



Die Kunst- und Wunderkammer

Schon zu Lebzeiten Erzherzog Ferdinands II. von Tirol war seine Residenz Schloß Ambras unter Kennern weithin berühmt für ihre Kunstwerke, Merkwürdigkeiten und Naturgegenstände aus allen Weltgegenden. In seinem Testament bezeichnete der 1595 verstorbene Habsburger seine Sammlung treffend als »Kunst- und Wunderkammer«¹. Wenn wir hier nun diesen Titel für einen relativ kleinen Abschnitt der Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums verwenden, so geschieht dies keineswegs in der Absicht, sich mit den Ambraser oder vergleichbaren Sammlungen messen zu wollen oder gar vorzugeben, in deren direkter Tradition zu stehen, wie es eine Reihe von großen, auf fürstliche Kunstkammern und Kabinette zurückgehende Museen von sich behaupten können. Vielmehr soll an die Vieldeutigkeit des Begriffs angeknüpft werden – das Wundersame der Schöpfung, die Bewunderung durch den Betrachter und die Bewundernswürdigkeit des Betrachteten. Die Qualitäten, die einen Gegenstand zum »Kabinettstück« machen, sollen anhand geeigneter Objekte verdeutlicht und die Beweggründe zum Sammeln, Ordnen und Präsentieren angesprochen werden.

Fürstliche Sammlungen

An vielen fürstlichen Höfen, vor allem der Habsburger und Wittelsbacher, aber auch in Dresden, Stuttgart, Kassel, Kopenhagen oder Gottorf wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts tausende Objekte zusammengetragen und mehr oder weniger systematisch auf- und ausgestellt². Auch wenn die Sammlungen unterschiedliche Schwerpunkte besaßen, ein Merkmal war ihnen gemein: die große Spannweite höchst unterschiedlicher Dinge, die in ihnen Platz fanden. Als eine der größten ihrer Art kann die Münchner Kunstkammer gelten, die vor allem von dem ab 1550 als Herzog von Bayern regierenden Albrecht V. und nach seinem Tod 1579 von Wilhelm V. aufgebaut worden war und 1567 ein eigenes Gebäude erhielt. Der seit 1588 in Wittelsbacher Diensten stehende Jurist Johann Baptist Fickler erstellte 1598 ein Inventar der heute nur noch in Bruchteilen erhaltenen Bestände³. Das 3407 Positionen umfassende Verzeichnis zeigt deutlich, in welche Kategorien sich die Inhalte einer fürstlichen Kunstkammer einordnen lassen⁴. Ebenso gibt es Aufschluss darüber, dass die Herzöge mit ihrer Kunstkammer über die persönlichen Sammlerinteressen

²²¹ Kokosnusspokal der Familie Holzschuher, Peter Flötner und Melchior Baier, Nürnberg, um 1535



222 Geflügelter Putto,
Hans Vischer, Nürnberg,
Mitte 16. Jh.

hinaus das Ziel verfolgten, exemplarisch eine enzyklopädische Sicht der natürlichen und menschlichen Welt zu geben und das Wunder der göttlichen Schöpfung im kleinen Maßstab der Sammlung abzubilden.

Die Vielfalt der in der Kunstkammer – einschließlich der räumlich getrennt aufgestellten Antiken Albrechts – angesprochenen Gesichtspunkte lässt sich hier nur andeuten. Ein historisch-dokumentarischer Aspekt der Sammlung zeigt sich etwa in den zahlreichen Gegenständen, die auf die Person des Sammlers, seine Dynastie und Territorien, aber auch auf wichtige historische Persönlichkeiten Bezug nehmen. Auf der anderen Seite geht der Bezugsrahmen weit über die eigenen Lande und ihren europäischen Kontext hinaus. Ein umfangreicher Bestand an Exotika aus dem Nahen und Fernen Osten, dem indischen Subkontinent, aus Afrika und den überseeischen Gebieten umgreift die gesamte damals bekannte Welt. Wissenschaftliche Ambitionen kommen in astronomischen und mathematischen Instrumenten zum Ausdruck. Historisches Interesse wie auch die Orientierung an humanistischen Bildungsidealen werden in der beeindruckenden Kollektion antiker Münzen sichtbar. Bücher und Druckgraphik sind weiteres Zeugnis der weitgespannten Interessenlage.

Eine theoretische Analyse dieser Art der Sammlungstätigkeit hatte der 1529 in Antwerpen geborene Arzt und Gelehrte Samuel Quiccheberg vorgenommen, der zunächst im Dienste von Albrechts Berater Hans-Jakob Fugger stand und seit 1559 am Hof des Bayernherzogs tätig war. In seinem 1565 erschienenen Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi ...« entwarf er Prinzipien von »musealer« Ordnung und Aufstellung einer fürstlichen Sammlung. Dabei vereinigte er die Hervorbringungen aus Menschenhand, insbesondere der künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten, mit zoologischen, botanischen und geologischen Erzeugnissen der Natur zu einem »theatrum« im metaphorischen Sinne des Schau-Platzes⁵. Die Polarität von »naturalia« und »artificialia« kennzeichnet das weite Spektrum nicht nur dieser Kunstkammer. Auch die anderen großen Sammlungen der Zeit sind ähnlich zusammengesetzt, wenngleich ihre Schwerpunkte den spezifischen Interessen der einzelnen Sammler und ihrer Berater entsprechend unterschiedlich ausfallen⁶.

In den meisten großen Kunstkammern des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts sind »naturalia« und »artificialia« in verschiedensten Erscheinungsformen vertreten. »Ars« muss allerdings nicht eindeutig als Gegenpol von »natura« verstanden werden. So weisen viele der Objekte Charakteristika auf, die eine Einordnung in beide Kategorien ermöglichen, so etwa wenn exotische, der Natur entstammende Materialien zur Herstellung eines Kunstwerkes verwendet wurden. Als eine »eingefasste Muscatnuß zu ainem trinckgeschirr, mit dreien figuren des alten Testaments, mit ainem silbernen verguldeten fueß und luckh« beschreibt Fickler etwa eines unter mehreren Münchner Werken, in denen eine exotische Naturalie zum repräsentativen Trinkgefäß veredelt wurde⁷. Die Arbeit ist heute nicht mehr nachzuweisen; dem Inventareintrag zufolge handelt es sich jedoch um eine einfache Variante des

Holzschuherschen Pokals aus dem Germanischen Nationalmuseum (*Kat. 459, Abb. 221*). Denn was Fickler eine Muskatnuss nennt, ist nichts anderes als eine Kokosnuss. Wie kein anderer seiner Art vereint der Holzschuherpokal das Wundersame der fremdartigen Schale mit brillanter Kunst und höchster technischer Vollkommenheit. Schon die Relief-Gestaltung des spröden Materials stellte den Schnitzer, in dem wir den von 1522 bis 1546 in Nürnberg tätigen Peter Flötner vermuten dürfen, vor eine anspruchsvolle Aufgabe. Die bacchantischen Darstellungen auf der Wandung nehmen direkt Bezug auf den Gebrauchszweck des Trinkgeschirrs und weisen wie die im Silberguss ausgeführten Szenen des Fußes mit drastischer Deutlichkeit auf die Enthemmung des alkoholisierten Menschen hin, der sich in diesem Zustand nicht vom Tier unterscheidet.

Kunststücke im kleinen Format

Es ist gerade die subtile – wohl ebenfalls von Flötner modellierte – Silberplastik, die den Kunstkammercharakter des aufwändigsten aller erhaltenen Kokosnusspokale ausmacht. In kaum einer Kunstkammer fehlten plastische Bildwerke handlicher Größe, als Reduktionen und Nachahmungen antiker Vorbilder oder als autonome Kunstwerke. Italienische Kleinbronzen fanden in großer Zahl den Weg nach Norden und wirkten dort vorbildgebend. So zeigt die süddeutsche Heraklesgruppe (*Kat. 429, Abb. 487*), in der man den Kampf des Halbgottes mit Kyknos, dem Sohn des Ares, vermuten darf, deutliche Anklänge an Werke des Paduaners Andrea Riccio, eines Hauptmeisters des kleinen Formats um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Begehrt waren jedoch auch Werke von Künstlern nördlich der Alpen, für die exemplarisch die berühmte Erzgießer-Werkstatt der Vischer in Nürnberg steht (*Kat. 437, Abb. 222*).



223 Kreuzigung Christi,
Peter Dell d. Ä., Würzburg,
um 1520/25



224 Stehender Knabe,
Umkreis Christoph
Angermair, München,
um 1620/30

Der Nürnberger Bronzeguss behielt seine Bedeutung das ganze 16. Jahrhundert hindurch, wie auch die Werke des 1548 geborenen Benedikt Wurzelbauer belegen, der als Labenwolf-Schüler die Tradition der Vischer-Hütte in der Enkelgeneration fortsetzte. Er schuf die Statuette der Judith, die das abgeschlagene Haupt des Holofernes präsentiert (*Kat. 444, Abb. 65*). In ihrer Auffassung ist sie den Personifikationen des Nürnberger Tugendbrunnens eng verwandt und tatsächlich mit Röhren versehen, die sie als Brunnenfigur kennzeichnen: Die intime Kammerkunst wirkte in den öffentlichen Raum. Für kleinere Brunnen dürften auch der in antiker Nacktheit fechtende Krieger und der türkisch gewandete Bogenschütze konzipiert sein (*Kat. 431*).

Das Statuettenformat wurde nicht nur in Bronze geschätzt. Dichte, kurzfasrige Hölzer wie das der Birne oder des Buchsbaums erlaubten auch in reduzierter, gleichsam »privater« Größe delikate und feinteilige Schnitzereien. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedienten sich Künstler wie der 1550/51 verstorbene Conrad Meit, der etwas ältere Daniel Mauch oder deren Zeitgenosse Peter Dell d. Ä. mit Vorliebe dieser Variante. Den Kalvarienberg Dells, der bei Riemenschneider und Leinberger gelernt hatte, muss man wohl weniger als Kunstkammerstück, sondern vielmehr als Zeugnis privater Frömmigkeit deuten (*Kat. 428, Abb. 223*). Doch ist die vielfigurige Szene unter dem Kreuz vorzüglich geeignet, die auf Nahsicht und intime Betrachtung berechnete Virtuosität zu vermitteln, die das Qualitätszeichen vieler Sammlungsobjekte ist⁸. Ein weiteres Merkmal, die Isolierung einzelner Figürchen aus einem Ensemble, ist bei der Parisgruppe aus der Werkstatt Daniel Mauchs zu beobachten (*Kat. 430, Abb. 488*). Separat auf eigene Sockel gestellt, erlauben die Figuren eine variantenreiche Aufstellung.

In der Figur eines Knaben – wohl einem Christkind –, die im Umkreis des am Münchner Hof Maximilians I. tätigen Christoph Angermair entstand, vereinigen sich kleines Format und kostbares, exotisches Material (*Kat. 445, Abb. 224*). Seltenheit und optische wie haptische Materialqualitäten von Elfenbein dürften Gründe dafür gewesen sein, weshalb das »weiße Gold« in keinem Kabinett fehlte. Spezialisten wie Angermair, aber auch Leonhard Kern oder Georg Pfründt schufen daraus höchst intime Arbeiten (*Kat. 447, 449, Abb. 499, 501*). Elfenbein war darüber hinaus bevorzugter Stoff, an dem oft die Fürsten selbst als »principes artifices« ihr handwerkliches Geschick und im übertragenen Sinn ihre Fähigkeit unter Beweis stellten, die Natur ihren Vorstellungen gemäß formen zu können. Kaiser Maximilian II. wie auch sein Namensvetter Maximilian I. von Bayern oder Zar Peter der Große – um nur einige zu nennen – übten sich in der Kunst des Elfenbeindrechselns und fertigten auf komplexen Drehbänken mehr oder weniger raffinierte Erzeugnisse, angelehnt an die der professionellen Drechsler in ihren Sammlungen⁹. Die von der einfachen Rundform abweichende Formgebung, passige Querschnitte, ineinander verwundene Spiralen, Wellenprofile und dergleichen kennzeichnen die Schöpfungen der »Maschinenkunst«, die in Zentren der Elfenbeindrechslerei entstanden (*Kat. 453, 454, Abb. 503*)¹⁰.

Die Sammlung als Denkmal

Deutlich tritt in diesem Zusammenhang auch die Memorialfunktion von Kunstkammern zutage. Herrscher setzten sich mit Gegenständen aus eigener Hand Denkmäler; insgesamt überwiegt jedoch das »gedechtnus«, das über persönliche Gegenstände einzelner Hausangehöriger vermittelt wird oder über Porträts, die die physische Erscheinung festhielten. Von Hans von Aachen, seit 1592 Kammermaler Kaiser Rudolfs II., stammt ein Bildnis des Herrschers im Prunkharnisch (*Kat. 425, Abb. 237*). Das kleine Ölbild wurde nicht auf einen der gebräuchlichen Untergründe gemalt, sondern auf eine Alabastertafel, deren edle Oberfläche dem ovalen Konterfei des Kaisers als kostbare Rahmung dient. Nicht allein das kleine Format verrät das Kammerstück, das dafür konzipiert ist, in die Hand genommen zu werden. Auf der Rückseite befindet sich eine weitere Malerei, eine Allegorie auf die Türkenkriege, eines der zentralen Themen rudolfinischer Politik und Propaganda. Rudolf in Gestalt seines antiken Vorgängers Augustus besiegt die Heiden und bringt den Frieden. Das Bild nimmt im Gegensatz zur Vorderseite das Breitformat der Tafel ein; der Betrachter muss sie daher nicht nur um die Längs-, sondern auch um die Querachse bewegen, um beide Ansichten zu genießen. Hans von Aachen hat vor allem in den Wolkenpartien Struktur und Tönung des Minerals als Bildkomponenten integriert und damit Natur und Kunst zu einem Werk eigener Qualität verbunden, das der Repräsentation wie dem Andenken des Auftraggebers im Kontext seiner Sammlungen diente.

Dieser Grundgedanke von Zeigen und Erinnern liegt auch zahllosen Porträtmedaillen zugrunde, die in die Kunstkammern Eingang fanden. Die Medaille auf Georg Friedrich I., Markgraf von Brandenburg-Ansbach und -Kulmbach und seit 1577 Administrator des Herzogtums Preußen, hebt sich allerdings von der Masse dieser meist in Metall gegossenen Reliefs ab: Die Züge des Brandenburgers wurden aus einer runden Bernsteinscheibe geschnitten (*Kat. 474, Abb. 225*). Der Bernstein, seit dem Altertum hochbegehrt, adelt nicht nur die Schnitzerei durch seinen materiellen Wert, sondern verkörpert in gewisser Weise auch das Herzogtum Preußen, das Georg Friedrich als Vormund seines nicht regierungsfähigen Veters verwaltete. Das ansonsten an Naturschätzen arme Land war eines der Hauptfundgebiete des als Schmuckstein geltenden fossilen Harzes. Nur 35 mm misst die als Anhänger gefasste Arbeit, deren Rückseite das Wappen des Markgrafen zeigt. Die detailreichen Bilder gestaltete der Künstler mit einer handwerklichen Perfektion, die beinahe schon an die mikroskopisch feinen Schnitzarbeiten auf der Oberfläche von Obstkernen heranreicht, wie sie häufig in den Inventaren von Wunderkammern verzeichnet sind.

Bürgerliche Sammlungen

Die Medaille auf Georg Friedrich entstammt wohl dem Kunstkabinett der Nürnberger Kaufmannsfamilie Praun. Diese Sammlung ging im Wesentlichen auf die Tätigkeit des 1616 verstorbenen Paulus II. Praun zurück und blieb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nahezu vollständig in Familienbesitz¹¹. In ihrer Zusammensetzung relativ

225 Bernsteinmedaille auf Georg Friedrich von Brandenburg, Königsberg, 1585





226 Gedrechselter Holzpokal, Nürnberg (?), 17. Jh.

227 So genannte Praunsche Birne, Ulm (?), 1576

einseitig auf die klassischen Kunstgattungen ausgerichtet, ist sie gleichwohl ein Beispiel für die zahlreichen städtbürgerlichen Kabinette, die parallel zu den höfischen entstanden. Exemplarisch sei dasjenige des Basler Juristen Basilius Amerbach genannt, das dieser seit den 1560er Jahren bis zu seinem Tod 1591 systematisch auf dem vom Vater ererbten Grundstock aufgebaut hatte¹². Auch hier lag der Schwerpunkt eher auf den Künsten – erinnert sei nur an die mehr als hundert Blätter umfassenden Holbein-Zeichnungen. Die Bestände des Historischen Museums Basel, das seinen Ursprung auf Amerbach zurückführen kann, zeigen jedoch eine durchaus breitere Anlage. So erwarb Amerbach zahlreiche Goldschmiedemodelle und Plaketten, die in enger Beziehung zur Nürnberger Werkstatt der Jamnitzer-Familie stehen. Ein Paar Dolchgriffschalen, als Bleimodell in Basel vorhanden, findet sich in Silberguss-Ausführung im Germanischen Nationalmuseum (*Kat.* 436). Die Modelle sind gleichzeitig Nachweis der Sammlungswürdigkeit von Gegenständen, die als Zwischenstufe des künstlerischen Schaffensprozesses verstanden werden können. Ein weiterer in Nürnberg bewahrter Gegenstand, ein kunstvoll aus Holz gedrechselter Pokal, in dessen Cuppa sich (noch) 64 papierdünn aus Holz gedrehte kleine »Becher« befinden, hat ebenfalls Gegenstücke in Basel (*Kat.* 455, *Abb.* 226). Diese lassen sich jedoch nicht in das Amerbach-Kabinett zurückverfolgen, sondern in das

»Museum« des Juristen Remigius Faesch, das dieser in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengetragen hatte¹³. Ein Zentrum der Herstellung der kuriosen Schaugefäße war offenbar Nürnberg; noch 1721 notierte ein Reiseschriftsteller angesichts einer solchen Drechslerarbeit in der Gothaer Kunstkammer ganz selbstverständlich, sie sei »von Nürnbergischer Kunst«¹⁴.

Aus dem Besitz der Praun wiederum gelangten, größtenteils als Leihgabe, teilweise auch über den Kunsthandel, zahlreiche weitere Objekte in das Germanische Nationalmuseum, darunter eine silber-kolorierte Medaille auf Sigmund Gabriel Holzschuher aus der Werkstatt des Nürnberger Goldschmiedes Christoph III. Ritter (*Kat. 475, Abb. 507, 508*), die stellvertretend für eine Reihe ähnlicher Werke genannt sei. Wie die großen höfischen Sammlungen enthält auch die Kollektion der Familie Praun Gegenstände, die memorativen Charakter besitzen. Die so genannte Praunsche Birne, in der Familienüberlieferung auch als »Stephansbecher« bezeichnet, ist ein Vermächtnis Stephans II. Praun, des 1578 verstorbenen Vaters von Paulus II. (*Kat. 460, Abb. 227*). Eine Inschrift auf dem einfachen Holzfutteral besagt, dass das birnenförmige, in der seltenen Technik des Niello mit Mauresken verzierte Silbergefäß regelmäßig am Stephanstag dem Gedächtnistrunk an den Stifter dienen sollte. Auch in anderen alten Patriziergeschlechtern waren Schätze dieser Art über Generationen angewachsen – nicht allein im Gedenken an einzelne Mitglieder, sondern auch als Ausdruck des allgemeinen Traditionsbewusstseins. So hat etwa die holzgeschnittene weibliche Halbfigur, die mit einem stattlichen Hirschgeweih, vielleicht einer Jagdtrophäe, zu einem Deckenleuchter kombiniert wurde, in der Hans Friedrichschen Linie der Loeffelholz von Colberg überdauert (*Kat. 438, Abb. 495*). Auch das aus Wachs unter Zuhilfenahme von organischen und anorganischen Materialien »lebendig« geformte Reiterstandbild Gustav Adolfs hat mit der von Petzschen Familie einen Eigentümer aus dem Nürnberger Patriziat (*Kat. 446, Abb. 228*). Es dürfte anlässlich des Einzugs des verehrten Schwedenkönigs in die Reichsstadt 1632 oder kurz danach entstanden sein. Die Wachsplastik verblüfft durch differenzierte

228 Reiterbildnis des Königs Gustav II. Adolf von Schweden und Detail des Schubladenninneren mit dem schwedischen Heerlager vor Nürnberg, Nürnberger Wachsbossierer, 1632 oder später





229 Türkisches Gewand,
osmanisch, 17. Jh.

Bemalung, Vergoldung und Verwendung von Tierhaaren und Textil. Der Sockel, auf dem sich das Pferd zur Levade erhebt, ist aus Glimmer, Borke und getrockneten Pflanzen gebildet. Das eigentlich überraschende Moment ergibt sich allerdings beim Öffnen der Schublade, die sich in dem hölzernen Sockel verbirgt: Zum Vorschein kommt ein Wachsrelief, das in mehreren Perspektivebenen das schwedische Heerlager vor Nürnberg zeigt, wobei der König wiederum prominent im Vordergrund steht.

Kunst- oder Wunderkammern im Sinne bewusst angelegter Sammlungen sind solche Familienschätze freilich nicht, wenngleich Qualität und Seltenheit ihrer Objekte ihnen einen ähnlichen Charakter verleihen. Das Beispiel Paulus Prauns zeigt allerdings, dass es im städtischen Umfeld durchaus auch systematische Sammler gab. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts entstanden vielerorts Kabinette, die von Angehörigen der städtischen Eliten, wohlhabenden Kaufleuten, Wissenschaftlern, Ärzten oder Apothekern eingerichtet wurden¹⁵. Bereits früh ist eine gewisse Spezialisierung festzustellen: Je nach Interessenlage der Gründer wurde das Kunst-, Wissenschafts- oder Kuriositätenprofil geschärft, ohne dass die universell angelegten Sammlungen völlig ver-

schwanden. So berichtet ein Giengener Prediger, er habe anlässlich eines Aufenthaltes in Nürnberg 1654 die »schöne Kunst-Kammer« des Philipp Eckebrecht besucht und dort »allerhand Raritaeten von Meer-Schnecken-Muscheln, vielerley auch Speleia id est Curiosa Naturae von allerhand seltzamen Thieren und Fischen, allerley wunderliche Arten Gewehr, von Geschoß, Degen und Spießsen, vielerly Gemähldte, unterschiedliche Instrumenta Musica« gesehen¹⁶.

Auch in öffentlichen Institutionen wie Universitäten, Schulen oder Bibliotheken entstanden Einrichtungen, die die Bezeichnung Kunst-, Raritäten- oder Naturalienkammer verdienten. Die Nürnberger Bibliothek beherbergte neben der Rathausgalerie nicht nur den exquisiten Gemälde- und Skulpturenbestand der Reichsstadt, sondern auch anderes Gut. Wenn der eben bereits zitierte Giengener Simon Böckh von dem faustgroßen Blasenstein des Johannes Saubert d. Ä. erzählt, den er in der Nürnberger Bibliothek bewundern konnte, so schildert er nicht nur einen Gegenstand von anatomischem bzw. pathologischem Interesse¹⁷. Aufgrund seiner Größe war der Stein auch eine Rarität, vielmehr aber noch ein Objekt des Andenkens an den bedeutenden, 1646 in Nürnberg verstorbenen Theologen. Auch Ethnologica wie den »Fitzli-



230 Bogen, Bogenköcher und Pfeilköcher mit Pfeilen, türkisch, 16. Jh.

putzi«, ein kleines südamerikanisches Götterbild, konnte man in der Bibliothek finden. Zwei türkische »Priesterroocken« dürften allerdings weniger aus völkerkundlichen Motiven erworben worden sein, sondern als Memorabilia an ein bedeutendes Ereignis. Der Rat der Stadt hatte sie zusammen mit einem Koran und zwei türkischen »amulethis« 1683, kurz nach dem Entsatz von Wien, von dem von dort kommenden Arzt Johann Jakob Kühn gekauft. Letzterer gab an, er habe die Beutegegenstände direkt aus der Hand des Markgrafen von Baden-Baden (des »Türkenlouis«), noch im Zeltlager des geschlagenen türkischen Belagerungsheeres, als Geschenk erhalten¹⁸. Eines der wegen ihres kaselähnlichen Zuschnitts für einen priesterlichen Ornat gehaltenen Kleidungsstücke hat sich erhalten (*Kat.* 469, *Abb.* 229). Auch ein im Museum verwahrter Bogen samt Pfeilen und zugehörigen Köchern sowie ein Paar Reiterstiefel sind türkischer Herkunft. Doch handelt es sich hierbei nicht um Trophäen, vielmehr erreichten die Stücke das Abendland rund ein Jahrhundert früher im Reisegepäck des Stephan III. Praun, eines Bruders des schon mehrfach erwähnten Kabinettsgründers Paulus. Er war Mitglied einer kaiserlichen Delegation, die 1569 an die Hohe Pforte entsandt worden war (*Kat.* 464, 466–468, *Abb.* 505, 230).

Natur und Kunst

Eine grundlegende Kategorie der Wunderkammer kam bislang kaum zur Sprache: die »naturalia«, das heißt Steine, Erze, Objekte der Flora, der terrestrischen wie der maritimen Tierwelt. Im Spektrum des Germanischen Nationalmuseums tauchen sie – dem Museumsprofil geschuldet – meist nur in artifiziell verarbeiteter Form auf. Außer in dem schon erwähnten Kokosnusspokal Flötners und den Elfenbeinarbeiten



231 Allegorie der
Temperantia, wohl deutsch,
um 1700

erscheint dies besonders schön in einer miniaturhaft kleinen, aus roter Koralle geschnitzten Figurengruppe, wohl einer Allegorie der Mäßigung (*Kat. 451, Abb. 231*). In der Regel entstanden solche Kleinskulpturen in den süditalienischen Fundgebieten dieses begehrten Materials; der bewegte Stil der Gruppe findet jedoch eine Parallele in Werken, die vermutlich um 1700 in Deutschland geschaffen worden sind.

Weniger spektakulär erscheint dagegen die materielle Beschaffenheit eines schlichten Büffelhorns (*Kat. 458, Abb. 232*), das von einem Goldschmied zu einem Trinkgefäß montiert wurde. Zwar veredeln Schliff und Politur die feine Maserung der Oberfläche, und die silbervergoldete Fassung wertet das einfache Naturprodukt auf, doch der Nimbus des Exotischen und Seltenen fehlt. Nichtsdestoweniger sind solche Trinkhörner fester Bestandteil von Kunstkammern, vielfach auch von Kirchenschätzen¹⁹. Sie fanden unter der Bezeichnung »Greifenklauen« Eingang in die Inventare. Eine schlüssige Deutung gibt es dafür bislang nicht. Die Überlieferung fußt vielleicht auf einer – allerdings erst im 18. Jahrhundert festgehaltenen – Legende um den hl. Papst Cornelius. Dieser habe einen Greifen, jenes mythische Wesen, halb Löwe, halb Adler, durch Gebet von der Fallsucht befreit, und das Fabeltier habe ihm als Dank eine seiner Krallen überlassen, die er fortan als Trinkgerät benutzte²⁰. Die überwiegende Zahl solcher Trinkhörner stammt aus dem späten Mittelalter, doch hat auch der aufgeklärtere Geist der Neuzeit von dieser Tradition nicht lassen wollen, wie die Zugehörigkeit zahlreicher dieser Geräte zu adeligen Hausschätzen beweist. Das Exemplar des Museums wurde aus dem Besitz des letzten Angehörigen des oberfränkischen Grafenhauses Giech erworben. Diese Familie wiederum war durch zwei Heiraten Ende des 17. Jahrhunderts mit dem ursprünglich in Kärnten beheimateten Geschlecht der Khevenhüller verbunden, deren Wappen die Fassung des Hornes mehrfach schmückt.



232 Trinkhorn,
so genannte Greifenklaue,
Wien (?), 1. Hälfte 16. Jh.



Vorläufer moderner Museen

Etwas aus der Reihe des bislang Geschilderten tritt das letzte hier behandelte Objekt, ein Gemälde, das weniger seiner künstlerischen Qualität als seiner Kuriosität wegen als Kabinettstück gelten darf (*Kat. 426, Abb. 233*). Benutzte der Porträtist in dem oben erwähnten Bildnis Kaiser Rudolfs II. Strukturen und Färbung des Alabasters als Kunstmittel zur Erzielung malerischer Effekte, so bewegten den unbekanntem Maler einer Walfangszene wohl unmittelbarere und weniger raffinierte Überlegungen bei der Wahl seines Bildträgers. Es handelt sich um das linke Schulterblatt eines Grönlandwals, das in Ölmalerei einen Küstenstreifen zeigt. Im Hintergrund fahren oder ankern Schiffe auf dem Meer, während mit fünf Schaluppen Jagd auf Wale gemacht

233 Bemaltes Walschulterblatt, 2. Drittel 17. Jh.

wird. Vorne sind zahlreiche Männer mit der Verarbeitung eines bereits erlegten Meeressäugers beschäftigt. Einzelne Arbeitsschritte wie Zerlegen, Transsieden, Abfüllen in Fässer und das Herrichten derselben durch einen Böttcher demonstrieren anschaulich den Aufwand, der noch am Ort der Jagd nötig war, bevor Speck und Tran den Weg aus den Gewässern um Spitzbergen nach Europa antreten konnten. Augenfällig für den Betrachter ist zunächst aber das anatomische Schaustück, die Scapula selbst, die anders als die Naturmaterialien der bereits genannten Beispiele nicht durch die Kunst transformiert, sondern bestenfalls dekoriert wurde, »um das Wunderbare dieser breiten Knochenfläche zu erhöhen« – wie Johann Wolfgang von Goethe bei der Schilderung eines ähnlichen Stückes in der Weimarer Kunstkammer formulierte²¹. Das Schulterblatt ist eines von drei aus dem 17. Jahrhundert überkommenen Exemplaren mit Bemalung, die man – anders als die später durchaus verbreiteten, vielfach als Wirtshaus schilder benutzten Stücke – als Kunst- oder Naturalienkammerarbeiten betrachten muss²². Bei unserem Schulterblatt handelt es sich um eine Leihgabe der Zoologischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg, die 1774 einen großen Bestand der von Markgraf Johann Friedrich von Ansbach 1678 eingerichteten Kunst- und Rüstkammer erhielt²³. Unter den weit über 100 Gegenständen befand sich auch ein bemaltes Walschulterblatt, das man guten Gewissens mit dem hier besprochenen identifizieren kann. Johann Friedrichs Sammlungen waren größtenteils ererbt; möglicherweise hatte das Stück sich daher schon vor der räumlichen Etablierung des Kabinetts in Ansbach befunden²⁴.

Eine solche Provenienz steht beispielhaft dafür, wie die Kunst- und Wunderkammern, die Naturalia- und Kuriositätenkabinette bis in die Gegenwart hinein wirken. Sie bewahrten Natur- und Kunstschatze vor Verlust und bilden den Grundstock heutiger kleiner und großer Museen, die in ihrer Spezialisierung allerdings die ursprüngliche Universalität nur selten widerspiegeln.

ANMERKUNGEN: – 1 Scheicher 1979, S. 73. – 2 Diese Art Sammlungen sind nicht ausschließlich ein Phänomen des 16. Jahrhunderts. Hinzuweisen ist auf die Kollektionen der Medici in Florenz und die zahlreichen anderen dem humanistischen Weltbild der italienischen Renaissance verpflichteten »studioli«. Bereits im 14. und frühen 15. Jahrhundert hatten der französische König Charles V. (1337–1318), vor allem aber sein Bruder, der burgundische Herzog Jean de Berry (1340–1460) Sammlungen angelegt, deren Universalität über bloße Schatzanhäufungen weit hinausging; vgl. Labarte 1879. – Guiffrey 1894/1896. – 3 Fickler/Diemer 2004. – 4 Seelig 2008, bes. S. 27–44. – 5 Roth 2000 passim. – Zur Metapher des Theaters vgl. Weber 2008. – Auf die in der Nachfolge Ficklers veröffentlichte, umfangreiche sammlungstheoretische Literatur soll hier nicht eingegangen werden. Einen komprimierten Überblick, vor allem auch über die verschiedenen Positionen der wissenschaftlichen Sekundärliteratur gibt Collet 2007, S. 11–22. – 6 So nehmen die astronomischen und mathematischen Instrumente in Prag wesentlich mehr Raum ein, während etwa in der Dresdener Kunstkammer die kunstvoll gestalteten Werkzeuge die besonderen Neigungen der sächsischen Kurfürsten widerspiegeln. – Allgemein zu den Habsburger Sammlungen nach wie vor Scheicher 1979. – Das 1607–1611 von Daniel Fröschl angelegte Inventar der Rudolfinischen Kunstkammer ist veröffentlicht in Bauer/Haupt 1976. – Zur Charakteristik der Prager Kunst-

kammer Distelberger 1988. – Zur Dresdner Kunstkammer zuletzt Syndram 2004. – Korey 2002/2003. – 7 Saue-
 rländer 2008, Bd. 1, S. 95. – 8 Die Ansicht wird leider durch den fragmentarischen Zustand der Gruppe ver-
 fälscht, der die Kreuze Christi und der Schächer fehlen. – 9 Maurice 1985. – 10 Zur Bedeutung der
 Elfenbeinarbeiten im Zusammenhang der Kunstkammer siehe auch Haag 2007, S. 21–35. – 11 Ausst. Kat. Nürn-
 berg 1994. – Achilles-Syndram 1994. – 12 Ausst. Kat. Basel 1991. – 13 Faesch/Salvisberg 2005, S. 49. – 14 Keyß-
 ler 1751, S. 1136: »Ein dabey stehender hölzerner Becher, worinnen fünfzig andere stecken, die ineinander passen
 und zusammen drey hiesige Maase halten, sind von Nürnbergischer Kunst.« – 15 Exemplarisch für die meisten
 größeren Städte sei hier wieder auf Nürnberg verwiesen mit Namen wie Imhoff, Ayrer, Viatis, Ebner, Besler usw.
 Einen Überblick gibt Schwemmer 1949. – Aufschlussreich hinsichtlich der Zahl der besuchbaren fürstlichen wie
 bürgerlichen Kabinette Anfang des 18. Jahrhunderts sind die Reiseberichte Johann Georg Keyßlers, dessen aus-
 führliche Schilderungen auch bei kritischer Lektüre einen Überblick über Art und Bestände der Sammlungen
 geben (Keyßler 1751). – Zu den bürgerlichen Sammlungen siehe auch Valter 1995. – 16 Zitiert nach Stark 2005,
 S. 79–80. – Zu Eckebrecht (1594–1667), Kaufmann und Astronom, u. a. ein Freund Keplers, siehe Grieb 2007,
 Bd. 1, S. 318, mit weiterer Literatur. – 17 Stark 2005, S. 75. – 18 Ranner 1821, S. 23 und S. 45–46. – 19 Allein das
 Grüne Gewölbe in Dresden besitzt acht Exemplare aus dem 14. und 15. Jahrhundert. – 20 Zu »Greifenklauen«
 und zur Herleitung des Begriffs zuletzt Säger 2001, S. 4–10. – 21 Eckermann/Riemer 1834, S. 153. – Das von
 Goethe angesprochene bemalte Schulterblatt befindet sich heute in dem aus der Herzoglichen Kunstkammer her-
 vorgegangenen Phyletischen Museum der Universität Jena (Inv. Nr. PMJ Man 1943); Fischer/Brehm/Hoßfeld 2008,
 S. 83. – 22 Barthelmeß 1994, passim. – 23 Ausst. Kat. Erlangen 2007, S. 16 und S. 299. – 24 Maier 2005, S. 75.