Rezension von J. K. D. Cooper in: *Apollo* 129, 1989, S. 442), verfälscht das Erscheinungsbild, indem z.B. Kerzentüllen an die Stelle der kräftigen Dorne über großen Tropfschalen treten.

Nr. 117, S. 434–437: Die silbergetriebenen Reliefs des Gläserkühlers gehen auf die auch durch Stiche verbreitete Alexanderfolge Charles Le Brun zurück (*Ausst. Kat. Charles Le Brun 1619–1690*, Versailles 1963, S. 76–95).

Nr. 130, S. 482: An dem Akeleypokal des Victoria and Albert Museums war neben Martin Rehlein wohl auch Jacob Fröhlich beteiligt; dem Pokal liegt kaum ein Entwurf Wenzel Jamnitzers zugrunde (*Ausst. Kat. Wenzel Jamnitzer*, a.a.O., S. 108/09 und 244/45, Nr. 55 [R. Schürer]).

Nr. 131, S. 484–487: Das Meisterzeichen des wenig qualitätvollen Humpens, den der Verf. zu Recht nicht unmittelbar mit Wenzel Jamnitzer in Verbindung bringt, ist als anspruchslose Nachbildung des Meisterzeichens Wenzel Jamnitzers anzusehen; auch das Nürnberger Beschauezeichen erscheint höchst zweifelhaft. Möglicherweise wurde hier ein vergleichsweise einfacher Humpen des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts, der keineswegs Nürnberger Arbeiten entspricht, zu späterer Zeit mit den Marken versehen.

Nr. 132, S. 488–491: Die umfangreiche Gruppe der Humpen mit Filigrandekor bedarf der differenzierenden Prüfung. Das ungemerkte Exemplar des Bayerischen Nationalmuseums (siehe auch R. Rückert: *Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München*, München 1982, Bd. 1, S. 89/90, Nr. 154) wird vom Verf. – C. Hernmarck folgend – irrtümlich für den Augsburger Goldschmied Hans Ment in Anspruch genommen. Nach frdl. Mitt. von Prof. Dr. Ernst-Ludwig Richter, Stuttgart, der den Humpen der Gilbert Collection 1985 naturwissenschaftlich untersuchte, entspricht das Silbermaterial der drei Füße einer erst seit dem mittleren 19. Jahrhundert gebräuchlichen Legierung, so daß sie zweifellos als spätere Ergänzungen anzusehen sind.

Nr. 133, S. 494: Herzog Albrecht V. war keineswegs der erste Herrscher, der die Unveräußerlichkeit seines Kunstbesitzes und speziell der zur Schatzkammer gehörigen Objekte verfügte (Seelig 1986, a.a.O., S. 101). In den fideikommissarisch gebundenen Teil der Münchner Schatzkammer gelangten Bergkristallarbeiten überwiegend erst 1637. Die frühere Würzburger Schatzkammer – ehemals in der Festung Marienberg befindlich (siehe jetzt V. Fuchß in: *Mainfränkisches Jb.* 38, 1986, S. 111) – ist durchaus nicht mit den Schatzkammern in München und Dresden zu vergleichen. Ohnehin kann nicht jedes z.B. mit Bergkristall kombinierte Objekt der anspruchsvollsten Kategorie der „Schatzkammer pieces“ zugerechnet werden; solche Gegenstände befanden sich oft in Silber- oder auch in Kunstkammern (vgl. S. 23–28).

Nr. 139, S. 514–518: Zu dem 1580–1617 nachweisbaren Konstanzer Meister Jacob Frick siehe *Ausst. Kat. Gold und Silber aus Konstanz*, Konstanz 1985, S. 109/10, Nr. 23–25.

Nr. 141, S. 522: Der 1564 datierte Doppelpokal Wenzel Jamnitzers, der kaum zu den „earliest of the revived form of double cups“ gezählt werden kann, befindet sich in den Stadtgeschichtlichen Sammlungen Nürnberg, Tucherschlößchen.

Nr. 142, S. 526: P. J. Manz (statt Mainz), Stuttgart.

Nr. 143, S. 530–533: Der Regensburger Goldschmied mit dem Meisterzeichen R<sup>3</sup> 4448 ist mit Paulus Ättinger d.Ä. zu identifizieren (M. Angerer in: *Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt 1987, S. 78–83). Es fehlt der Hinweis auf das Datum 1563 auf dem Segel, das sich auf ein vor der Entstehung des Schiffs liegendes Ereignis beziehen muß (Angerer 1987, S. 82).

Nr. 148, S. 546–549: Die Lokalisierung nach Augsburg – allein auf Grund des unzutreffenden Vergleichs mit der Uhr der Münchner Schatzkammer Nr. 726 – erscheint sehr zweifelhaft.

Nr. 153, S. 564: Der spezifisch gebildete Jahresbuchstabe i ist der des Jahres 1721 (W. Scheffler: *Goldschmiede Ostpreußens*, Berlin-New York 1983, Nr. 95) – und nicht des Jahres 1697 –, was der Inschrift der von Johann Daniel I Tamnau (Scheffler 1983, S. 143/44, Nr. 200) geschaffenen Deckelschlüssel entspricht, die rein stilistisch früher anzusetzen wäre.

Nr. 155, S. 573–575: Bei den aus dem Besitz des Freiherrn Karl von Rothschild stammenden Figürchen fehlt der Hinweis auf den entsprechenden Versteigerungskatalog der Sammlung (Paris, Galerie Georges Petit, 12./13.6.1911, Nr. 57). Drei weitere, jedoch kniende Statuetten antiker Gottheiten – Herkules, Atlas und Chronos – mit dem Beschaueichen des Abraham II Drentwett befinden sich auf der Burg Eltz. Die Kasseler Figuren sind ebenfalls von Abraham II und nicht von Christoph Drentwett geschaffen.

Nr. 161, S. 591–594: Der bemerkenswerte Deckelbecher, dessen exakte Vorgeschichte dem Verf. nicht bekannt ist, kann als der 1744 aus dem Gold des Flusses Schwarza gefertigte Lehnsbecher identifiziert werden; die 28 Wappen sind die der Vasallen (G. Biermann: *Deutsches Barock und Rokoko*, Leipzig 1914, Bd. 1, Taf. 372, Bd. 2, S. XCVII). Der Auftragsanlaß war wohl der Regierungsantritt des Fürsten Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt im Jahr 1744 (die bekrönende Insignie ist der Fürstenhut und nicht die „electoral crown“). Die Grundform findet sich ähnlich auch in der Dresdener Goldschmiedekunst (Y. Hackenbroch in: *Keramos* 88, 1980, S. 109ff. und W. Holzhausen: *Prachtgefäße, Geschmeide, Kabinettstücke. Goldschmiedekunst in Dresden*, Tübingen 1966, Taf. 130/31), so daß eine Entstehung in Dresden durchaus möglich erscheint.

Lorenz Seelig

## Kriegszerstörungen

### ZUR SITUATION IN KRÓATIEN (mit vier Abbildungen und einer Figur)

Der Krieg in Kroatien geht weiter, und das nur schwer vorstellbare Ausmaß an Kulturvernichtung, das er mit sich bringt, droht zur Normalität zu werden (Abb. 4a – d). Die kroatische Denkmalpflege bemüht sich darum, den Fortgang