

die Einbeziehung so entschieden romanischer Bauten wie Kalundborg und Harlungerberg, oder auch St. Gereon zu Köln, Kobern oder Gelnhausen zu streiten.

Zu einem anderen Punkt kann ich allerdings eine kritische Anmerkung nicht unterdrücken – sie gilt wohl mehr dem Verlag als dem Autor: ist die Dimension des Bauwerks für den gotischen Zentralbau so völlig gleichgültig, wie es die Grundrisse vermuten lassen könnten? Die Kathedrale von Ely, über 160 m lang, ist gleich groß reproduziert wie die Nassauer Kapelle unter dem Mainzer Dom, die 9 m lang ist. Noch schlimmer: die Maßstäbe sind mit Konsequenz abgeschnitten. Es wäre unbillig zu verlangen und reproduktionstechnisch schwierig durchzuführen, daß in einem Buch wie diesem alle Zeichnungen auf gleichen Maßstab verkleinert würden. Sollte man aber nicht in ähnlichen Fällen wenigstens ein 5- oder 10-m-Strecke begeben, wie es z. B. J. Hubert (1952) getan hat? – Im übrigen wird der reichhaltige Bildteil (400 Abbildungen) dem Anliegen und der Bedeutung des Buches gerecht.

Erich Kubach

CRISTINA PIACENTI ASCHENGREEN, *Il Museo degli Argenti a Firenze* (Gallerie e musei minori di Firenze. Collana diretta da Ugo Procacci), Cassa di Risparmio di Firenze. Proprietà artistica e letteraria riservata by Electa Istituto Editoriale, Mailand 1967. 241 S., 105 Abb., davon 40 farbig. Unveränderte Neuauflage für den Buchhandel Mailand 1968, L. 8000. – .

Seit langem sind die italienischen Banken dazu übergegangen, ihre größeren Kunden zu Weihnachten nicht mit Notizbüchern, Tischfeuerzeugen, Aschenbechern und Aktentaschen aus „echt Seehund“ einzudecken. Stattdessen veröffentlichen sie Bücher, die jeweils ein kunstgeschichtliches Thema des Ortes behandeln, in dem die Bank ihren Hauptsitz hat. Nach einer ersten reservierten Auflage sind diese Werke dann später auch durch den Buchhandel zu beziehen. Zwischen den Kreditinstituten der verschiedenen Städte des Landes ist in den letzten Jahren ein edler Wettstreit ausgebrochen. Die umfangreiche Bibliographie der von italienischen Banken finanzierten Bücher zeigt, daß auf diese Weise ein aktueller, unprofessoraler Beitrag zur Kunstgeschichte geleistet worden ist (vgl. Editorial: „Fuori Commercio“, in *The Burl. Mag.* CVIII, 1966, S. 223 ff.). Man kann diese Reihe stattlicher, farbig illustrierter Publikationen nur mit Neid betrachten.

Das deutsche Bankgewerbe hat, besonders in Bayern, durch die Förderung von Museen seinen Sinn für kulturelle Belange gezeigt. Vielversprechende Ansätze kunst- und kulturgeschichtlicher Publizistik finden sich bei der pharmazeutischen Industrie. Den Banken dagegen scheint hierzulande bisher die Anregung für verlegerische Aufgaben zu fehlen, die sicherlich mit Enthusiasmus aufgenommen würde. Für den deutschen Kunsthistoriker böte sich hier eine Chance, die nicht zu nutzen ein Jammer wäre.

Das Museo degli Argenti umfaßt die erhaltenen Bestände der mediceischen Schatzkammern und später dem Grundbestand hinzugefügte Objekte. Florenz ist so reich, daß es sich leisten kann, diese Sammlung von Weltrang zu seinen „musei minori“ zu rechnen.

In der kunstgeschichtlichen Forschung läßt sich in den letzten Jahren ein neues Interesse am italienischen Kunstgewerbe beobachten. So ist auch das Museo degli Argenti erst neuerdings aus seinem Dornröschenschlaf erweckt worden, in dem es Jahrzehnte hindurch verharrte. Signora Piacenti Aschengreen, die kommissarisch das Museum leitet, hat führenden Anteil an dieser Entwicklung. In neun Aufsätzen über Bestände ihres Museums hat sie das hier rezensierte Buch vorbereitet. Daneben wären vor allem die Forschungen von Kurt Rossacher und Klaus Lankheit zu nennen. Eine Auswahl wichtiger Objekte des Museums und der erste Versuch einer Bibliographie wurde 1963 von Antonio Morassi veröffentlicht.

In einem ersten Abschnitt wird von der Verfasserin die Entstehungsgeschichte der fürstlichen Kunstkammern in Europa kurz betrachtet. Es folgt eine Geschichte der Räumlichkeiten des Museo degli Argenti und ihres Freskendekors. In einem dritten Abschnitt wird die Geschichte der Sammlung behandelt, in einem vierten Teil werden einige besonders repräsentative Stücke besprochen. In einer 2049 Nummern umfassenden Liste werden die Sammlungsgegenstände mit Urkunden- und Inventarangaben und bibliographischen Hinweisen aufgeführt. Es folgt ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis, eine Konkordanzliste der Nummern in den modernen Inventaren und der Liste des Buches, sowie ein Namens- und Ortsregister.

Eine weitergehende Unterteilung der Handliste in Rubriken würde das Auffinden der Gegenstände für den Leser erleichtert haben. Insbesondere das Verzeichnis der Pietre dure hätte übersichtlicher gestaltet werden können. Vorzüglich gegliedert ist der Bestand an Elfenbeinarbeiten. In der Bibliographie am Schluß des Bandes finden sich vielfach Druckfehler in den fremdsprachlichen Titeln. Diesen Provinzialismus wird man nicht der polyglotten Verfasserin sondern dem Verlag zum Vorwurf machen müssen. Auf dem Einband der Ausgabe für den Buchhandel ist ausgerechnet die Gemme mit dem Portrait Savonarolas abgebildet. Man riecht „bruciamenti delle vanità“ und Luxushaß. Ein absurdes cover-design hätte sich niemand für ein Buch über den Medici-Schatz ausdenken können.

In dem Kapitel über die Geschichte der Sammlung wird zum ersten Male ein systematischer Überblick der Inventare des florentinischen Kunstgewerbes zur Zeit der Mediceer und ihrer Nachfolger bis auf die Gegenwart gegeben. Die hauptsächlichsten Neuzugänge werden aufgeführt. Ganze Abschnitte der Entstehungsgeschichte der Sammlung werden zum ersten Male geklärt. Natürlich waren es nicht nur die Inventare, die Aufschluß über einzelne Stücke brachten. Auch aus dem *mare magnum* anderer Bestände des Florentiner Staatsarchivs wurden viele Nachrichten eingebracht. Hier kann die weitere Forschung beginnen; Grundlage und Ausgangspunkt für jedes Studium des höfischen Florentiner Kunstgewerbes bleibt jedoch das hier rezensierte Buch.

En passant werden Hauptzeugnisse der Florentiner Hofwerkstätten in den Uffizien und der Galleria Palatina auf ihren Meister bestimmt. In dem Verzeichnis der Museumsobjekte wird der umfassende Bestand zum ersten Mal vollständig aufgezählt. Sassanidische Kristallgefäße, mexikanische Federmosaiken, mittelalterliche und neu-

zeitliche Goldschmiedekunst aus allen Ländern Europas und eine Unzahl anderer, verschiedenartigster Objekte sind hier versammelt, kurzum „Florence seems to have engrossed the treasures of the whole earth“ (John Earl of Corke über die sechs Kabinette der Uffizien 1773). Aus der überwältigenden Fülle des Materials heben wir im folgenden die besonders verdienstvollen Forschungsergebnisse hervor, wobei diese und jene Einzelheit ergänzend hinzugefügt sei.

Bei einer beträchtlichen Zahl von Gegenständen läßt sich auf Grund der Inventare ermitteln, wann sie in die Sammlung aufgenommen wurden, vielfach wurde auch der Künstler bestimmt. Einen der kostbarsten Grundbestände des Museums bildet der Brautschatz der Christina von Lothringen, soweit er die Zeiten überdauert hat. Der Schrein mit den Kristallschnitten von Valerio Belli, für Clemens VII. gefertigt, gelangte als Mitgift der Caterina de' Medici nach Frankreich und kehrte mit dem Heiratsgut Christinas nach Italien zurück (Piacenti 78, Text S. 13). Außer den zahlreichen Kristallgefäßen läßt sich vielleicht ein Döschen aus Heliotrop auf Grund des Inventars dem Brautschatz zuordnen (Piacenti 211. ASF., Guardaroba 152, c. 22 sin.). Im Jahre 1600 schenkte Ferdinando I. der Herzogin die schöne Pilgerflasche aus braunem Achat (Piacenti 203). Die ausführliche Beschreibung des Inventars zeigt, daß die goldene Tragkette, Rubine, Smaragden und Perlen fehlen (a. a. O., c. 40 sin.). Der ursprüngliche Fuß ist heute recht und schlecht aus vergoldetem Kupfer ersetzt. Wie bei so vielen Stücken der Sammlung wurde auch hier im 18. Jahrhundert der kostbare Dekor dem ständigen Geldbedarf Franz Stephans von Lothringen geopfert. Ein besonders zu bedauerndes Beispiel ist der Mischkrug aus Lapislazuli (Piacenti 280), wo der Henkel und wiederum der Fuß durch vergoldetes Kupfer plump erneuert sind. Bei einem Nautilusgefäß (Piacenti 753) schabten die folgsamen oder vielleicht auch unredlichen Administratoren sogar von der Muscheloberfläche die Vergoldung ab, um ein paar Stäubchen des Metalls zu ergattern. (Die letzte Mediceerin kommentierte nach dem Regierungswechsel: „Die Österreicher sind so gierig, daß sie selbst das Meer austrinken würden.“). Der Florentiner Patrizier Luigi Vettori schenkte Christina von Lothringen das süddeutsche Ebenholzreliquiar (Piacenti 327. ASF., a. a. O., c. 48 sin.).

Daß der Florentiner Goldschmied Michele Mazzafirri die Fassung der Mailänder Herkules-Tazza (Piacenti 217) geschaffen habe, wurde schon mit Recht von Filippo Rossi bezweifelt. Die Urkunde, Mazzafirri habe zwei Herkulestaten gegossen, bezieht sich auf die von Giambologna modellierte Statuenserie für die Uffizien (Zeitschr. f. Kunstgesch. XXVI, 1963, S. 203 f.). Ernst Kris ambientierte dieses Herkulesfigürchen überzeugend in den Umkreis des Mailänder Bildhauers Annibale Fontana. Die Tazza wird im Inventar der Uffizientribuna von 1589 genannt (Soprintendenza, Inv. Tribuna, c. 45).

Die goldene Büste des antiken Tiberiuskopfes (*Abb. 6*) aus Türkispaste (nicht aus dem gewachsenen Stein wie in der älteren Literatur) stammt von der Hand des berühmten Goldschmiedes Antonio Gentili da Faenza aus dem Jahre 1581 (Piacenti 234). Wegen seiner vermeintlichen materiellen Kostbarkeit stand dieses Stück einst bei den Ultramontani in hohem Ansehen. Die Erwähnung des Figürchens fehlt in fast keiner

Beschreibung der Galerie, angefangen im späten 16. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Auch der Tiberius wird 1589 im Inventar der Tribuna aufgeführt (Inv. Tribuna, c. 15). Hier lassen sich außerdem drei andere Büsten erkennen, nämlich der Apoll (Piacenti 10. Inv. Tribuna c. 18), der Jupiter (Piacenti 254. Inv. Tribuna, c. 24) und die Mohrin (Piacenti 86. Inv. Tribuna, c. 3). Das vielleicht schönste Halbedelstein-Gefäß im Stile Buontalenti ist die „chiocciola“ aus blau und braun gesprenkeltem Lapislazuli, um die sich als Henkel eine grün emaillierte Seeschlange windet (Piacenti 15). Auch dieses Stück wird 1589 in der Tribuna genannt (a. a. O., c. 39). Das Kristallschiff (Piacenti 254) aus der Mitgift Christinas von Lothringen (ASF., Guard. 152, c. 22 sin.) läßt sich im Tribuna-Inventar wiedererkennen (Inv. Tribuna, c. 44). Die einst goldene Fahne ist heute durch eine andere aus Bronze ersetzt, auch die Kanonen am Heckaufbau sind heute aus Bronze, es fehlt der Ausguß aus emailliertem Gold in Form „eines Drachens mit langem Schweif und Flügeln“. In der Tribuna befanden sich schließlich die beiden syrischen Räucherkugeln, von denen die eine im Museo degli Argenti ausgestellt ist (Piacenti 844; Inv. Tribuna, c. 7), während die andere in den Depots des Bargello zurückgeblieben ist.

Ulrich Middeldorf steuerte die auch in historischer Hinsicht bedeutsame Beobachtung bei, daß der Siegelstempel Cosimo I. (Piacenti 279) eine der seltenen profanen Florentiner Silberarbeiten des Quattrocento ist. Der Griff ist aus der dreimal wiederholten, als Dreipaß angeordneten Medici-Impresa, dem Diamantring mit den Straußenfedern, gebildet.

Ein Spiegel der zweiten Schule von Fontainebleau wurde zwischen 1632 und 1650 in ein Reliquiar umgearbeitet (Piacenti 328; A. Morassi, *Il tesoro dei Medici*, Mailand 1960, S. 35 f. mit Abb.). In den gleichen Jahren wurde ein anderes Reliquiar als Pendant dazu geschaffen (Piacenti 329). Beide Stücke wurden dann in der Palastkapelle aufgestellt.

Am erfolgreichsten waren die Forschungen der Verfasserin über die Elfenbeinsammlung, deren Geschichte sich fast lückenlos klären ließ. Die Ergebnisse wurden zum Teil schon in Aufsätzen veröffentlicht, aber viel Neues ist inzwischen hinzugekommen. Eine Figurengruppe von „Justitia und Pax“ (Abb. 7) wird als Werk von Balthasar Stockamer erkannt, das der Künstler 1665 für den Kardinal Leopoldo de' Medici in Rom schuf (Piacenti 370; Text S. 39).

Signora Piacenti Aschengreen hat durch ihre Veröffentlichungen wesentlich zur Kenntnis des Florentiner Werkes von Balthasar Permoser beigetragen. In dem vorliegenden Buch bringt sie neue wichtige Ergebnisse.

Schon Erich Herzog hatte aus stilistischen Gründen den Elfenbein-Kruzifix der Cappella Terrena des Palazzo Pitti dem Permoser zugeschrieben (K. Lankheit, *Flor. Barockplastik*, München 1962, S. 168. S. Asche, Permoser, Frankfurt 1966, Abb. 17). Die Eintragungen in den Inventaren von 1785 und 1793 bestätigen diese Benennung Piacenti, Text, S. 39). Unabhängig voneinander gelangen Signora Piacenti Aschengreen und Sigfried Asche zu dem Ergebnis, daß auch die „Vier Jahreszeiten“ aus

Elfenbein in den Umkreis Permosers gehören (Piacenti 385 ff. Asche, a. a. O., S. 46, Abb. 13).

Mit Recht wird der schöne „Cristo vivo“ (Piacenti 389) dem biederen Melchior Barthel abgesprochen. Auch in diesem Fall wird der interessante Vorschlag gemacht, das Werk Permoser zuzuschreiben.

Gedrechselte Elfenbeinarbeiten lassen sich in ganzen Gruppen nach München, Nürnberg, Coburg und Florenz lokalisieren. Eine Christusfigur wird als Werk des Franz von Bossuit bestimmt (Piacenti 431). Eine Elfenbeindose (Piacenti 515) wurde in einem jüngst erschienenen Aufsatz von Wolfram Prinz dem Augsburger Drechsler Christoph Treffler zugeschrieben (Mittlgg. d. KIF. XIII, 1967, S. 176).

Die westafrikanischen Blashörner aus Elefantenzähnen gehören zu den typischen Sammlungsbeständen der Kunstkammern. In Florenz waren sie, wie anscheinend die meisten ethnologischen Objekte, in der Armeria aufgestellt. Nr. 520 oder 521 ist vielleicht mit einem Stück identisch, das schon im ersten Armeria-Inventar von 1631 aufgeführt wird (ASF., Guard., vol. 513, cc. 16, 17). Ein anderes Exemplar dieser Gruppe mit dem Mediciwappen befindet sich jetzt im Museo Etnologico (Inv. Nr. 22181).

Ebenfalls bei den Bernsteinarbeiten (Piacenti 523 ff.) konnte die Verfasserin bei vielen Stücken das Datum der Aufnahme in die mediceischen Sammlungen ermitteln. Über zwei Werke ist ein Aufsatz im *Bolletino d'Arte* im Druck.

Am 8. August 1615 überbrachte ein Gesandter des Kurfürsten von Brandenburg vier prächtige Bernsteinarbeiten als Geschenk für die Florentiner Herzogsfamilie. Christina von Lothringen erhielt „una cassetta da ripor gioie“, die vielleicht mit dem Trühelein aus der Werkstatt Georg Schreibers (Piacenti 542) identisch ist (vgl. Cesare Tinghi, *Diario di Corte*, zitiert nach G. Targioni-Tozzetti, *Atti e memorie dell'Accademia del Cimento*, III, Florenz 1780, S. 16).

Wie Kurt Rossacher in seinen Publikationen dargelegt hat, wurde von Ferdinando III. der Salzburger Domschatz zum großen Teil nach Florenz überführt (Piacenti 578 – 693). Die kunstgeschichtlichen Bestimmungen Rossachers ließen sich in mehreren Fällen berichtigen. Durch das Studium der älteren Inventare konnten zwei Stücke, die bisher hierzu gerechnet wurden, als mediceischer Bestand ausgesondert werden (Piacenti 47, 318). Der Herzog ließ auch etliche Gegenstände aus dem Besitz der Würzburger Fürstbischöfe mitgehen (Piacenti 670 – 675, 597). Daß auch Franken sein Scherflein zu den Florentiner Sammlungen beigetragen hat, war bisher nur vom Hörensagen bekannt.

Von dem Tafel- und Kirchensilber (Piacenti 694 ff.) wird ebenfalls die Provenienz verschiedener Stücke aus Salzburg wahrscheinlich gemacht. Anderes stammt aus dem Besitz Bourbon-Parma und gelangte 1804 anlässlich der Gründung des Königreichs von Etrurien nach Florenz. Über den Bestand des Museums an Objekten des Empire gab es bisher überhaupt keine Vorarbeiten.

Von den silbergefaßten Nautilusbechern (Piacenti 734 ff.) kann ein beträchtlicher Bestand schon im 16. und 17. Jahrhundert nachgewiesen werden (Piacenti, Text S. 17).



Abb. 1 Jan van Straet (Stradamus): St. Georg. Düsseldorf, Kunstmuseum

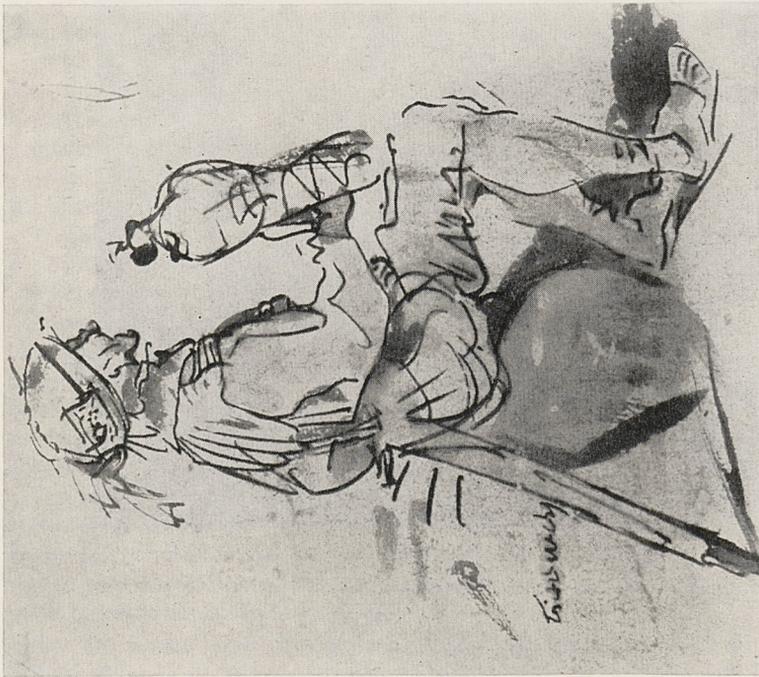


Abb. 2a Willem Buytewech: Falkonier. Düsseldorf, Kunstmuseum



Abb. 2b Willem Buytewech: Studienfigur, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



Abb. 3a Jan Steen: Am Boden sitzender Mann.
Düsseldorf, Kunstmuseum



Abb. 3b Pseudo-van de Venne: Familie am Herd.
Privatbesitz (1945)



*Abb. 4 Sebastiano Ricci: Pan und Apollo vor König Midas, Pordenone.
Slg. Giulio Locatelli*



Abb. 5 Joseph Heintz d. J.: *Andreamartyrium*.
Spilimbergo, Dom.



Abb. 6 Antiker Tiberius-Kopf mit Goldbüste von Antonio Gentili
da Faenza. Florenz, Museo degli Argenti



Abb. 7 Balthasar Stockamer: „Justitia und Pax“. Florenz, Museo degli Argenti.

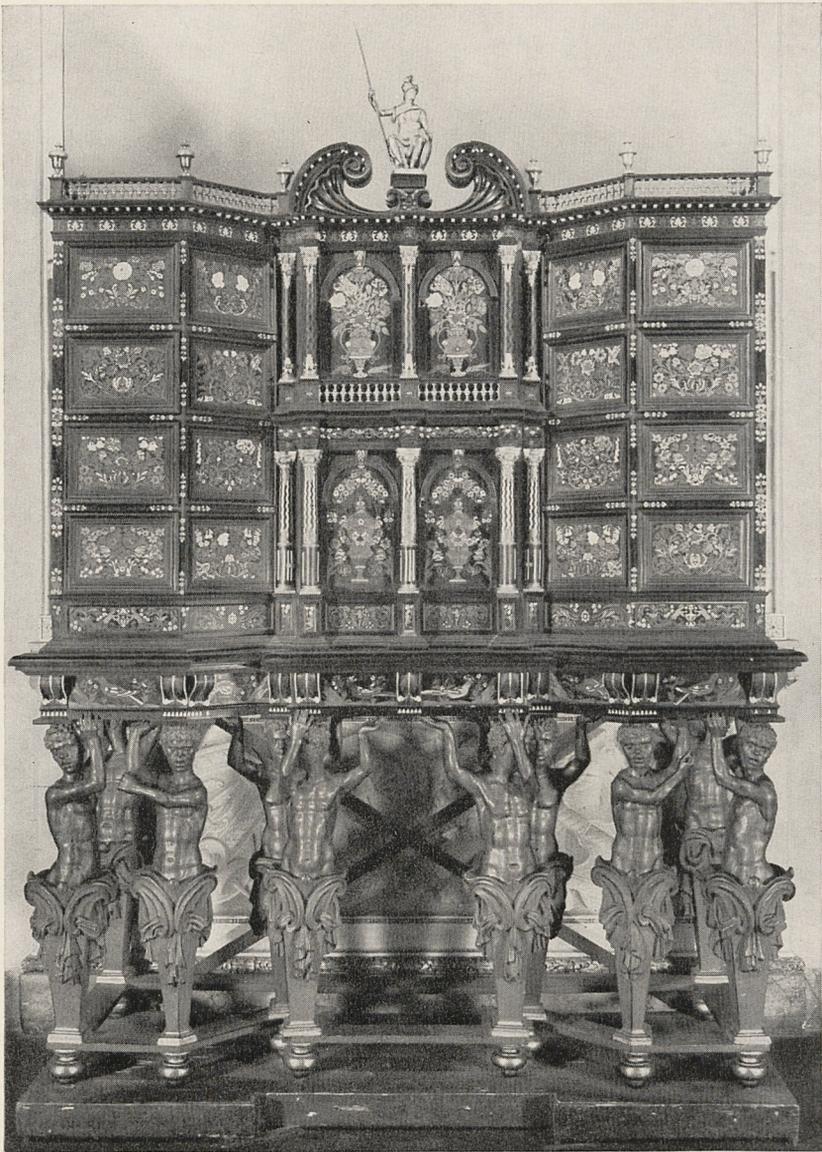


Abb. 8 Leonaert van der Vim: Prunkschrank. Florenz, Galleria Palatina

Einer von ihnen (Piacenti 750) ist vielleicht mit einer Nachricht in Verbindung zu bringen, die Luciano Berti neuerdings veröffentlichte. Im Jahre 1578 faßte der Goldschmied Lorenzo („Cencio“) della Nera eine „chiocciola con maschere et piede con dalfini“ (Il Principe dello Studiolo, Florenz 1967, S. 303). Im Nachlaßinventar Francesco I. von 1587 läßt sich die Perlmutterflasche mit dem Drachenausguß und dem Pferdekopf erkennen (Piacenti 753. ASF. Guard. 126, c. 12 v.).

Der Tisch mit der Platte aus Lapislazuli (Piacenti 803, Text, S. 30) mit der Ansicht von Livorno wurde auf Grund der Urkunden von Mina Bacci dem Jacopo Ligozzi zugeschrieben (Proporzioni IV, 1963, S. 75, Anm. 5). Die Verfasserin ergänzt, daß der ausführende Meister Cristofano Gaffurri war. Ebenfalls unbekannt war bisher, daß Ligozzi das Pietre-Dure-Tischblatt in den Uffizien in der „Galleria degli autoritratti“ entworfen hat (Piacenti, Text, S. 30. Abb. in Jbch. d. Kunsthist. Slgg. LIII, 1957, S. 159). Es ist eines der Hauptwerke des Florentiner Mosaiks in Halbedelsteinen aus dem 17. Jahrhundert. 1619 führte Giovanni Battista Sassi nach Ligozzis Entwurf ein Schachbrett aus (Piacenti 806).

Schon Erwin Neumann hatte die Vermutung ausgesprochen, daß der Pietre-Dure-Tisch mit einer Landschaft (Piacenti 807) in den Prager Hofwerkstätten Rudolfs II. entstanden sei. Eine Bestätigung hierfür findet sich in der ausführlichen Galeriebeschreibung von Richard Lassels (An Italian Voyage, London 1698, S. 111): "I saw . . . a curious table of polish'd stones, representing a Town in *Bohemia*, with divers Pictures of Men, Horses, and Landskips: where there is a Tree represented most naturally, because it is represented by the very Wood of a Tree Petrified into stone, and looking like Wood as it was; and shining like polished stone as it now is."

Ein mit Elfenbein reich intarsierter Tisch und ein Prunkschrank (Abb. 8) in gleicher Technik sind das Werk des ebenso vortrefflichen wie bisher völlig unbekanntem niederländischen Kunstschreiners Leenaert van der Vim (Piacenti 808).

Die Bischofsmitra in mexikanischer Federarbeit ist zuerst im Inventar des Kardinals Ferdinando (nicht des Herzogs Francesco I.) im Jahre 1571 aufgeführt (Piacenti 831, Text, S. 14). Ferdinand Anders hat die überlegenswerte Hypothese aufgestellt, daß diese Mitra zusammen mit vier ähnlichen Stücken in verschiedenen Sammlungen von dem Missionsbischof Vasco de Quiroga während seines Europa-Aufenthaltes 1547–51 als Gastgeschenk mitgebracht sei. Fast identisch mit der Florentiner Infel ist das Stück im Escorial (Arte Plumario, Habil. Schrift, Univ. Wien 1967, S. 116 ff., 160). In der Literatur hält sich hartnäckig das Ciceroni-Märchen, daß die Florentiner Mitra von Karl V. an Clemens VII. geschenkt worden sei, eine Behauptung, die auch aus stilistischen Gründen bei diesem Erzeugnis der Kolonialkunst unmöglich ist.

Das Emailbild mit der „Ruhe auf der Flucht“ ist nach einem Gemälde von Adriaen van der Werff in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 251) kopiert. Van der Werffs Gemälde stammt aus dem Besitz des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Die Kopie ist wahrscheinlich also am Düsseldorfer Hof entstanden. Wie auch andere Emailbilder nach van der Werff läßt sich das Florentiner Stück dem Lübecker Goldschmied und Emailmaler Peter Boy d. Ä. zuschreiben (vgl. Kat. d.

Bayer. Nationalmus. XII, 1911). Der Rahmen des Emailbildes ist von dem Medici-Wappen bekrönt. Es wird also als Geschenk für den Florentiner Herzog in Auftrag gegeben sein. In die gleiche Werkstatt gehört vermutlich der goldene, emaillierte Blasebalg (Piacenti 2000. Vgl. Th. Levin in Düsseld. Jbch. XIX, 1905, S. 179).

Bei den Gemmen (Piacenti 858 ff.) wäre an neuerer Literatur der Aufsatz von Hans Wentzel über „Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens“ nachzutragen (Mittlglg. d. KIF. VII, 1953 – 56, S. 239 ff.). Im Tribuna-Inventar von 1635 (a. a. O., c. 64) wird die Kamee mit dem Bildnis des Alessandro de' Medici beschrieben (Piacenti 969), wahrscheinlich ist es das gleiche Exemplar, das auch schon in der Mitgift Christinas von Lothringen genannt wird (Guard. 152, c. 28 sin.).

Von den Medaillen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (vgl. H. Kühn-Steinhausen in Düsseld. Jbch. XLI, 1939, S. 177 ff.) stammen zwei von der Hand Ph. H. Müllers (Piacenti 1983, 1984), eine von J. Selter (Piacenti 1987) und eine von G. Hautsch (Piacenti 1990).

Das Buch ist ein Rechenschaftsbericht jahrelanger, intensiver Beschäftigung mit den Beständen der Sammlung. Diese Rezension wäre daher unvollständig, würde man nicht die Folgen würdigen, die die vielen neuen Erkenntnisse auf die Ordnung des Museums gehabt haben. Die Sammlung ist durch die Jahrhunderte gewachsen. Aus der neu erschlossenen Geschichte ihrer Bestände ergeben sich zwangsläufig die museologischen Gesichtspunkte der Anordnung. Signora Piacenti Aschengreen ist darum bemüht, in der Aufstellungsweise der Sammlung ihre historische Entwicklung sichtbar zu machen. Dieses Programm wird schrittweise durchgeführt. In den kleineren Räumen des Museums zeichnet sich die neue Ordnung schon deutlich ab. Der Salzburger Domschatz und die Würzburger Objekte sind neuerdings größtenteils getrennt von dem alten mediceischen Besitz aufgestellt. Auch die Elfenbeine sind nach der jeweiligen Herkunft neu gruppiert. Die Bernsteinarbeiten sind in die „Scarabottole“ zurückgekehrt, die von den Florentiner Kunstschreibern des 18. Jahrhunderts eigens für ihre Aufstellung hergestellt wurden (Piacenti, Text, S. 18). Jedes Stück ist vorbildlich nach dem neuesten Stand der Forschung beschriftet. In den freskierten Sälen besteht vorläufig noch das Sammelsurium aus der Gründungszeit des Museums, aber auch hier ist eine durchgreifende Neuaufstellung geplant. Das weniger Bedeutsame wird in die Depots wandern, zusammengehörige Gruppen, wie z. B. der Brautschatz Christinas von Lothringen, sollen getrennt aufgestellt werden, auch die Renaissance-Möbel sollen gesondert von den Barockmöbeln gezeigt werden. Der jetzt dem Publikum unzugängliche Mezzanin über den kleineren Museumsräumen wird künftig der Sammlung nutzbar gemacht.

Bis ins 19. Jahrhundert war der größte Teil der Florentiner Sammlungen in den Uffizien und der Galleria Palatina zusammengefaßt. Dann wurden einzelne Gruppen auf neubegründete Museen aufgeteilt. Das Museo degli Argenti ist ein später Ableger dieser Teilungen. Das riesige Material, das zu bewältigen war, die noch sehr mangelhafte Kenntnis der Sammlungsgeschichte führten dazu, daß die Grenzen bei der Aufspaltung der einzelnen Sammlungen nicht immer glücklich abgesteckt wurden. Der moderne

Museumsbesucher fragt sich, ob sich hier nicht einige Korrekturen aushandeln ließen. Von dem unvollendeten Altar der Fürstenkapelle von S. Lorenzo befindet sich z. B. ein Teil des fragmentarischen Materials im Museo delle Pietre Dure, ein anderer beträchtlicher Bestand belastet das Museo degli Argenti (Piacenti 22 ff.). Die Wachsmodelle und die Bronzearbeiten von Giambolognas Goldreliefs (Piacenti 264 ff.) werden im Depot des Museo Nazionale verwahrt. Von dem Votivrelief Cosimo II. (Piacenti 64) ist der Entwurf im Museo delle Pietre Dure ausgestellt.

Der Tisch, der von einer runden Porphyryplatte von zwei Metern Durchmesser bedeckt ist (Piacenti 799, Abb. *ibid.*, Taf. IV) wird 1594 von Fynes Morrison in den Uffizien genannt "one table of Porphery valued at fivehundred Crownes" (An Itinerary Containing His Ten Years of Travell, Bd. 1, Glasgow 1907, S. 321). Der Tisch muß noch zu Zeiten Cosimo I. gefertigt sein. Der hölzerne Unterbau zeigt die typischen Ornamentformen der unter dem Einfluß Vasaris entstandenen Kunsttischlerarbeiten. Die Platte ist eine antike Rota, wahrscheinlich aus dem Paviment einer römischen Terme. Das Stück gehört also in jene Gruppe von Monolithen, die Cosimo aus Rom nach Florenz transportieren ließ und deren Aufstellung ihn als Nachfolger antiker Imperatorenherrlichkeit propagieren sollte. Folgerichtig ließ er dann aus Granit von Elba und Marmor von Serravezza monolithische Brunnenschalen, Bildsäulen und Obelisken brechen. Auf Cosimos Söhne vererbte sich das Interesse für antike Spolien. 1586 kamen als Geschenk aus Rom sieben antike Säulen, die jetzt auf das Museo Nazionale und den Palazzo Pitti verteilt sind. Zwei von ihnen sind im "Corridoio delle Colonne" der Galleria Palatina bei den niederländischen Kabinettstücken recht verloren in die Ecken eingezwängt. Die mit den spiralförmigen Kannelüren erfreute sich bei den Uffizienbesuchern des 17. Jahrhunderts einer gewissen Berühmtheit. Zusammen mit dem Porphyrtisch aufgestellt, würden diese Säulen den Bedeutungsgehalt der antiken monolithen Spolien in den mediceischen Sammlungen erneut deutlich machen.

Aus der Zeit Francesco I. stammt die teilvergoldete Vitrine aus Nußbaumholz in der Sala delle Ambre. Es handelt sich also um das einzige erhaltene Ausstellungsmöbel aus der Zeit der Galeriegründung. Der Giebel ist mit Sockeln zur Aufnahme von Kleinbronzen oder Vasen versehen, ein Zustand, der sich wieder herstellen ließe.

Der schöne Bildteppich nach Entwurf Bronzinos mit dem Allianzwappen von Cosimo I. und Eleonora von Toledo (Piacenti 817) muß sich vorläufig noch als Pendant eine belanglose, späte Replik eines Monatsteppichs von Bacchiacca gefallen lassen (Piacenti 818). In den Appartamenti Reali des Palazzo hängt dagegen Bronzinos prächtiger Primavera-Teppich in einem stilistisch ganz unangemessenen Ambiente.

Der mediceische Sammlungsbestand an präkolumbianischen Masken ist im Museo Etnologico aufgestellt. Moderne Ausgrabungen haben diese in vergangenen Jahrhunderten als Raritäten wertgehaltenen Stücke durch andere Exemplare vielfach belegt. Im Rahmen von modernen Völkerkunde-Museen handelt es sich um Dutzendware. Im Museo degli Argenti dagegen würden sie das Ereignis der Entdeckung der Neuen Welt auf das Anschaulichste deutlich machen.

Das asiatische Porzellan gehörte im 18. Jahrhundert zum Bestand der "Stanza delle Porcellane" in den Uffizien. Heute ist das meiste über verschiedene Räume des Palazzo Pitti verteilt, einiges befindet sich im Porzellanmuseum des Palastes. Eine gemeinsame Aufstellung des fernöstlichen Porzellans mit den anderen Gegenständen fremdländischer Kulturen würde ihm zu ganz anderer Wirkung verhelfen. Vortrefflich ist eine solche exotische Abteilung in der Schatzkammer der Münchener Residenz eingerichtet.

Man fragt sich, ob die Sala di Giovanni da San Giovanni auch der geeignetste Raum sei, um die Halbedelstein-Gefäße Lorenzos des Prächtigen auszustellen. Zwar hat dieser Raum schon im 18. Jahrhundert als Silberkammer gedient, aber diese Zweckbestimmung war eine Degradierung. Die ursprüngliche Funktion der Raumfolge des Museo degli Argenti beschreibt uns anschaulich der Niederländer Aerssen van Sommelsdyck, der um 1654 Florenz besuchte: "L'appartement du gran duc est le plus beau en bas il a quatre grandes sales ou chambres vouées et toutes peintes en fresche d'une excellente main qui luy servent d'appartement, et presque chasque sale a de costé un autre chambre, car le logis est double; en sorte qu'il a plus de huict chambres qui luy font son quartier." (Atti Congr. internaz. di Sc. stor. 1903, vol. III: Stor. medioev. e mod., Rom 1906, S. 239). Die Räume sind gekoppelt, weil die freskierten Säle der Repräsentation dienen, die kleineren Zimmer mit ihren Mezzaninen aber den eigentlichen Wohnbedürfnissen. Bei nur sparsam möblierten Sälen würde der Freskendekor besser zur Geltung kommen. Eine Aufstellung der Prunkgefäße Lorenzos de' Medici in den kleineren Wohnräumen würde ihrer ursprünglichen Aufstellungsweise in einem „Scrittoio“ mit seiner intimen Stimmung sehr viel näher kommen.

In nuce ist in diesem Buch bereits das solide Fundament für einen zukünftigen wissenschaftlichen Katalog der Sammlung gelegt. Daß diese große Aufgabe in absehbarer Zeit zu verwirklichen sei, hätte man vor wenigen Jahren noch kaum zu denken gewagt. Wie das hier rezensierte Buch beweist, liegt das Vorhaben in den allerbesten Händen.

Detlef Heikamp

GEORG FRIEDRICH KOCH, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin, de Gruyter 1967, 324 Seiten, LII. Tafeln. DM 74. - .

In seiner Besprechung von A. Hausers „The social history of Art“ betonte Professor Gombrich im Jahre 1953, wie wichtig es wäre, mehr über die verschiedenen Umstände und Bedingungen des künstlerischen Schaffens zu erfahren, und stellte fest, daß systematische Zusammenfassungen dieser Art zu den Desiderata der Kunstwissenschaft gehören. „Documents there are, of course, in profusion, but it still is not easy to lay one's hands quickly on information regarding, say, the recorded rules and statutes of lodges and guilds, the development of such posts as that of the *peintre du roi*, the emergence of public exhibitions, or the exact curricula and methods of art teaching“ (The Art Bulletin, 1953 S. 79).“

Werke dieser Art sind bis in die letzte Zeit selten und vereinzelt erschienen, wenn wir auch über einige recht bedeutende Beiträge, wie F. Haskells, *Patrons and Pain-*