

lende Grabungsergebnisse sind im Text- und Katalogteil hinreichend berücksichtigt. Dagegen kommen die Wiederherstellungsarbeiten der Denkmalpflege und Hilde Claussens Erforschung der Ausstattungsreste zumindest partiell sehr knapp weg.

Der Verfasserin ist dazu eine wesentliche Veröffentlichung entgangen: Hilde Claussens Aufsatz »Odysseus und ‚das grausige Meer der Welt‘: Zur ikonologischen Tradition der karolingischen Wandmalerei in Corvey« (in: *Iconologia sacra, Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, Berlin-New York 1994, S. 341-82). Dort wird eine trotz deren fragmentarischen Zustands stupend erscheinende Deutung der szenischen Wandmalereien in den westlichen Räumen des ersten Obergeschosses geleistet. Thema war das Meer der Welt mit seinen Gefahren für den Lebensweg des Menschen, als Sinnbild in der Exegese seit frühchristlicher Zeit geläufig. Seine Parallelen reichen bis in die romanische Zeit, dann zwar ohne Odysseus, aber mit dem gleichen Repertoire von Monstren und Dämonen. Die Decke

von St. Martin in Zillis mit solchen Meereswesen als Rahmen eines sonst überwiegend christologischen Programms läßt daran denken, daß die Meeresszenen im Randbereich des Corveyer Westbaus auch zu christologisch-hagiologischer Ausstattungsthematik im Zentrum kontrastierten.

Seit Jahren hört man von einer im Entstehen begriffenen Veröffentlichung aller Erkenntnisse über die karolingische Klosterkirche von Corvey, die bei und nach den Wiederherstellungsarbeiten gewonnen wurden. Nachdem sich durch den Forschungsgang der letzten Jahre, vor allem aber jetzt dank der hier besprochenen Veröffentlichung, die Westanlage von Corvey als das einzige weitgehend gesicherte Baugesüge dieser Art aus karolingischer Zeit erwiesen hat, zieht jedes Detail seines Erscheinungsbildes höchste Aufmerksamkeit auf sich. Die mit Spannung erwartete Publikation wäre auch der rechte Ort für neue Ansätze zur Bestimmung und Bezeichnung des ‚westlichen Bauteils‘ von Corvey.

Friedrich Oswald

KLAUS MINGES

Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung

Münster (LIT Verlag) 1998 (Museen – Geschichte und Gegenwart, Bd. 3), 257 S. mit 23 Abb. DM 49,80. ISBN 3-8258-3607-X

Aus der nicht abreißenen Flut von Sammlungsliteratur ragt der kleinformatige Band von Klaus Minges, die überarbeitete, in bibliographischer Hinsicht allerdings nur sporadisch ergänzte Fassung seiner Freiburger Dissertation von 1993, heraus, denn im Unterschied zu der jüngst diskutierten Fülle von Einzelsammlungen und Detailproblemen wagt der Autor einen großen Wurf. Ein faktenreicher, im allgemeinen klar formulierter Text, der ohne alle wissenschaftstheoretischen Abstraktionen und anthropologischen Verallgemeinerungen auskommt, geleitet seinen Leser

von den Schatzkammern des späten Mittelalters zur Entstehung der modernen Museumskonzepte um 1800. Die Sammlungen, die diese Entwicklung stellvertretend veranschaulichen, sind überwiegend im gehobenen aristokratischen Ambiente anzusiedeln und sollten deshalb, wie Minges glaubt, als Trendsetter der Museumsgeschichte verstanden werden. Zweifellos sind demjenigen, der die Fachliteratur der letzten Jahre verfolgen konnte, weder die hier erörterten Sammlungen noch die von ihnen repräsentierten musealen Typen gänzlich unbekannt. In mancher Hinsicht über-

raschend wirkt dagegen die Verankerung in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte, die der Autor mit großer Sachkenntnis für diese Präsentationen vornimmt, wie auch die Folgerichtigkeit, mit der die einzelnen Idealtypen in Minges' Darstellung einander ablösen.

Am Ausgang stehen die geistlichen und weltlichen Schatzkammern, wie sie vor allem in Frankreich während des 14. Jh.s greifbar werden. Mit ihrer Verbindung von Pretiosen, Antiken und *naturalia* gingen diese bald über ein reines Anhäufen von Sachwerten hinaus; als *estudes* zusätzlich mit Büchern ausgestattet dienten sie der Bildung und dem *otium*. Der Duc de Berry stellt sich als ein früher von Leidenschaft getriebener, ja als der erste moderne Sammler dar. Das auf Robinet d'Estampes zurückgehende Inventar seiner Sammlung (1401) vermerkt denn auch erstmals Alter, Provenienz und ästhetische Qualitäten einzelner Stücke.

Die französische *etude* bildete eine entscheidende Voraussetzung für das *studiolo* der italienischen Renaissance. (Ergänzende ikonographische Zeugnisse zur Ausstattung dieser Räume bietet jetzt D. Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven 1997.) Allein ihres Bibliothekscharakters gingen diese gelehrten Sammlungsräume in Italien verlustig: In seinem Anschauungsmaterial ganz auf das Dingliche beschränkt wurde das *studiolo* zur Kunstkammer. Die Institution der Kunstkammer gegen eine mißverständene Modernität zu rehabilitieren, gehört zu den entscheidenden Leistungen des vorliegenden Buches. Nicht ein entwicklungsgeschichtliches Modell, wie H. Bredekamp es aus der – doch nur gelegentlich anzutreffenden – Kombination von Natur, Antike, Kunst und Maschinen erschließen wollte (ders., *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, 2. Aufl. 2000, zudem mehrere Übersetzungen; kritisch dazu schon Minges in *Kunstchronik* 47, 1994, 229-235), liegt der

Kunstkammer zugrunde, sondern die Analogie von Mikro- und Makrokosmos, welche die Sammlungsobjekte den vier Elementen oder auch den Planeten zuordnet. Nicht Sammlerporträts, wie Bredekamp sie einer forcierten Ausdeutung unterzogen hatte, sondern die Rekonstruktion der den Kunstkammern eigenen wandfesten Bildprogramme stützen diese in der älteren Literatur ja bereits vertretene Einsicht ab.

Die Einflußbereiche der Planeten liefern nach Minges denn auch den Schlüssel zum Verständnis zweier früher theoretischer Modelle, die im Zusammenhang mit der Kunstkammer immer wieder zitiert worden sind. Offensichtlich erscheint die kosmologische Orientierung in Giulio Camillos mnemotechnischer *Idea del Teatro* (1550), wiewohl man die durch Minges propagierte Wirkung von Camillos Miniaturtheater auf die halbrunden Garten- und Hofanlagen der Renaissance (Villa Giulia in Rom, Orti Farnesiani auf dem Palatin) nicht zwangsläufig nachvollziehen muß. Die Auseinandersetzung mit Camillos literarischer Quelle, der Theaterbeschreibung Vitruvs, könnte die Genese dieser Anlagen bereits hinlänglich erklären. (Zur Rezeption antiker Theaterbauten in der Renaissance zuletzt H. Günther, *Die Renaissance der Antike*, Weimar 1997, 38-41.) Origineller als die Analyse Camillos gibt sich Minges' Neulektüre der vieldiskutierten *Inscriptiones vel tituli Theatri* des flämischen Mediziners Samuel de Quicheberg von 1565, des wohl ältesten sammlungstheoretischen Traktats überhaupt. Nach fünf *classes* gegliedert scheint die erste von diesen das Wirken der Himmelskörper exemplarisch vorzuführen, um mit den *artificialia* und *naturalia* der zweiten und dritten Klasse noch einmal in die Reiche von Merkur, des Beschützers handwerklicher Tätigkeiten, und des Saatgottes Saturn zu führen. Die technischen Geräte der *Quarta classis* sollen demgegenüber ein abweichendes Klassifikationssystem, die traditionelle Einteilung nach freien und mechanischen Künsten nämlich, abrufen, wohingegen

Quiccheberg bei seiner fünften Klasse mit Kunstwerken und Varia keinen stringenten Bezugsrahmen mehr vor Augen gehabt hätte. Der Rückgriff auf die Planeten stehe, wie Minges bemerkt, im ausdrücklichen Widerspruch zu Quicchebergs eigenen Beteuerungen, was seine philosophischen Vorgaben betrifft. Auch die Verbindung zu Camillo wäre damit enger als von Quiccheberg eingestanden. Den flämischen Autor beim Worte nehmend hat Dirk Jansen die *Inscriptiones* noch unlängst als einen Gegenentwurf zur *Idea del Teatro* interpretiert! (Vgl. *Verzamelen van rariteitenkabinett tot kunstmuseum*, hg. von E. Bergvelt, D. J. Meijers, M. Rijnders, Heerlen 1993, 57-76.) Quicchebergs Verehrung für Ulisse Aldrovandi, dessen *Musaeum metallicum* ebenfalls dem weitverbreiteten Planetensystem folgt, und die Tatsache, daß der Name des Flamen unlängst in Aldrovandis Bologneser Gästebuch aufgespürt worden ist, mag man gegebenenfalls als Bestätigung für Minges' Deutung der *Inscriptiones* heranziehen. (Vgl. P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, 137, sowie H. Roth in: *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, hg. von A. Assmann, M. Gomille, G. Rippl, Tübingen 1998, 204.) Innerhalb des Mikrokosmos der Kunstkammer spielten dann aber weiterführende Vergleichsmomente eine Rolle, die langfristig der Autonomisierung des künstlerischen Bereichs zugute kamen, ging es in Ausstellungsräumen wie dem *studiolo* der Isabella d'Este doch nicht nur um die Kontrastierung von *natura* und *ars*, sondern ebenso um den Paragone von antiker und neuer Kunst, von Malerei und Bildhauerwerken, ja sogar von einzelnen Meistern untereinander.

Der dem kosmologischen Sammlungskonzept angemessene Repräsentationsrahmen war der Zentralraum, wie er – bei allerdings nur geringer Nachfolge – paradigmatisch 1584 in der Uffizien-Tribuna verwirklicht wurde. Galerien (im architektonischen Sinne) erlangten als

Sammlungsräume bis weit ins 17. Jh. hinein, sieht man von den Antikensammlungen einmal ab, keine entscheidende Bedeutung, dienten sie doch überwiegend der Aufnahme einer wandfesten, *ad hoc* geschaffenen Ausstattung. Die Reihung kleinerer Ausstellungskabinette erwies sich letztlich als sehr viel erfolgreicher. Vom Niedergang des Modells Kunstkammer schon während des 17. Jh.s zeugen die vermehrten Aufteilungen ihrer Objektgattungen und auch die Ikonographie der gemalten Sammlungsinterieurs, die seit der Jahrhundertmitte auf die typischen Kunstkammerrequisiten (Konchylien, Münzen, Globen) ebenso verzichten wie auf das vormals so beliebte allegorische Beiwerk. Den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund dieser Entwicklung liefern die Kritik am kosmologisch orientierten Polyhistorismus und die mit ihr einhergehende Entfaltung der Fachdisziplinen. Einer Vielzahl von Nachzügler-Kunstkammern zum Trotz waren die innovativen Sammlungen des Barockzeitalters – scheinbar konsequent – nicht auf Universalität, sondern auf Spezialisierung angelegt.

Allein die Zusammenstellungen künstlerischer Werke, vorab die Gemäldesammlungen, verfolgt der Autor fortan weiter. Verschiedene Möglichkeiten der Hängung lassen sich – offenbar parallel zueinander und bei einzelnen Überlappungen ihrer systematischen Bezugsrahmen – nachweisen. Das »repräsentative Prinzip« (Madrid, Alcázar; Salzdahlum) ist durch eine ikonographische, auf die Verherrlichung des Fürsten abgestimmte Auswahl charakterisiert. Ein zweites, folgenreicheres Kriterium, das »hierarchische Prinzip«, setzt bereits eine akademische Wertung voraus, denn es behält die meistgeschätzten Schulen (die italienischen) und Gattungen (Historien, Porträts) den öffentlich-repräsentativen Gebäudebereichen vor, um die kleineren Werke in die eher privaten Räume zu verbannen.

Das »hierarchische Prinzip« konnte freilich auch eine vom *decorum* bestimmte Nuancierung erfahren, sofern die Ausstattung der

Funktion des Raumes Rechnung trug. Es sei ergänzt, daß eben dieses Postulat im italienischen Bereich schon früh formuliert worden ist. In seinen *Considerazioni sulla pittura* (hg. v. L. Salerno, Rom 1956-57, I, 141-144) empfahl Giulio Mancini um 1620 für die aristokratischen Paläste eine differenzierte Auswahl von Sujets, derzufolge in den Galerien *paesagi e cosmografie* auszustellen waren, laszive Bilder hingegen auf den Gartentrakt und die weniger zugänglichen Räume des Erdgeschosses zu beschränken seien. Allerdings schienen ihm auch in den Schlafzimmern solche Themen zulässig, *perchè simil veduta giova assai all'eccitamento et al far figli belli, sani e gagliardi*, was Mancini indes nicht daran hindert, ebenso religiöse Bilder für denselben Ort vorzuschlagen. Den großen Sälen und vielfrequentierten Vorzimmern eignen schließlich die *attioni civili, o di pace o di guerra*, wie auch die Porträts der *personaggi illustri*. Mancini steht freilich in einer langen Tradition grundsätzlicher Überlegungen zum funktionsbedingten Ausstattungsdecorum von Profanräumen, die bei Vitruv, *De architectura*, VII.5.2, ihren Ausgang nimmt, um im Rahmen der normativen Maßgaben der Renaissance von Alberti (*De re aedif.*, IX, 4), Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand 1584, 340-350) und Giov. Batt. Armenini (*De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, 173-183) ausgiebig thematisiert zu werden.

Die frühe Berücksichtigung der Schulen – und es überrascht, entsprechende Ansätze in der habsburgischen Sammlung zu Prag schon um 1600 und um die Jahrhundertmitte dann auch in der des Erzherzogs Leopold Wilhelm vorzufinden – folgte somit eher dem Wunsch nach einer Scheidung von Erst- und Zweitrangigkeit als dem Bedürfnis nach Veranschaulichung kunsthistorischer Entwicklungen, deren musealer Siegeszug denn auch bis zum Ende des 18. Jh.s auf sich warten ließ. Die typisch barocken »Bildertapeten« scheinen das zufällige Durcheinander von Schulen und Künstlern, Gattungen und Epochen sogar noch ein-

mal zu einem bislang unbekanntem Höchstmaß gesteigert zu haben. Die Fülle der Wände spiegelte den Wohlstand der Besitzer. Optischer Kontrast, nicht akademischer Vergleich wäre die Maßgabe solcher Zusammenstellungen gewesen, denn in Folge der *Querelle* hätte jedes Werk seine eigene geschichtliche Vollkommenheit besessen.

Nach den Kunstkammern der Renaissance und den Gemäldesammlungen des 17. Jh.s ist der Epilog des vorliegenden Buches der seit dem späteren 18. Jh. sich verbreitenden Musealisierung gewidmet. Ihr Ergebnis ist bekannt: Volksbildung und die Propagierung des nationalen Kulturerbes machten die ethischen Prämissen dieser im Kern bis heute gültigen Museumsideologie aus, die entwicklungsgeschichtliche Reihung der Objekte bestimmt ihre Präsentation. Weniger geläufig dürften hingegen die gern übersehenen Vorstufen sein, die Minges nachzuzeichnen vermag. So reicht das Postulat von der öffentlichen Sammlung bis ins 15. Jh. zurück, obgleich der Autor zu weit gehen dürfte, wenn er unterstellt, zumindest den Interessierten seien in der Regel auch die privaten Sammlungen zugänglich gewesen. (Gegenbeispiele: I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo u. d. Archäologie d. 17. Jh.s*, München 1999, 29.) Für die Hängung nach Schulen mit chronologischer Binnengliederung stellte – lange vor dem Wiener Belvedere – die bei Beginn des 18. Jh.s unter Johann Wilhelm II. von der Pfalz aufgebaute Düsseldorfer Galerie einen Meilenstein dar. Als literarischer Protagonist solcher Entwürfe ist denn auch nicht allein Winckelmann zu sehen. Minges verweist u. a. auf Johann Friedrich Christ, der in seiner Cranach-Monographie bereits 1726 die deutsche Malerei nach Epochen gegliedert hatte. Es trifft sich, daß Gabriele Bickendorf in ihrem Buch *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jh.* (Berlin 1998) der Entstehung nationalen und regionalen Schulbewußtseins ebenfalls eine ausführliche Diskussion widmet; auch hier wird die Bedeutung Winckelmanns für das

stilgeschichtliche Modell beträchtlich relativiert. Mit der Entwicklungsgeschichte trat die Kunstbetrachtung freilich in die vielbeschriebene Phase der »Verzeitlichung« ein, die während des 18. Jh.s nicht nur die Gesellschafts-, sondern auch die Naturwissenschaften nachhaltig veränderte.

Wer gegen Minges' in den Grundzügen sicherlich überzeugende Skizze Einwände erheben möchte, wird noch deutlicher auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichen hinweisen. Zweifellos mußten sich die Antikensammlungen nicht erst aus den kosmologischen Zwängen der Kunstkammern befreien, vielmehr existierten sie seit dem 15. Jh. unabhängig von diesen. (Vgl. etwa C. Franzoni in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von S. Settis, I, Turin, 1984, 300-360.) Erinnert sei zudem daran, daß ein nur selten zitierter Passus aus Quiccheberg den weniger begüterten Mäzenen bereits eine Konzentration auf Spezialsammlungen empfiehlt. (*Inscriptiones*, D i v; vgl. Jansen, 1993, 62-63.)

Angesichts eines solchen Nebeneinanders unterschiedlicher Entwürfe wäre die wechselseitige Bedingtheit von Weltbild, Wissenschaft und Sammlung vielleicht doch nachdrücklicher zu hinterfragen, als Minges – hier durchaus im Einklang mit der Mehrzahl neuerer Sammlungsforscher – es tut. Der Autor unterstellt der Kunstkammer ein Höchstmaß an Intellektualisierung und weist den Begriff der Wunderkammer gerade deshalb zurück, »weil das... Wort ‚Wunder‘ den Sammlern eine neugierige Unwissenheit unterstellt, die ihnen nach dem heutigen Kenntnisstand nicht gerecht wird« (S. 26, Anm. 46). Nun entspricht das *cabinet de curiosité* aber durchaus einer zeitgenössischen Begriffsbildung, und Minges verschweigt, daß selbst Quiccheberg zwischen der Kunstkammer, *quod est artificiosarum rerum conclave*, und der Wunderkammer, *id est miraculosarum rerum promptuarium* (G iv r) unterscheidet. Wie spiegeln sich solche terminologischen Differenzen in den tatsächlichen Sammlungen? Im Hinblick

auf den Mikrokosmos Kunstkammer und sein Weiterleben bis spät ins 18. Jh. hinein drängt sich zudem die Frage auf, ob und wann weltanschauliche Überzeugung zu einer rein dekorativen Topik verflacht sein mag. Nur mit Hilfe eines ergänzenden intellektuellen Profils des jeweiligen Gründers und/oder Besitzers der einzelnen Sammlung wären hier punktuelle Antworten möglich, die von Fall zu Fall vermutlich recht unterschiedlich ausfallen würden. Gewarnt sei deshalb vor allen vorschnellen Pauschalisierungen: die Kunstkammer als Bildungsinstitution mit einheitlichem Lernziel, so wie es heutzutage von den Kultusministerien vorgegeben wird, dürfte nie existiert haben.

Der Zwiespalt von Sammlung und Wissenschaft tut sich vor allem für das 17. Jh. auf. Schwerlich läßt sich dieser Epoche eine »geschichtsfeindliche Stimmung« (S. 132) unterstellen. (Vgl. Bickendorf, 1998, dazu allerdings auch die Rez. in *Kunstchronik* 53, 2000, S. 489-97) In der Tat hat es über die von Minges zitierten Versuche hinaus weitere Beispiele dafür gegeben, kunsthistorisches Material in eine stilgeschichtliche Abfolge zu bringen. Schon Vasaris berühmter *Libro* gehörte dazu. Ihm folgten ein Jahrhundert später die von Baldinucci und Resta betreuten Zeichnungssammlungen. (Zu Resta jetzt G. Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.) All diese Unternehmungen besaßen konkrete kunsthistoriographische, mithin kulturpolitische Zielsetzungen, wie sie den meisten Gemäldesammlungen der Zeit zu fehlen scheinen.

Man bedauert ein wenig, daß Minges den musealen Verbleib der *naturalia* nicht über die Wunderkammern hinaus weiterverfolgt, denn diese Fragestellung hätte ihn genötigt, die wissenschaftlichen Leitlinien des 17. Jh.s klarer darzustellen, als es bei ihm geschieht. Bekanntlich ist das *siècle classique* in Natur- und Humanwissenschaften das große Zeitalter der Taxonomie. Die fein verästelte, gern tabula-

risch zur Anschauung gebrachte Klassifikation von *genera* und *species* und deren richtige Benennung bedurften dabei durchaus des visuellen Vergleichs, des Paragone. (Dazu etwa M. M. Slaughter, *Universal Languages and Scientific Taxonomy in the 17th Century*, Cambridge 1982.) Im naturgeschichtlichen Bereich hat es zumindest einen Versuch gegeben, das gesamte System der Natur in einem taxonomisch gegliederten Museum vorzuführen, nämlich das 1660 gestartete *repository* der Royal Society in London, ein Unternehmen, das aufgrund praktischer Schwierigkeiten bald wieder eingestellt wurde. (Dazu etwa E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London/New York 1992, 145-162.) Archäologische Zeichnungsammlungen, die auf eine vollständige Dokumentation aller antiker Zivilisationsbereiche abzielen und diese nach Sachgruppen ordnen, lassen sich seit der Mitte des 16. Jh.s nachweisen (Herklotz, 1999, 240-283), und auch in einzelnen Antikenaufstellungen hat man analoge Kriterien erkennen wollen (H. Wrede in: *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. v. M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, 83-115). Von der vorliegenden Untersuchung hätte man eine Antwort darauf erwartet, ob sich die wissenschaftliche Taxonomie des 17. Jh.s auch in den zeitgenössischen Gemäldehängungen spiegelt. Sollte die angesprochene Gattungshierarchie auf die Vorgaben der Naturgeschichte antworten oder eher das Schulprinzip? Oder hat der Umgang mit Kunst sich während dieser Epoche von der allgemeinen Wissenschaftsgeschichte weitgehend abgekoppelt? Wenn dem so wäre, verdiente es Interesse, daß die »Verzeitlichung« am Ende des 18. Jh.s den Gleichschritt von Kunst- und Naturbetrachtung neuerdings wiederherzustellen wußte.

Auch die barocken »Bildertapeten« scheinen durch Minges' Arbeit noch nicht verbindlich erklärt. Zumindest wirkt der behauptete Bezug zu John Lockes Sensualismus keineswegs zwingend. Hilfreicher wäre möglicher-

weise eine Verbindung zur Ästhetik des Capriccio, das »Fragmente aus ihrem Zusammenhang isoliert und zu neuen Ordnungen rekombiniert.« (Vgl. P. Geimer in: E. Mai, J. Rees, Hrsg., *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998, 139-153, der eventuelle sammlungsgeschichtliche Folgen bereits andeutet.) Aber auch in die entgegengesetzte Richtung ist in diesem Zusammenhang gedacht worden: Lädt das Nebeneinander unterschiedlicher Themen, Gattungen und Epochen nicht nachgerade dazu ein, über diese zu reflektieren? (In diesem Sinne B. Welzel in: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, hg. von W. Adam, Wiesbaden 1997, 495-504.) Die »Bildertapete« würde dann – gegen Minges – nicht das Ende des Paragone bedeuten, sondern geradezu dessen konsequenteste Realisierung.

Betont sei schließlich, daß selbst die dichtgedrängten Bilderwände nicht ausschließlich nach Formaten geordnet waren. Mit der Pendanthängung übersieht der Autor ein auch in diesem Kontext noch relevantes Kriterium. (Vgl. C. Moiso-Diekamp, *Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jh.s*, Frankfurt/Bern/New York 1987; für die musealen Auswirkungen bes. D. J. Meijers, *Kunst als Natur: Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995; und F. Thürlemann in: *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*, 1998, 315-324.) Mittels thematisch oder kompositionell erstellter Bildpaare ließen sich letztlich ganze Wände zu gefälligen spiegel-symmetrischen Arrangements ordnen. Die von Minges erschlossene Kategorie des Dekorativen war damit freilich in keiner Weise gesprengt.

Zusammenfassend sei betont, daß dieses Buch die neueren Forschungsansätze zur Kunstkammer entscheidend korrigiert und bereichert. Was die Sammlungen des 17. und 18. Jh.s betrifft, vermag der Autor einiges an wichtigen Überlegungen beizusteuern; offene Fragen dürften indes verbleiben.

Ingo Herklotz