

Dissertation vorgelegt hat. So entging ihr, daß die Anlage von formalen Plätzen vor allem bei Kirchen, bzw. die Hervorhebung von Kirchen an bestehenden Plätzen, das wichtigste urbanistische Anliegen Alexanders VII. war.

Krautheimer behandelte dies zusammen mit anderen auf Fassadenwirkung bedachten Aufgaben unter dem Begriff »teatro«. Diese ästhetische Meta-Ebene verunklärt, worum es dem Papst vorrangig ging, so daß Krautheimer zum Schluß kam, Alexander verfolge profane, gleichsam tourismusfördernde Absichten. In Wirklichkeit handelte der Papst seinem Amt als Oberhaupt der Kirche entsprechend. Das »Image« seines neuen Roms wird von einem neuen Bewußtsein der Zusammengehörigkeit von Kirche und Platz, bzw. der Dominanz von Kirchenfassaden an Plätzen geprägt, wobei die Plätze wie Ehrenhöfe auf die Kirche bezogen und zur Stadt hin geöffnet sind.

Jörg Martin Merz

PS: Metzger Habel erwähnt mehrfach ein Holzmodell Roms, das in Alexanders VII. Schlafzimmer gestanden haben soll. Sie rekurriert damit auf eine in der neueren Literatur häufig und unkritisch wiederholte und zum Teil ausgeschmückte Nachricht, die auf Ferdinando Raggi zurückgeht, einen Vertreter der Republik Genua in Rom 1663-69: »Il Papa ha tutta Roma di legname in Camera distintissima e curiosissima, come quello che non ha maggior sfera che di abbellire la Città« (A. Neri, *Rivista Europea* 5, 1878, S. 676). Soweit ich sehe, wurde diese Publikation erstmals in der Papstgeschichte Ludwig von Pastors zitiert, allerdings mit dem Hinweis, Raggi sei keine verlässliche Quelle. Außer dieser Nachricht gibt es keinerlei andere Hinweise auf ein solches Stadtmodell, weder im Tagebuch Alexanders VII., in dem häufig von Planungen mit Bernini die Rede ist, noch in irgendeiner anderen Quelle. Es ließen sich bislang auch keine diesbezüglichen Dokumente finden, etwa unter den der Camera Apostolica vorgelegten Rechnungen von Schreibern, die die Anfertigung eines Holzmodells belegen würden. Denkbar wäre, daß Raggi auf die Baumodelle anspielte, die im Quirinal ausgestellt waren. Eher scheint seine Ausdrucksweise aber auf eine Metapher schließen zu lassen. Eine Metapher ist aber kein Modell. Beim sprichwörtlichen »Bauwurm« der Schönborn suchen wir auch nicht nach einem Kriechtier...

Zwei Publikationen zum spanischen Stilleben des Siglo de Oro

PETER CHERRY, *Arte y naturaleza. El bodegon español en el Siglo de Oro. Aranjuez, Ediciones Doce Calles 1999. 771 S., 255 Abb., 138 Farbtaf. ISBN 84-89796-14-9*

FELIX SCHEFFLER, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung (Ars Iberica 5). Frankfurt a. M., Vervuert 2000. 609 S., 300 Abb., 88 €.* ISBN 3-89354-515-8

Keiner anderen Gattung der Malerei ist im letzten Jahrzehnt soviel Aufmerksamkeit zuteil geworden wie dem Stilleben. Dabei stehen vor allem die Gemälde aus den Niederlanden und Spanien, wo die Maler im 17. Jh. eine besondere Meisterschaft erreichten, im Zentrum des Interesses der Publikationen und Ausstellungen. Wichtige Forschungsergebnisse zu den Stilleben im Œuvre einzelner Meister, zu den Schulen in verschiedenen Kunstzentren sowie den Kunstsammlern im Spanien des 17. Jh.s enthalten die Beiträge von

Alfonso E. Pérez Sánchez (*Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Kat. Ausst. Madrid 1983), von William B. Jordan und Sarah Schroth (*Spanish Still Life in the Golden Age*, Kat. Ausst. Fort Worth 1985), von Peter Cherry und William B. Jordan (*Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Kat. Ausst. London 1995) und einer Reihe von Autoren im Sammelband *El Bodegon* (Hg. Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona 2000). An für die Forschung wichtigen Ausstellungskatalogen sind zu erwähnen:

Spanish Still Life from Velázquez to Goya, London 1995, *La belleza de lo real: Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, Madrid 1996 und *Flores españolas del Siglo de Oro*, Madrid 2002. Auch in weiträumiger angelegten Publikationen spielt der spanische Anteil an der Gattung eine Rolle: Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989; Claus Grimm, *Stilleben. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Stuttgart/Zürich 1995; Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998. Jüngst erschienen zudem zwei Publikationen von Quellentexten zum Stilleben und zur Genremalerei: *Stilleben*, Hgg. Eberhard König, Christiane Schön (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Texten und Kommentaren, Bd. 5), Berlin 1996; *Genremalerei*, Hg. Barbara Gaetgens (Geschichte der klass. Bildgattungen in Texten und Kommentaren, Bd. 4), Berlin 2002.

Die hier besprochenen Beiträge von Cherry und Scheffler bündeln jedes auf seine Weise klug die Diskussion und führen sie weiter. Sie schließen als monographische Arbeiten an Ingvar Bergströms Arbeit (*Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid 1970) und zwei Studien von Ramón Torres Martín (*La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona 1971, *Blas de Ledesma y el bodegón español*, Madrid 1978) an, in denen über eine primär künstlermonographisch orientierte Analyse hinaus Fragen zu Genese und Entwicklung der Gattung zur Sprache kommen. Doch nicht nur thematisch liegen die Studien eng beieinander, es handelt sich zudem bei beiden um Hochschularbeiten (1991 The Courtauld Institute of Art, London bzw. 1997 Ruhr-Universität, Bochum), wobei Cherry seine vor mehr als einem Jahrzehnt verfaßte Dissertation weitgehend überarbeitet und ergänzt hat. Seine Publikation ist im Haupttext zweisprachig. Beide Arbeiten zeigen mit 771 bzw. 609 Seiten einen beträchtlichen Umfang und verfügen mit 255 Abbildungen

und 138 Farbtafeln bzw. 300 Tafeln über monumentale Abbildungsteile.

Cherrys Untersuchung gliedert sich in vier Teile. Im ersten Teil präsentiert der Autor in acht Kapiteln zunächst allgemeine Überlegungen und geht auf die spanischen Stilleben der einzelnen Kunstzentren ein. Dabei wird deutlich, daß die ersten Gemälde der neuen Gattung um 1600 im geistigen Klima von Toledo, dem damals führenden Zentrum des spanischen Humanismus entstanden sind. Hier malte Juan Sánchez Cotán bereits streng geometrisch angeordnete Gemüse- und Früchtestilleben, und hier sind auch die ersten Sammler dokumentiert. Erst in den 1620er und 1630er Jahren sollten Madrider (Juan van der Hamen, Antonio Ponce, Francisco Barrera, Juan de Espinosa u. a.) und Sevillaner Maler (Zurbarán Vater und Sohn, Pedro de Campobín) zahlreiche Gemälde dieser Gattung schaffen. Die Palette der dargestellten Gegenstände reicht von Obst, Gemüse, Blumen, Vögeln und sonstigen Tieren über Zuckerwerk, Trinkschokolade und weiteren Nahrungsmitteln bis hin zu Küchengeräten, Keramik und Tonware. Zu den bekanntesten Sammlern von Stilleben in Madrid gehörten der Marqués de Leganés und der flämische Aristokrat Jean de Croy. In der zweiten Hälfte des 17. Jh.s wird Valencia mit Tomas Hiepes und Miguel March zu einem wichtigen Zentrum der Stillebenmalerei. Von einer Veränderung des höfischen Geschmacks in dieser Zeit zeugen die gleichzeitig in Madrid entstandenen zahlreichen Gemälde einer Subgattung des Stillebens, der *Floreros* oder *Flores*, in der Maler wie Juan de Arrelano und Gabriel de la Corte besondere Meisterschaft erreichten.

In monographisch angelegten Unterkapiteln untersucht Cherry minutiös das Œuvre der einzelnen Stillebenmaler, wobei er Sánchez Cotán um 1600 in Toledo und van der Hamen in Madrid im 1. Drittel des 17. Jh.s, Hiepes in Valencia in der 2. Jahrhunderthälfte mit ihren Werken als besonders innovativ und rich-

tungsweisend präsentiert. Den in der Sevillaner Zeit (1617-23) entstandenen *bodegones* von Diego Velázquez widmet Cherry ein gesondertes Kapitel und vertritt die These, daß es sich bei diesen Gemälden nicht um Auftragswerke handelte. Der zweite Teil der Studie enthält Farbtafeln, der dritte 28 dokumentarische Appendices und die Bibliographie und der vierte schließlich die englische Übersetzung des Haupttextes. Dabei zeigt die inhaltlich äußerst verdienstvolle Arbeit von Cherry einige formale Schwächen, wie die zweisprachigen Publikationen leider oft anhaftende Unübersichtlichkeit mit einer nicht kontinuierlichen Seitenzählung (Teil 3, Dokumentenanhang und Bibliographie, endet mit S. 589, der anschließende Teil 4 mit dem englischen Text zeigt mit S. 1-157 eine eigene Seitenzählung, und im anschließenden Namensregister wird die Zählung dann überraschend mit S. 751 fortgesetzt) und einem lückenhaften Inhaltsverzeichnis (dort fehlt der Hinweis auf Kapitel VIII von Teil 4).

Scheffler gliedert seine Arbeit ebenfalls in vier Teile. Der erste, ausführlichste Teil behandelt die Beurteilung und Klassifizierung der Gattung durch die spanischen Kunsttheoretiker von Francisco de Holanda (1548) bis zu Antonio Palomino (1715-24). Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Ausführungen von Vicente Carducho in den *Diálogos de la Pintura* (1633) und von Francisco Pacheco im *El Arte de la Pintura* (1649). Die Autoren bewerteten die Stilleben bezeichnenderweise ganz unterschiedlich. Beim Madrider Hofmaler Carducho scheinen dessen Florentiner Wurzeln auch in der traditionellen Hierarchisierung der Gattungen der Malerei noch durch: Er urteilt über das Stilleben, es sei »sin más ingenio«. Der Sevillaner Pacheco wertet die Gattung, geprägt durch die spanische Kunstpraxis, auf, auch wenn man damit nicht viel Ruhm ernten könne. Er lobt besonders die *bodegones* seines Schwiegersohnes Velázquez sehr und proklamiert, daß diese sehr wohl »ingenio en la disposición y en la viveza«

erforderten. Im zweiten Teil wendet sich Scheffler der Vorgeschichte des spanischen Stillebens zu. Bei den frühesten Werken handelt es sich um Dekorationen der *Antesala capitular* der Kathedrale von Toledo und in der *Galeria de los Prelados* im Erzbischöflichen Palast in Sevilla sowie um die *cuadras de las frutas* in der Alhambra in Granada. Hier werden Stillebenelemente als Bestandteile einer an antiken Dekorationssystemen orientierten Malerei verwendet, in denen sich der Schritt von der Groteske zum Stilleben nachvollziehen läßt.

Im dritten Teil, dem Schwerpunkt der Arbeit, geht es um die Ursprünge und die Vorgeschichte des spanischen Stillebens. Scheffler stellt zunächst die literarischen Vorbilder der Antike für die spanischen Maler vor. Dabei nennt er zum einen die zahlreichen durch Plinius ekphrastisch überlieferten Motive, zum anderen die von Philostrat übermittelten Charakteristika antiker *Xenia*, Geschenke der Gastgeber an die Geladenen in Form von Speisen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die in Spanien stark verbreitete Darstellung von Trauben, die auf Plinius' Anekdote über die Trauben des Zeuxis zurückzuführen ist, und mit der sich die Künstler in direkten Wettbewerb zu dem antiken Maler begaben. Scheffler präsentiert ein reiches, bislang nicht bekanntes Material an möglichen »direkten« antiken römischen Bildvorlagen (Bodenmosaiken und Fresken) für die frühen spanischen Stilleben. Blas de Prado, der Urvater der Gattung, von dem allerdings keine Werke überliefert sind, hielt sich mehrere Jahre in Nordafrika auf, von wo viele, auch transportable antike Vorbilder (z. B. auf Holzgrundlagen befestigte Bodenmosaiken) herkommen könnten. Überzeugend zeigt Scheffler motivische und kompositorische Übereinstimmungen beispielsweise zwischen einem römischen Bodenmosaik *Fenster mit Gazelle, hängenden Trauben und Rebhühnern* in Libyen (Abb. 1) und einem Sánchez Cotán zugeschriebenen *Stilleben mit Hirse* (Abb. 2).

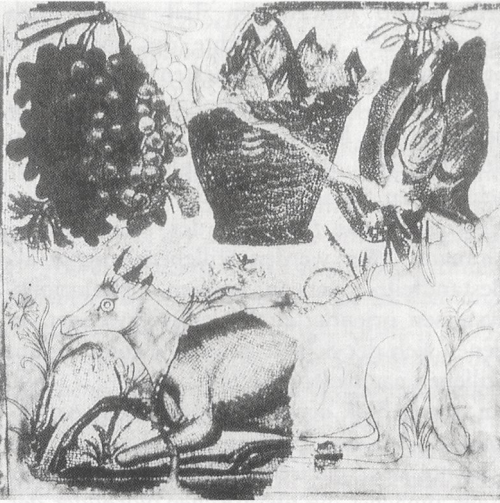


Abb. 1 Bodenmosaik, 1.-2. Jh., nach Restaurierung. Oea (Tripolis)/Libyen, Villa a Mare (Scheffler, Abb. 138)

Von Sánchez Cotán, der Schüler Blas de Prados war, stammt auch das früheste, 1602 datierte spanische Stilleben, es ist jedoch erwiesen, daß der Künstler sich bereits vordem um diese Gattung verdient gemacht hat. Auch van der Hamen übernimmt mit dem gestuften Steinboden in seinen Gemälden ein antikes Kompositionsschema, wie ein Bildvergleich zeigt (vgl. sein *Stilleben mit Blumen und Artischocke*, Madrid, Sammlung Naseiro, hier Abb. 4, und ein Wandbild aus Pompeji in Neapel, hier Abb. 3).

Der letzte Teil der Studie »Zur Realität und Deutung der Dinge« beinhaltet eine Typologisierung der Stilleben nach Motivgruppen, denn über thematische Kategorien – so der Autor – lassen sich am ehesten Informationen zu Bildsprache und Bildinhalt herausarbeiten. Damit geht Scheffler anders als Cherry und frühere Autoren vor, die zumeist versuchten, die Werke nach Schulen in einzelnen Kunstzentren zu gruppieren und auf diese Weise Spezifika und Veränderungen im Verlauf des Jahrhunderts herauszustellen. Er zeigt auf, wie anfangs eine strikte Einhaltung antiker Gestaltungs-

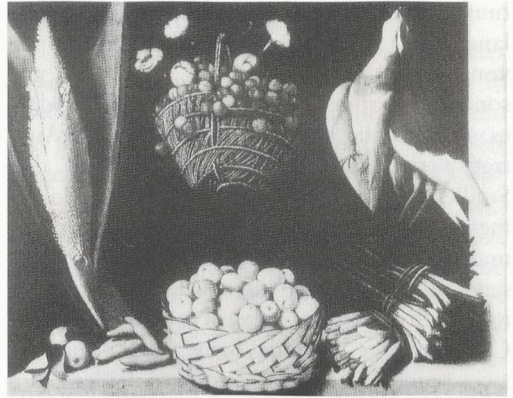


Abb. 2 Juan Sánchez Cotán (?), *Stilleben*. Vormals Madrid, Slg. Martínez de la Vega (Scheffler, Abb. 137)

grundlagen und Motivik erfolgte (z. B. bei Sánchez Cotán) und man sich auf Pflanzen und Tiere der Alten Welt beschränkte, um die antike Herkunft des Sujets in den Gemälden erkennbar zu halten. In späteren Werken wird auf diese Einschränkung verzichtet, und neuzeitliche kunstgewerbliche Gegenstände sowie – das allerdings nur selten – Produkte der Neuen Welt wie Trinkschokolade werden dargestellt. Als ein die Benutzung des Buches erschwerendes Element sind lediglich die fehlenden Bildlegenden im Abbildungsteil zu beanstanden, die den Leser zwingen, zwischen Abbildungshinweis im Text und Abbildung einen Umweg über den Abbildungsnachweis zu gehen.

Deutlich wird mit den beiden Studien noch einmal, daß die Stillebenmalerei in Spanien vor allem in den Jahrzehnten zwischen 1600 und 1650 mit den Werken der ausgewiesenen Spezialisten Sánchez Cotán, van der Hamen und de Espinosa eine Blütezeit erlebte. Dabei macht bereits ein Blick auf die Gliederungen deutlich, daß Cherry und Scheffler mit ihren Untersuchungen unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Cherry behandelt das spanische Stilleben als bereits etabliertes Genre. Sein großes Verdienst besteht darin, eine Fülle von bislang unbekanntem Material, das z. T. in Privat-

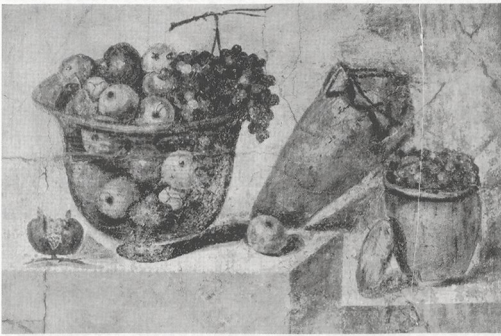


Abb. 3 Wandbildfragment aus dem Haus der Julia Felix in Pompeji. Neapel, Museo Nazionale (Alfonso de Franciscis, Museo Naz. di Napoli, Novara 1965, Abb. 55)

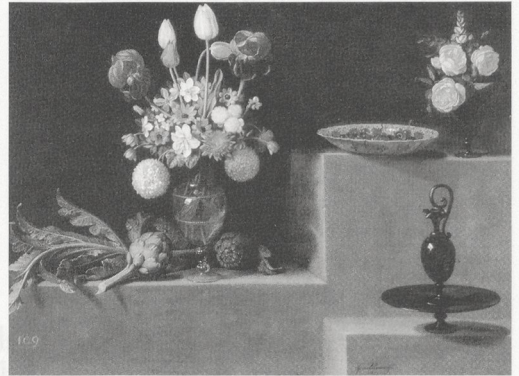


Abb. 4 Juan van der Hamen, *Stilleben*, 1627. Madrid, Slg. Naseiro (Cherry, Taf. XXXVI, Abb. 1)

sammlungen verborgen war, aufgestöbert und damit das Corpus der Werke immens vergrößert und zugänglich gemacht zu haben (über 500 abgebildete Stilleben). Der Autor hat über die minutiöse Präsentation des Materials hinaus zahlreiche Neuzuschreibungen vorgenommen. Von großem Nutzen erweisen sich auch die zahlreichen, im Anmerkungsapparat publizierten Dokumente und die Appendices mit Zeittafeln zur Vita zahlreicher wenig bekannter Meister, Nachlaßinventaren von Künstlern und Sammlungsinventaren. Dabei nähert sich Cherry dem Thema in traditioneller Weise über die Schaffung regionaler Schulen und die Zuordnung der Werke zu einzelnen Künstlern. Seine Arbeit ist von der Vorstellung geprägt, daß man das Spezifische der Gattung anhand genauer Kenntnis der Quellen zu Künstlern und Sammlern herausarbeiten kann. Demgemäß setzt er seine Schwerpunkte auf monographische und inventarische Archivforschung, auf Sammlungsgeschichte und Connoisseurship und leistet Grundlagenforschung. Weniger interessieren ihn Fragen nach den Voraussetzungen für die Entstehung des Stillebens, nach dessen kunsttheoretischem Hintergrund, nach dem Symbolgehalt der Werke oder nach einem Einsatz der Gattung als programmatische Kunst, die Scheffler dann in seiner Arbeit aufgreift.

Scheffler geht es primär um Theorie und Genese der spanischen Stillebenmalerei, kunsttheoretische und gattungsgeschichtliche Grundlagen stehen dabei im Zentrum. Von großer Bedeutung ist für den Autor die Frage, warum die Stillebenmalerei in Spanien gerade ab 1600 eine Blütezeit erfährt. Bisherigen Erklärungen – verstärkte Nachfrage der bürgerlichen Käuferschaft, Herauslösung stillebenhafter Motive aus anderen Bildgattungen, eine seit dem Tridentinum geforderte strengere Trennung von Profanem und Sakralen – steht er skeptisch gegenüber; vielmehr deutet er die Darstellung des Unbelebten und Dinghaften als bewußte Entscheidung, die untrennbar mit den Emanzipationsbestrebungen der spanischen Künstler verbunden ist. Diese suchten nach 1600 den niedrigen Handwerkerstatus abzulegen und als Ausübende einer *arte liberal* anerkannt zu werden. Die Blütezeit der Stillebenmalerei fällt in Spanien in eine Epoche künstlerischen Umdenkens, als sich die Theoretiker in zahlreichen Schriften zur Kunst mit Fragen der Stellung der bildenden Künste und damit auch mit dem sozialen Status der Künstler auseinandersetzten und zahlreiche Argumente bemühten, warum Malerei als *arte liberal* und nicht als *arte mecánica* zu schätzen seien. Von dieser Aufwertung erhofften sich die Kunsttheoretiker, meist selbst

Künstler, über das höhere gesellschaftliche Ansehen hinaus konkrete Vorteile wie Steuerbefreiung und bessere Bezahlung. Scheffler entdeckt zunächst parallele Entwicklungen in den Texten der Kunsttheoretiker und in den Stilleben selbst. Analog zu den Legitimierungsbestrebungen in den Traktaten, in denen der neue Status der Malerei auch aufgrund ihres hohen Ansehens in der Antike proklamiert wird, orientieren sich die frühen Stillebenmaler an Motivik und Komposition antiker Werke. Auch die Übernahme antiker Gestaltungsmerkmale in die als hochwertig empfundene Ölmalerei bei Sánchez Cotán und van der Hamen interpretiert Scheffler als Beweis für die Überlegenheit, welche die Meister im Wettstreit mit den antiken Künstlern für sich proklamieren.

Eine in der Forschung zur Stillebenmalerei beliebte Frage ist jene nach dem ersten Bild der Gattung, nach Vorläufern und Prototypen, nach Entstehungsregion und -zeit (vgl. zum Forschungsstand Sybille Ebert-Schifferer, Caravaggios Früchtekorb – das früheste Stilleben?, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 1-23). Scheffler negiert ausländische Einflüsse im spanischen Stilleben und betont die Eigenständigkeit der Werke. Niederländischen Einfluß läßt er lediglich für die Subgattungen der Blumenbilder und der religiösen Vanitas-Bilder gelten. Minutiös arbeitet er die unterschiedlichen Schwerpunkte heraus, die man in Spanien und in den Niederlanden setzte: Während die niederländischen Stilleben sich durch Feinmalerei, Überladenheit und Opulenz auszeichnen, dominieren in den spanischen kompositorische Strenge, einfallreiche Anordnung, Artifizialität der Gegenstandsarrangements und motivische Vereinzelung. Diese raffinierte und eher unrealistische Darstellung, bei der es sich eben um keine »simple imitación del natural« handelt, sondern um »ingenio de la disposición«, interpretiert Scheffler einleuchtend als bewußten Hinweis der spanischen Maler auf die intellek-

tuellen und nicht bloß handwerklichen Grundlagen ihrer Arbeit.

Nach dieser Untersuchung von Theorie und Praxis der Stillebenmalerei in Spanien kommt Scheffler zu dem Fazit, daß Malpraxis und Kunsttheorie letztendlich unterschiedliche Wege eingeschlagen haben, um die Anerkennung der Malerei als einer *arte liberal* zu erreichen und damit von dem Makel handwerklicher Arbeit zu befreien. Während die Kunsttheorie nämlich die traditionell hochgeschene religiöse Historienmalerei als Argument für die Nobilitierung der Malerei bemühe, bediene sich die Malerei hingegen des niederrangig bewerteten Stillebens, um sich als *arte liberal* zu präsentieren.

Diese Trennung scheint der Rezensentin überspitzt formuliert. Denn wie in der Forschung bereits erarbeitet wurde und auch Scheffler ausführt, sind die spanischen Kunsttheoretiker (Pacheco und Martínez) durchaus bestrebt, das Porträt und das Stilleben als Gattung aufzuwerten, indem sie es den Kategorien *dibujo*, *invención* und *entendimiento* annähern, die üblicherweise mit der Historie in Zusammenhang gebracht werden. Damit bemühen sie ebenso wie die Maler selbst auch diese Gattung als Beweis für die intellektuellen und nicht nur handwerklichen Anteile bei der Schaffung eines Gemäldes. Zudem benützen ja alle, sowohl Kunsttheoretiker als auch Stillebenmaler, die hohe Anerkennung in der Antike als Argument für die Nobilität der Malerei. Kunstpraxis und Kunsttheorie sind in Spanien im 17. Jh. eng miteinander verbunden, wobei der Rang der Theoretiker weit hinter dem der Maler zurücksteht. Gerade im Bewußtsein des hochwertigen eigenen Beitrags zur Stillebenmalerei argumentieren die Theoretiker für eine Aufwertung und versuchen zumindest in Ansätzen, die kanonische Hierarchie der Gattungen zu durchbrechen. Und damit schlagen sie die gleiche Richtung ein wie die Maler selbst, die in der Stillebenmalerei eine Meisterschaft erreichten, zu der sie es in

der Historienmalerei nur in Einzelfällen bringen sollten. Der Stellenwert der spanischen Stillebenmalerei des *Siglo de Oro* übersteigt bei weitem jenen der zeitgleichen Theorie, und es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die Künstler mit den »gemalten« Argumenten für die Anerkennung der Malerei als *arte liberal* überzeugender und nachdrücklicher wirken als die schriftlichen Versuche.

Die beiden Monographien ergänzen sich mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten ausgezeichnet und präsentieren eine Fülle von bislang unbekanntem Werken sowie zahlreiche neue Ergebnisse. Damit leisten sie eine wichtige Grundlage für weitere Forschungen und geben zahlreiche Anstöße für eine weitere Behandlung des Themas.

Karin Hellwig

Staats- und Galawagen der Wittelsbacher. Kutschen, Schlitten und Sänften aus dem Marstallmuseum Schloß Nymphenburg

Hrsg. und bearb. von RUDOLF H. WACKERNAGEL, mit Beiträgen von URSULA BAUMER, AXEL GELBHAAR, ULRIKE VON HASE-SCHMUNDT, VALENTIN KOCKEL, JOHANN KOLLER, THOMAS KÖPPEN, CHRISTOPH KREKEL, ELMAR D. SCHMID, RUDOLF TRABOLD, BRIGITTE VOLK-KNÜTTTEL und PETER VOLK. *Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers 2002. Bd. 1 mit 328 S. und 377 Abb. (davon 350 in Farbe), Bd. 2 mit 360 S. und 447 Abb. ISBN 3-925369-85-6, 3-925369-86-4*

Das Marstallmuseum in Schloß Nymphenburg ist eine der bedeutendsten europäischen Sammlungen dieser Art. Wie die vergleichbaren Bestände der Wiener Hofwagenburg in Schönbrunn oder das Museo dos Coches in Lissabon, die größte Sammlung von Galawagen des 17. und 18. Jh.s, erinnert das Münchner Marstallmuseum an Traditionen fürstlicher Hofhaltung, die in den verbliebenen europäischen Königshäusern – z. B. in den Royal Mews, den Marställen des Buckingham Palace – lebendig geblieben sind, wenn bei besonderen Anlässen, so erst kürzlich zum 50. Regierungsjubiläum der Königin Elisabeth II., der königliche Galawagen im Fernsehen einem Millionenpublikum präsentiert wird.

Das von Rudolf H. Wackernagel herausgegebene und bearbeitete zweibändige Katalogwerk umfaßt die von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen betreuten und ausgestellten Bestände des Marstallmuseums an Kutschen, Schlitten und Sänften der Wittelsbacher Kurfürsten und Könige (seit 1923 Eigentum des Wittelsbacher Ausgleichsfonds), außerdem acht ehemals Wittelsbachische Fahrzeuge im Besitz anderer

Museen, darunter Fahrzeuge der Prinzen Adalbert, Alfons und Ludwig Ferdinand von Bayern in den Museums of Stony Brook, N.Y. Angesichts des kleinen Führers von 1923 durch das Münchner Marstallmuseum und mehrerer Auflagen der von Luisa Hager 1959 neu bearbeiteten und seit 1974 von Elmar D. Schmid überarbeiteten amtlichen Führer mit ihren vergleichsweise dürftigen Angaben kann man der Bayerischen Schloßerverwaltung nur dazu gratulieren, daß es nach mehrjähriger, von der Siemensstiftung großzügig unterstützter Forschungsarbeit gelungen ist, dieses erste wissenschaftliche Katalogwerk des Marstallmuseums herauszubringen. Der Katalog dokumentiert auch eine Auswahl der zu den Wagen und Schlitten gehörigen Fahrgeschirre, muß allerdings auf die Fülle der nur zum geringen Teil ausgestellten Utensilien aus der Sattelkammer, auf Schlittendecken, Peitschen u. a. verzichten. In dem für eine breitere Leserschaft bestimmten 1. Band mit englischen Übersetzungen sind die Katalogbeiträge und die zusätzlichen Texte kürzer gefaßt. Mit seiner prachtvollen Ausstattung ergänzt er die ausführlichen wissenschaftlichen Katalogtexte