

Ausstellungen

ARTIS PICTORIAE AMATORES. EVROPA V ZRCADLE PRAŽSKÉHO BAROKNÍHO SBĚRATELSTVÍ [EUROPA IM SPIEGEL DER SAMMELTÄTIGKEIT IM PRAG DER BAROCKZEIT]

Eine Ausstellung der Prager Nationalgalerie in der Reitschule der Prager Burg,
13.5.-12.9.1993

ODER: DIE SCHWIERIGE „RÜCKKEHR NACH EUROPA“

Die Stichworte „Prag“ und „Sammelkultur“ rufen zwangsläufig den Namen Kaiser Rudolfs II. ins Gedächtnis. Spätestens seit den großen Ausstellungen 1988 in Wien und Essen drohten dessen einzigartige Sammelleidenschaft und Mäzenatentum alles Nachfolgende endgültig in Bedeutungslosigkeit versinken zu lassen. Bevor Prag demnächst auch selbst noch einmal Kaiser Rudolf II. die Reverenz erweist, ruft die Nationalgalerie nachdrücklich in Erinnerung, daß das Ende der rudolfinischen Ära keineswegs zugleich das Ende des aristokratischen Kunstinteresses bedeutete und Prag nicht von der Bühne der europäischen Kultur des Mäzenatentums abgetreten ist – ein Thema, das auch die tschechische Kunstgeschichte nach Jahrzehnten der Tabuisierung neu entdeckt.

Die Ausstellung, konzipiert von den Kunsthistorikern Pavel Preiss und Lubomír Slavíček und den Historikern Zdeněk Hojda und Vít Vlnas, spannt in sechs Abteilungen einen Bogen von der Zerstreuung der rudolfinischen Sammlungen im Dreißigjährigen Krieg bis zur Gründung der ersten öffentlichen Gemäldegalerie in Prag am Ende des 18. Jahrhunderts. Daß der umfangreiche Katalog erst drei Monate nach Eröffnung erscheinen konnte, ist bedauerlich, zumal er sich für das Verständnis der Ausstellung als unentbehrlich erweist (sofern man des Tschechischen mächtig ist oder zumindest vor dem Rundgang die englische Übersetzung der Textbeiträge gelesen hat).

Im Ausstellungssaal findet sich der Besucher vor einer Stellwand mit dichtgehängten Gemälden und einem davor gerückten intarsierten Tischchen. Erkennt ein „Fachmann“ oder Kunstinteressierter die historische Anspielung, so kann ein Laie die Installation allenfalls für eigenwillig halten. Sucht er nach einer Erklärung, entdeckt er statt dessen lediglich ein Schild mit einem „V.“, das ihm bedeutet, daß er sich ganz offenbar nicht am Anfang der Ausstellung befindet. Erkundigungen beim Aufsichtspersonal verweisen den Besucher schließlich in den Seitenflügel des Gebäudes, wo ihm im Erdgeschoßkorridor ein „I.“, ergänzt durch die Information „*Pictorum miraculis ordinem dedit*“ bestätigt, daß er mit der Begehung nunmehr beginnen kann.

Eine Reihe von Kupferstichen, versehen jeweils nur mit den notwendigsten Daten, beschert dem Geschichtskundigen Erfolgserlebnisse und frustriert den Neugierigen: Kaiser Rudolf II., eine Ansicht von Prag, das Interieur des Wladislaw-Saals, General Koenigsmarck, Wallenstein, Prag unter dem Hagel schwedi-

scher Kanonenkugeln, Königin Christina. Fortgesetzt wird die unkommentierte „Bilderzählung“ nach Portraits König Karls I. und Lord Arundels mit einem Ensemble von Stichen, das die Sammeltätigkeit Erzherzog Leopold Wilhelms dokumentiert. Zur Abrundung dienen einige wenige kunsthandwerkliche Gegenstände sowie Ansichten von Sammlungskabinetten.

In der zweiten und dritten Abteilung, die der Anordnung der Exponate nach nicht erkennbar gegeneinander abgesetzt sind, wechseln Ansichten aus Rom und Venedig mit weiteren Portraits, diesmal zumeist von Vertretern des Prager Adels, Ansichten von Prager Palästen, weiteren Sammlungsinterieurs und allegorisch-panegyrischen Darstellungen; hinzu kommen Beispiele zeitgenössischer Reiseführer und -tagebücher, eingeleitet von einem Exemplar von Castigliones *Cortegiano* – in der zweiten deutschen Übersetzung von 1684 – und gefolgt von Sammlungsinventaren und Auktionskatalogen. Wiederum bleibt der Besucher auf seine Fähigkeit zum Kombinieren angewiesen, sofern ihn die für einen allenfalls neugierigen Laien zweifellos wenig anschauliche Aufreihung graphischer Blätter noch nicht veranlaßt hat, den Schritt zu beschleunigen.

Anders als die Ausstellung selbst, bietet der Katalog insoweit einen überaus informativen Einblick in das Kunstinteresse und die Sammelkultur des europäischen und im besonderen des böhmischen Adels im 17. und 18. Jahrhundert. Die Textbeiträge – von Pavel Preiss über den Untergang der rudolfinischen Sammlungen und deren „*Renovatio*“ durch Erzherzog Leopold Wilhelm, von Zdeněk Hojda über die Erziehung junger adliger Herren, Kavaliereisen, deren Organisation und Standardprogramme sowie von Lubomír Slavíček über Prager Sammlungen: wichtigste Sammler, Vorlieben hinsichtlich Schulen, Bildgattungen und -themen, Erwerbsgewohnheiten und im einzelnen die Schicksale der bedeutenden Sammlungen – zeichnen ein lebendiges Bild und geben zugleich solide Auskunft über Quellenbestand und Forschungslage. Auch die Katalognummern ergeben – im Unterschied zur Ausstellung – dank Anordnung, Gliederung und Kommentaren einen ebenso umfassenden wie systematischen Überblick. Offene Fragen, etwa wie die weitgehende Beschränkung auf Malerei und Druckgraphik zu erklären ist, werden zum Teil gleichsam indirekt beantwortet: So waren Antiken für die Prager Sammler offenkundig kein Thema, hingegen herrschte rege Nachfrage nach Kopien berühmter Gemälde; die Inventare auch junger Sammlungen umfassen zuweilen an die tausend Positionen.

Der eigentliche Ausstellungssaal, so wird anhand des Katalogs verständlich, ist den zwei prominentesten Prager Sammlungen, der Czernin'schen und der Nostitz'schen, vorbehalten, an denen nun das bisher Gezeigte bzw. Ausgeführte exemplifiziert wird. Daß beide Sammlungen im Unterschied zum Katalog, wo ihnen jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist, nicht getrennt präsentiert werden – auf den Schildchen ist zudem nur der heutige Standort, nicht die Provenienz angegeben –, hat den Vorteil, daß die zwangsläufig begrenzte Auswahl der Exponate dennoch einen stimmigen Eindruck vermittelt. Nachdem Slavíček bereits im Überblickskapitel die durchgehend übereinstimmende Ausrichtung des Sammlerinteresses hervorgehoben hat, können die Czernin'schen und Nostitz'schen

Sammlungen als repräsentativ betrachtet werden: Unter den Kunstgattungen herrscht die Malerei bei weitem vor; überwiegend stammen die Bilder von – zeitgenössischen – italienischen, flämischen und niederländischen Künstlern, wobei in diesen Sammlungen die einheimischen Künstler offenkundig noch stärker vertreten waren als in anderen. Bedenkt man, daß für die Ausstellung von den heute noch greifbaren – im Falle der Czernin-Sammlung nurmehr geringen – Resten der ursprünglichen Sammlungen die prominentesten Stücke ausgewählt wurden, so ergibt sich auch hinsichtlich des durchschnittlichen Qualitätsanspruchs ein anschauliches Bild. Besondere Aufmerksamkeit widmet die Ausstellung daneben spezifischen Charakteristika beider Sammlerdynastien: Dokumente zur Planung des Palais Czernin, in dem zwei Galerien der Sammlung einen angemessenen Rahmen verleihen sollten; im Falle der Nostitz ein reichhaltiger Bestand an graphischen Blättern, ergänzt durch einige Kleinplastiken. Hinzu kommt eine Reihe Inventare, darunter auch das – in Böhmen einmalige – *Imagines Galeriae* betitelte, gezeichnete Inventar der Czernin-Sammlung. Lubomír Slavíček beschreibt im Katalog eingehend Entstehung und weitere Geschichte beider Sammlungen.

Bemüht sich der Besucher noch einmal in den Seitentrakt der Reitschule und das Treppenhaus hinauf, gelangt er zum abschließenden Teil der Ausstellung, gewidmet der Gemäldegalerie der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“, mit der sich in Böhmen die Ablösung der aristokratischen Sammelkultur der Barockära durch das öffentliche Sammelwesen moderner Zeiten anzukündigen begann. Gezeigt wird neben Dokumenten zur Gründung der Gesellschaft 1796 und deren früher Geschichte auch eine Auswahl der Gemälde, die verschiedene Prager Sammler der Galerie in den ersten Jahren ihres Bestehens zur Verfügung gestellt haben. Im entsprechenden Katalogbeitrag gibt Zdeněk Hojda eine Darstellung und leuchtet auch die historischen Hintergründe aus. Zum ersten Mal wird der Leser so auf die besondere Stellung Prags aufmerksam: Der Prager Adel, der im Zuge der thesianischen und josephinischen Reformpolitik nicht nur die Reste seines politischen Gewichts, sondern oft auch beträchtliche Teile seines Vermögens eingebüßt hatte, suchte nach neuen Wegen, Ausgleich zu schaffen und gegenüber der kaiserlichen Residenz landespatriotisches Selbstbewußtsein zu demonstrieren. Die – zumindest deklarativ – gemeinnützige Einrichtung greift auf das Vorbild aufgeklärter souveräner Fürsten zurück, die ihre Sammlungen schon früher zugänglich gemacht haben; hinsichtlich Impetus und Organisationsform liegen die direkten Vorläufer aber in bürgerlichen Gemeinwesen (Leipzig und Nürnberg). Wenn Hojda betont, daß sich die ursprünglich „dynastisch-repräsentative Funktion“ der Sammlungen hier in eine „Bildungsfunktion im Sinne der Aufklärung“ verkehrt habe, so täuscht dies leicht über die spezifische politische Dimension des Unternehmens hinweg. Allerdings: Wenigstens in diesem letzten Kapitel wird der Leser darauf hingewiesen, daß die fürstlichen Sammlungen keineswegs – wie Slavíček in seinen Beiträgen betonte – lediglich aus „Liebhabe- rei“ und, unter Verweis auf Castiglione, allenfalls als Attribute aristokratischer Würde entstanden sind.

Angesichts des Reichtums an Information bedauert man um so mehr, daß die Autoren die Chance vorübergehen ließen, dem in- und ausländischen Publikum über die Faktendarstellung hinaus einen differenzierteren Einblick in die Geschichte Böhmens zu eröffnen – etwa mit einigen wenigen Sätzen darüber, warum böhmische Adelsfamilien ihre Stammsitze nach Art regierender Fürstenhäuser ausstatteten, die Czernin zumal auf dem Hradschin, als Gegenpol zur Burg, oder auch, warum den böhmischen Sammlungen, wie im Katalog mehrfach betont wird, ein Anflug von Provinzialität anhaftete, und ebenso, wie es zu der geistesgeschichtlich und politisch interessanten Synthese von höfischen und bürgerlichen Mustern im Programm der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde kam. Gänzlich ungeklärt bleibt auch, welchen Kriterien die Auswahl der vorgestellten Sammlungen unterlag, weshalb also weitere bedeutende Sammlungen kaum Erwähnung finden. Naheliegend wäre allerdings die Schwierigkeit, fragmentarisch erhaltene Sammlungen für eine Ausstellung zu rekonstruieren – ein Problem, das die Ausstellung schon bei der gegebenen Auswahl belastet, da zahlreiche ehemalige Glanzstücke fehlen und die ursprüngliche Spannweite nicht mehr vermittelt werden kann.

Andererseits ist die Ausstellung ohnehin kaum mehr als eine zeitweilige zusätzliche Illustration zum Katalog, für den die Autoren den Rang eines Handbuchs in Anspruch nehmen. Dessen Nutzwert bleibt freilich für Leser außerhalb des tschechischen Sprachraums zwiespältig: Sind die englischen Übersetzungen der Textbeiträge – ungeachtet der engen Perspektive –, das Quellenverzeichnis und die Bibliographie prinzipiell hilfreich, so verzichtet man nur ungern auf Übersetzungen der – naturgemäß weitaus überwiegend – tschechischen Buchtitel und vor allem auf den Informationsreichtum der in aller Regel vorzüglich gearbeiteten Katalogartikel. Angesichts der eigentlichen Intention des Unternehmens: die Geschichte Böhmens in ihren alten europäischen Kontext zurückzuführen, müssen derlei Ansprüche allerdings sekundär bleiben.

Diese Intention aber lenkt den Blick unausweichlich auf das – leitmotivische – Schwanken im Verhältnis zur eigenen Geschichte und deren europäischen Zusammenhängen, das auch dieses Prestigeprojekt charakterisiert, hier zusätzlich gepaart mit der programmatisch positivistischen Ausrichtung der tschechischen Kunstgeschichte. Vor allem im Zusammenhang mit älterer Kunst (d. h. vor dem 19. Jahrhundert) lehnen es die tschechischen Kunsthistoriker überwiegend rundweg ab, den teils faktographischen, teils stilkritischen Ansatz von Fall zu Fall durch historische oder sozialgeschichtliche Gesichtspunkte zu bereichern, die sie als spekulativ empfinden. Ist es durchaus verständlich, daß die bis vor wenigen Jahren „verbotenen“ Fragestellungen erst einiger Gewöhnung bedürfen, so vermißt man sie angesichts des auch geistesgeschichtlich und kulturhistorisch weit ausgreifenden Themas und des daraus resultierenden hohen Anspruchs doch besonders, reduziert sich die allgemeine Aussage der Ausstellung doch auf die Feststellung, daß es auch im böhmischen Kulturkreis – n. b. bisher weitgehend unbekannte – reiche und hochrangige Sammlungen gab.

Als eigentliches Thema – und Problem – erweist sich das Anliegen, dem einheimischen ebenso wie dem aus dem Ausland anreisenden Publikum vor Augen zu führen, daß Böhmen auf alte und glanzvolle „europäische“ Traditionen zurückblickt – ein stehendes Motiv in allen erdenklichen Zusammenhängen seit vier Jahren und sicher noch auf einige Zeit hinaus. Bezeichnend für den Standpunkt ist die Tatsache, daß die Namen aller im Katalog genannten Vertreter der böhmischen – eben nicht tschechischen, zumal im 17. und 18. Jahrhundert! – Aristokratie in ihren tschechischen Formen und Schreibweisen erscheinen, und dies auch in der englischen Übersetzung der Textbeiträge. So wird aus dem Grafen Franz Joseph Sternberg-Manderscheid *František Sternberk*, und hinter *Jan Bedřich z Valdštejna* verbirgt sich der Prager Erzbischof Johann Friedrich von Waldstein-Wartenberg. Daß es sich dabei nicht um Rücksichtnahme auf die tschechischsprachigen Leser handelt, illustriert die feine Differenzierung der Künstlernamen: Egidius Sadeler erhält – als „tschechischer“ Künstler – den Vornamen *Jiljí*, Rubens heißt aber nicht *Petr Pavel*, sondern *Peeter Pauwel*. Folgerichtig bleibt auch etwa der Name des Mainzer Erzbischofs Lothar Franz Schönborn „unangetastet“.

Vorhaltungen dieser Art mögen einem Leser, dem das Problem neu ist, spitzfindig erscheinen; in Wirklichkeit gewähren sie Einblick in ein existentielles Problem der neuen Republik, das dort auf Schritt und Tritt spürbar wird und das auch die Geisteswissenschaften bis in ihre Prinzipien hinein beeinflusst.

Die „Nationalisierung“ der alten Geschichte der böhmischen Länder folgte unter dem 1989 gestürzten Regime klaren ideologisch-politischen Vorgaben, galt es doch, die multinationale Vergangenheit mit allen ihren geistes-, kultur-, sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Implikationen zu verschleiern und die Verbundenheit mit dem seinerzeitigen Ostblock in der – allerdings kurzlebigen – Tradition der panslawischen Bewegung des 19. Jahrhunderts zu verankern. Heute wird diese Geisteshaltung unverändert weitergetragen: in einen neuen funktionalen Kontext versetzt und nicht mehr ideologisch abgesichert, sondern aufgrund eines stillschweigenden Konsenses. Sie und ihre Niederschläge reflektieren das Ringen um das Selbstverständnis, ja Selbstbewußtsein, eines jungen Gemeinwesens, das den ungezwungenen Umgang mit seiner älteren Geschichte verlernt hat. Einerseits demonstriert man – sich selbst im übrigen ebenso wie „den anderen“ – die Tradition der Zugehörigkeit zu Mitteleuropa, so eine der offiziellen Devisen, andererseits wird die Befürchtung deutlich, daß die eigene Vergangenheit von der Geschichte der heutigen Nachbarländer gleichsam verschluckt werden könnte. Die jahrhundertelange Zugehörigkeit zum Heiligen Römischen Reich und zur Habsburgermonarchie, die beide weite Teile Europas umfaßten und deren Residenz Prag zeitweilig war, wird nicht etwa als „Kapital“ begriffen, sondern als Problem, mitunter sogar als Bedrohung.

Dabei ist gerade die Geschichte der Künste und des Mäzenatentums in den böhmischen Ländern wie kaum ein anderes Feld geeignet zu zeigen, daß das Land den allergrößten Teil seiner Vergangenheit hindurch ein Kreuzungspunkt verschiedenster europäischer Strömungen gewesen ist und dadurch – abstrahiert

man von den aus dem 19. Jahrhundert ererbten, heute fatalen Nationalismen – weder Identität eingebüßt noch etwa an Ebenbürtigkeit mit seinen Nachbarn verloren hat.

Nachdem bisher schon zahlreiche Überblicksausstellungen – ganz abgesehen von entsprechenden Buchpublikationen – auch dem Laienpublikum ganz zwanglos vor Augen geführt haben, daß Offenheit und Aufnahmebereitschaft für fremde Traditionen und die Fähigkeit zur Synthese zu den Grundzügen der böhmischen Kunstgeschichte zählen, hätte sich hier eine besondere Gelegenheit geboten, mit dem Nationalisieren der Landesgeschichte aufzuräumen, die propagandistischen Tendenzen im Umgang mit der eigenen Geschichte endlich aufzugeben und die europäischen Wurzeln nicht nur im Hinblick auf Besitz, sondern auch auf die Identität der Personen mit Stolz zu akzeptieren. Ein Vorbild hätten die ausgestellten Dokumente zum Mäzenatentum der Grafen Czernin liefern können: Die Inventare sind durchweg in Deutsch, der „Gebrauchssprache“, abgefaßt, der Vertrag mit dem Architekten Francesco Caratti in Italienisch, im Reisetagebuch des Hermann Jakob Czernin aber wechseln die Sprachen von Land zu Land.

Michaela Marek

Rezensionen

RICHARD J. GOY, *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*. Cambridge, Cambridge University Press 1992. 304 Seiten, 100 Schwarzweißabb., 13 Farbabb. auf Tafeln

Die Ca' d'Oro ist ohne Zweifel Venedigs berühmtester Privatpalast. Sein Erbauer, der Patrizier Marin Contarini, erwarb 1412 einen älteren Palast am Canal Grande von der Familie seiner Frau, Soradamor Zen, ließ diesen abreißen und begann um 1421, sein eigenes Haus an der Stelle zu errichten. Bald wurde der Hausbau zur Passion seines Besitzers. Bis zur Fertigstellung im Jahre 1436 hatte Contarini ein Vermögen von mehr als siebentausend venezianischen Dukaten für seinen Palast ausgegeben, davon zwischen sieben und acht Prozent für die verschwenderische Dekoration der Fassade mit Ölfarbe, Ultramarin und vor allem Blattgold, das dem einmaligen Gebäude kurz nach seiner Fertigstellung den Namen gab: Ca' d'Oro, das Haus aus Gold.

Aber nicht nur die hohen Kosten und das extravagante Design der Ca' d'Oro demonstrieren Contarinis leidenschaftliches Engagement als Bauherr. Im venezianischen Staatsarchiv befinden sich die vier Kassenbücher, die er während des Hausbaus führte und die es ermöglichen, die Entstehung der Ca' d'Oro zu rekonstruieren. Diese Kassenbücher, von Bartolomeo Cecchetti im späten neunzehnten Jahrhundert wiederentdeckt, bilden den Kern von Richard Goys Studie *The House of Gold*, und ihre Dokumentation und Auslegung füllen knapp die Hälfte der vierundvierzig Kapitel des Buches. Daran schließt sich ein zehnteiliger An-