

Thibinger Dorst

Kirchheimer Dorst

Stütgard	1. Rüt	10. Glasbütt	17. Benland	27. Hasenhof	34.
Hesloch	2. Scharnbaußen	11. Pleining	18. Hasenhausen	28. Kaltenthal	35.
Gableberg	3. ober Essling	12. Bernhausen	19. Müßberg	29. Tegerloch	36.
Waltenbüch	4. Hegensperg	13. ober Stielming	20. ober Aich	30. Müßhof	37.
Bloching	5. Gaisperg	14. vnder Stielming	21. vnder Aich	31. Kemnad	38.
Denckenorf	6. Feuerbach	15. Echterting	22. Steten	32. Birelach	39.
	7. Botndorf	16. Blattenhart	23. Theydach	33. Ridenberg	40.
			24. Reichenbach	34. Hohenach	41.
				35. Ittinghausen	42.



Zum Geleit

Fritz Fischer

Die vorliegende Publikation enthält die wichtigsten Ergebnisse des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekts „Die Kunstammer der Herzöge von Württemberg. Erforschung von Bestand, Geschichte und Kontext“. Ziel des Forschungsvorhabens war es, ein Bild von der Kunstammer der Herzöge von Württemberg zu entwerfen, das heißt, eine der bedeutendsten historischen Kunstammern Europas in ihrem Kontext zu rekonstruieren und zu charakterisieren. Die Ausgangslage hierfür war günstig und eine Herausforderung zugleich: Mit mehr als 3.800 erhaltenen Objekten (davon circa 2.000 Münzen und Medaillen) und mit mehr als 120 überlieferten Inventaren und Inventarfragmenten gehört die Stuttgarter zu den am besten dokumentierten frühneuzeitlichen Kunstammern überhaupt.

Um zu einer Charakterisierung der Kunstammer zu gelangen,¹ sollte schwerpunktmäßig untersucht werden, ob sich aus den dynastischen, politischen und konfessionellen Verbindungen des Hauses Württemberg ein besonderes Profil für die Kunstammer ergab, der Sammlung theoretische Konzepte zugrunde lagen, ob vermehrt Objekte mit landesgeschichtlichem Bezug gesammelt wurden, die Sammlung für das Herrscherhaus eher ein Mittel der Distinktion oder der Kommuni-

Stuttgarter Amt, Hans Steiner (1550–1610), 1589 (Detail), LMW.

¹ Siehe hierzu die Beiträge von Carola Fey in diesem Band.

kation war, die Inventare einer Systematik folgen und ob sie Rückschlüsse auf die Herkunft und die Lokalisierung der Objekte zulassen. Darüber hinaus sollte der umfangreiche Bestand bearbeitet werden, denn bis auf eine Reihe von Hauptwerken waren bislang die meisten Objekte weitgehend unerforscht geblieben. Schwerpunktmäßig sollte dabei die Herkunft der Objekte geklärt werden sowie die Rolle, die sie in der Kunstkammer gespielt haben. Bisher war ihre Zugehörigkeit zum Kunstkammerbestand oft nur durch einen Eintrag im jüngsten Inventar, dem sogenannten Hauptbuch, belegt. Nun sollten alle Objekte auch in den älteren Inventaren nachgewiesen werden.

Bei der Rekonstruktion des Gesamtbestandes war davon auszugehen, dass sich die zu bearbeitenden Objekte nicht nur im Landesmuseum Württemberg selbst befinden, sondern auch im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, in der Württembergischen Landesbibliothek, im Staatlichen Museum für Naturkunde Stuttgart, im Linden-Museum Stuttgart – Staatliches Museum für Völkerkunde, in der Staatsgalerie Stuttgart, in den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg, im Kunsthistorischen Museum Wien, in der Schatzkammer der Münchner Residenz sowie in Privatbesitz. Außerdem war damit zu rechnen, dass die Bestände nicht nur zum Fachbereich der Kunstgeschichte gehören würden, sondern auch zur Archäologie und Volkskunde sowie zu verschiedenen Disziplinen der Naturkunde und der Ethnologie. Das komplexe Forschungsvorhaben konnte also nur interdisziplinär von Wissenschaftlern der genannten Fächer und darüber hinaus nur zusammen mit Archivaren, Bibliothekaren, Fotografen, Historikern, Museologen und Restauratoren angegangen werden. Insgesamt waren letztlich weit über 50 Personen daran beteiligt. Gemeinsames Ziel war es, mit dem Abschluss des Projekts dem 1976 von Werner Fleischhauer geäußerten Wunsch nach einer „Gesamtpublikation der Kunstkammer“² endlich zu entsprechen.

² Fleischhauer 1976, S. XI. Die Publikation von Werner Fleischhauer „Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg“ war die wissenschaftliche Grundlage für das Projekt.

Die Grundlagen: die Archivalien und das Findbuch

Unentbehrliche Grundlage für das Forschungsprojekt war das höchst differenzierte Findbuch zu den für die Kunstkammer einschlägigen Archivalien (Bestand A 20 a) im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, das Niklas Konzen im Januar 2013 vorgelegt hat.³ Dieses Findbuch, das unter anderem ein Personen- und ein Sachregister enthält, bildete das Fundament und den Ausgangspunkt für alle Überlegungen. Seit 2013 steht es online; auch alle darin erwähnten Archivalien, der gesamte Bestand A 20 a, sind über Digitalisate einsehbar.

Den Kernbestand der archivalischen Überlieferung⁴ bildet ein Korpus von circa 120 Inventarbänden aus den Amtszeiten von zehn sukzessive amtierenden Antiquaren. Mit diesen Quellen für den Zeitraum von 1654 bis 1792 (Nachträge bis 1835) lassen sich die Entwicklung des Sammlungsbestandes, seine Gliederungssystematiken und zum überwiegenden Teil auch seine räumliche Aufstellung dokumentieren. Dieser Kernbestand wird ergänzt durch weitere Teilinventare, Erwerbs- und Abgangsverzeichnisse sowie Schriftgut zur Verwaltung der Kunstkammer. Diese Quellen reichen vom 17. bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Der gedruckte Katalog: die Kunstkammer und ihre Hauptwerke

Der vorliegende Katalog, in dem die zentralen Erkenntnisse des Forschungsprojekts präsentiert werden, gliedert sich in drei Teile. Der erste enthält übergreifende Aufsätze zu Geschichte und Kontext der Kunstkammer. Der zweite ist der Darstellung des überlieferten Bestandes gewidmet.⁵ Dieser wird in 23 Gruppen vorgestellt,

³ Möglich gemacht hat diese Arbeit die Stiftung Kulturgut Baden-Württemberg.

⁴ Zur schriftlichen Überlieferung siehe den Beitrag von Niklas Konzen.

⁵ Die Texte stammen von 29 verschiedenen Autoren.

die jeweils aus verwandten Objekten bestehen. Jeder dieser Sammlungsbereiche wird zunächst durch einen Essay vorgestellt, der die Stellung des Komplexes in der Kunstkammer erläutert. Darauf folgen konzentrierte Beschreibungen von ausgewählten Objekten in einzelnen Katalognummern, wobei von den etwa 3.800 erhaltenen Objekten 337 in einzelnen Katalognummern behandelt werden. Diese liefern die üblichen Basisinformationen, meist einen kurzen Zustandsbericht, referieren die Forschungslage und stellen das Objekt in seinen Kontext innerhalb der Kunstkammer. Am Ende werden die Quellen – meist Inventareinträge – zitiert, mit denen sich nachweisen lässt, dass der Gegenstand ehemals im Bestand der Kunstkammer gewesen ist; außerdem wird die für das Objekt relevante Literatur aufgeführt. Der dritte Teil des Print-Kataloges enthält den wissenschaftlichen Apparat, das Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur sowie ein Orts- und Personenregister.

Der Online-Katalog: Erschließung des kompletten Bestandes

Als Ergänzung zum gedruckten Katalog steht unter www.kunstkammer-stuttgart.de ein Online-Katalog der Kunstkammer zur Nutzung bereit. Er enthält die zentralen Informationen zu allen etwa 3.800 erhaltenen Objekten der württembergischen Kunstkammer. Die Katalognummern sind zweischichtig aufgebaut. Die erste Schicht enthält die Basisinformationen zu dem jeweiligen Objekt: eine Abbildung, einen erläuternden Text von maximal 700 Zeichen sowie einen Link zu Inventareinträgen, die den Gegenstand als Teil der Kunstkammer ausweisen. Ausgewählte Objekte werden – wie im Print-Katalog – in einer zweiten Ebene ausführlich dargestellt und mit Vergleichsobjekten in anderen Kunstkammern verlinkt.⁶

⁶ Z. B. ein Trinkhorn, eine sogenannte Greifenklaue, mit Links zu vergleichbaren Objekten in Wien und in Dresden (www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&oges=4885) [14.11.2016].

Zudem ist auf der Seite des Online-Kataloges eine vollständige Transkription des Inventars von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) eingestellt. Sein Inventar entstand, als die Entwicklung der Kunstkammer ihren Höhepunkt erreicht hatte und war strukturell vorbildlich für alle später angelegten Inventare. Nach den Aufbewahrungsorten der Gegenstände gegliedert und diese relativ ausführlich beschreibend, gibt das Inventar einen fundierten Einblick in die württembergische Kunstkammer zur Zeit Herzog Eberhard Ludwigs (reg. 1693–1733).

Ergebnisse zu Geschichte und Kontext

In der Anfangsphase, also vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Schlacht von Nördlingen (1634) spiegelte die württembergische Kunstkammer den Ehrgeiz und den weiten Horizont ihres Gründers Herzogs Friedrich I. (reg. 1593–1608) wider. Ähnlich wie andere fürstliche Initiatoren von Kunstkammern im 16. Jahrhundert hatte er den Anspruch, universell – Macrocosmos in Microcosmo – zu sammeln. Besonders suchte er nach Gegenständen, mit denen die Besucher zum Staunen über die Besonderheiten der Welt und die handwerklichen Möglichkeiten gebracht wurden: Exotica, Naturalia und Automaten. Sein Sohn und Nachfolger, der prächtig Hofhaltende Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) prunkte mit Kostbarkeiten aus den edelsten Materialien. Er kaufte bestes zeitgenössisches Kunsthandwerk oder ließ es von den führenden Handwerkern an seinem Hof herstellen. Geschmackliches Vorbild war dabei die italienische Kunst. Gezeigt wurden die Schätze in drei Räumen unter dem Dach des Schlosses, zu losen Gruppen zusammengestellt auf Tischen, Bänken und Schaubüfets – so wie das auch andernorts, etwa in Gotha, Dresden oder München, üblich war. Zu sehen bekam die Kunstkammer die höfische Elite des Reiches. Nach der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges kam es zu einem Neuanfang mit radikalen Innovationen. Die treibende Kraft war der Herzog selbst. Kein Zweiter hat

das Profil der württembergischen Kunstammer so geprägt wie Eberhard III. (reg. 1628–1674). Er holte die Sammlung aus dem abgelegenen Ort unter dem Dach seines Schlosses hervor. Fortan wurde sie im Alten Lusthaus gezeigt, einem eigenen Haus mitten im Lustgarten, der vor allem wegen des legendären Großen Lusthauses und der spektakulären Grotte eine touristische Attraktion Stuttgarts und des ganzen Reiches war. Der Herzog erreichte damit eine bessere Zugänglichkeit der Kunstammer, die offenbar auch dazu dienen sollte, im Rahmen seiner demonstrativ prachtvollen Hofhaltung ein Zeichen für die nach den Kriegszerstörungen wieder erstarkte Stellung Württembergs im Reich zu setzen. Aus den schriftlichen Quellen ist herauszulesen, wie sehr sich Eberhard III. für das Aufblühen seiner Kunstammer einsetzte: Er gab Kostbarkeiten aus seinem eigenen Besitz in die Sammlung, er bestimmte testamentarisch die Bestände der Kunstammer als unveräußerlich, er schrieb den Superintendenten und Pfarrern, sie mögen im Land Gegenstände ausfindig machen, die man in der Stuttgarter Kunstammer zeigen könnte. Er kaufte auf dem Kunstmarkt, vor allem in Augsburg und Nürnberg, Kupferstiche, Kristallgeschirre, Gemälde, Skulpturen, optische Geräte und er bemühte sich um den Ankauf ganzer Sammlungen. Sein besonderes Interesse galt neben der Goldschmiedekunst dem landeshistorisch Relevanten, also den Münzen und den Bodenfunden aus der Region.

Eberhard III. wollte auch die Verwaltung der Kunstammer grundlegend reformieren. Den zuständigen Kunstämmerern legte er nahe, sich mit Gelehrten und anderen Sammlern auszutauschen. Die Inventare sollten nicht nur der Wiederauffindung der Gegenstände dienen, die Objekte sollten darin vielmehr historiografisch gedeutet sowie in Text und Bild dokumentiert werden. Auch hinsichtlich der Präsentation der Sammlung begann unter Eberhard III. die Musealisierung der Kunstammer: Die Gegenstände wurden nach Kriterien wie Material oder Funktion in Gruppen geordnet und größtenteils in Schränken aufbewahrt. Zu dieser Entwick-

lung hin zu mehr Ordnung gehörte auch, dass der Herzog ganze Sammlungsteile aussonderte, wie dies auch schon andernorts, etwa in Wien, durchgeführt worden war, und somit den ersten Schritt auf dem Weg zur Auflösung der Kunstammer in die Wege leitete. So ließ er die durch den Auszug der Kunstammer frei gewordenen Räume im Schloss renovieren und dort einen Raum einrichten, in dem nur Gemälde und Modelle ausgestellt wurden. Die neue, in der Kunstammer wie in der gesamten Hofhaltung zur Schau gestellte Ordnung sollte letztlich die gut geregelte Regierung des Herrschers im Zeitalter des aufkommenden Absolutismus veranschaulichen.

Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) ging, wie auch seine Nachfolger, weniger engagiert, sondern eher pragmatisch mit der Kunstammer um. Sie war Teil seiner höfischen Repräsentation, bei der auch der Verweis auf die historischen Leistungen der eigenen Dynastie eine große Rolle spielte. Aus diesem Grund rettete er die Sammlungen seiner Vorfahren und Verwandten vor dem Untergang. Er kaufte die Sammlungen der Nebenlinie Württemberg-Neuenstadt und die Antiquitäten des Mömpelgarder Zweiges, er übernahm 27 Bronzen aus dem Nachlass von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737) und die Pretiosen aus dem Nachlass der Herzogin Sibylla von Württemberg-Mömpelgard (1620–1707). Überhaupt begann mit ihm die Kunstammer ein Aufbewahrungsort für Gegenstände zu werden, die ihre ursprüngliche Funktion verloren hatten und nun zu historischen Studienobjekten wurden. Das gilt zum Beispiel für eine Reihe von alten astronomischen Instrumenten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die derben Figuren von den inzwischen abgebrochenen Brunnen im Lustgarten oder für säkularisiertes Kirchengut wie die Denkendorfer Pluvialschließe (Kat. Nr. 255) und den Kokosnusspokal aus dem Kloster Adelberg (vgl. Abb. auf S. 556).

Welchen Charakter die württembergische Kunstammer zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte oder vielleicht genauer haben sollte, belegt ein Stich mit einem Blick in

die Kunstkammer, den Eberhard Ludwig 1704 von Ludwig Som (tätig: 1705–1725) anfertigen ließ. Er stellt die einzige Bildquelle zur württembergischen Kunstkammer dar und bietet deshalb eine willkommene Möglichkeit, die in ihm enthaltenen Informationen mit denen abzugleichen, die uns die schriftlichen Quellen überliefern. Der Stich präsentiert den Ausstellungsraum im besten Licht. Dieser ist, so die Botschaft an den Betrachter, besucherfreundlich eingerichtet, weil klar gegliedert, hell, gut belüftet und zweckmäßig möbliert. Das Gros der kleineren Gegenstände wird in verglasten Schränken aufbewahrt, in die man aber hineinsehen kann. Will der Besucher die Gegenstände aus den Schränken heraus holen und sie bequem aus der Nähe betrachten, so stehen dazu Tische und Stühle bereit. Die größeren Gegenstände, einige Skulpturen und Naturalia, stehen oben auf den Schränken, auf den freien Wandstücken darüber hängen die großformatigen Gemälde. Der Connoisseur wird unter den ausgestellten Stücken jene Werke erkennen, die zum Kanon einer anspruchsvollen, modernen Sammlung jener Zeit zählten: ein Globus, Büsten von historischen Persönlichkeiten, niederländische Stillleben, Kopien berühmter Antiken oder der bekanntesten Gemälde von Peter Paul Rubens (1577–1640). Die schriftlichen Quellen vermitteln jedoch ein ganz anderes Bild vom damaligen Aussehen der Kunstkammer. Laut dem von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) relativ zeitgleich mit dem Stich erstellten Inventar, hingen auch in jener Zeit noch Tierpräparate von der Decke und die Wände waren nicht nobel im Stil der aufkommenden Gemäldegalerien dekoriert, sondern mit einer Fülle von weiteren Gegenständen, etwa mit Kupferstichen und exotischen Waffen, bedeckt. Wahrscheinlich weil das Nebeneinander ganz unterschiedlicher Exponate in der Präsentation schon längst aus der Mode gekommen war, gibt der Stich davon nichts wieder. Er zeigt vielmehr die neue Art, Naturalia zur Schau zu stellen. Die wenige Jahre zuvor ausgegrabenen Cannstatter Fossilien, die damals einen Gutteil des Ruhms der Stuttgarter Kunstkammer ausmachten, wur-

den nicht frei stehend ausgestellt, sondern didaktisch aufbereitet in einer vergitterten Tischvitrine präsentiert, die mit einem Teppich verhüllt war. Auf dem Stich ist sie gut hinter dem Globus zu erkennen. Die Naturalia wurden in der Kunstkammer nun nicht mehr gezeigt, um den Betrachter zu überwältigen, sondern dienten als Studienobjekte, die dem Interessierten nur auf sein ausdrückliches Verlangen hin gezeigt wurden. Der Stich trägt eine in Latein verfasste Beischrift, die deutlich macht, wer in der Kunstkammer des Herzogs erwartet wird: der Verehrer, Erforscher, Gönner, Ergründer, Liebhaber und Kundige von Kunst, Natur, Seltenheiten, Antiken und Kostbarkeiten. Die Neugier ganz unterschiedlicher Besucher soll geweckt und befriedigt werden. Das Spektrum der dargebotenen Gegenstände bleibt in gewisser Weise noch universell, doch werden sie in höchst systematisierter Form präsentiert. Ähnliche Tendenzen in der Präsentationsform wie in Stuttgart lassen sich in Dresden, Gottorf und Gotha beobachten. Primär sollte mit dem Stich die Ordnung, die in der Kunstkammer herrschte, visualisiert werden. Diese spiegelt sich natürlich auch in der Systematik der neuen Inventare. Anders als Schmidlin, der auf Anweisung des Herzogs handelte, agierte Schuckard, der Kunstkammerer Eberhard Ludwigs, selbstständig. Er selbst hatte geplant, ein neues Gesamtinventar der Kunstkammerbestände anzufertigen. Es sollte aus drei Teilen bestehen. Im ersten sollten die Gegenstände nach Objektarten und Materialien geordnet, im zweiten nach Lagerorten sortiert sein. Der dritte Teil sollte ein alphabetisches Verzeichnis beinhalten. Realisiert hat Schuckard nur den zweiten Teil, das nach Orten gelistete Inventar. Und nur bei der Erfassung der römischen Steindenkmäler erreicht er jene schon von Eberhard III. eingeforderte Wissenschaftlichkeit, bemerkt der Leser die Vertrautheit des Autors mit der spätantiken Literatur. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts öffnete sich die Kunstkammer einem noch breiteren Publikum. Doch dadurch schien die herrschende Ordnung bedroht, denn laut den Beschreibungen waren um die Mitte des

Jahrhunderts an den Schränken Schilder mit Ermahnungen angebracht wie: „Sicherer ist das Sehen als die abscheuliche Berührung!“

Die Aufgliederung der Bestände setzte sich weiter fort, unter Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) beschleunigte sich die Auflösung der württembergischen Kunstammer: Die Kupferstiche und Zeichnungen wurden ins Ludwigsburger Schloss gebracht, ebenso ein Teil der Bronzen, die in das neu eingerichtete Antiquitätenkabinett gestellt wurden. Mit Beständen der Kunstammer entstanden in Ludwigsburg eine Gemäldegalerie und ein mathematisches Kabinett. Pretiosen aus der Kunstammer schmückten die Gemächer der herzoglichen Mätresse und späteren Gemahlin des Herzogs. Bücher aus der Kunstammer bildeten den Grundstock für die neu gegründete Herzogliche Bibliothek. Große Sammlungsteile wurden als Anschauungsmaterial in die Hohe Carlschule verbracht.

1791 wurde das Naturalienkabinett, dem die Professoren der naturkundlichen Fächer der Hohen Carlschule vorstanden, von der Kunstammer abgetrennt. Für Letztere sollte weiterhin der bisherige Antiquar Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zuständig sein. In einem Schreiben an den Herzog fragte er jedoch nach, ob der verbleibende Rest der Kunstammer, der schon seit Längerem ohnehin nur noch in Notunterkünften gezeigt wurde, es überhaupt rechtfertige *davor einen besoldeten Aufseher hinkünftig anzustellen*⁷ und bat um seine Entlassung.

Indes blieb die Frage nach der Öffnung der Sammlungen für ein möglichst breites Publikum weiterhin virulent. Jedenfalls forderte der Diplomat und Mineraloge Heinrich von Struve (1772–1851), als er 1807 Teile der aus der Hohen Carlschule ins Alte Schloss umgezogenen Naturalia bewundern durfte: „Sicher darf man dann auch von den liberalen Gesinnungen des erhabenen Landesherrn hoffen, dass dieses Cabinet, um dem Zweck der allgemeinen Belehrung zu entsprechen,

gemeinnützig gemacht werde, wozu besonders der an festgesetzten Tagen erlaubte freie Eintritt für Einheimische und Fremde beitragen würde.“⁸

1817 löste König Wilhelm I. (reg. 1816–1864) die Kunstammer aus der herzoglichen Verwaltung und übergab sie der Obhut des Staates. Nicht länger auf die herrschende Dynastie bezogen, begann damit eine neue Geschichte, die des späteren Landesmuseums Württemberg.

Ergebnisse zur Charakterisierung

In ihren Merkmalen und in der Entwicklung, die sie während ihres etwa 200-jährigen Bestehens nahm, unterscheidet sich die Stuttgarter nicht grundsätzlich von den anderen großen Kunstkammern. Auch sie verdankte ihr Profil in nur geringerem Maße den Vorlieben einzelner Sammler oder Persönlichkeiten. Viel prägender waren Hinzugewinne durch Erbschaften oder die Verluste durch Plünderungen, die finanziellen Möglichkeiten eines Herrschers oder die aktuellen Angebote auf dem Kunstmarkt. Auch die Herzöge von Württemberg wollten in ihrer Kunstammer die Geschichte ihrer Dynastie und ihres Landes dargestellt wissen. Und wie an anderen Orten war die Kunstammer in Stuttgart ein Teil der sich stets wandelnden höfischen Repräsentation, die den Ruhm des Fürstenhauses, der Residenz und des Landes mehren musste. Deshalb wurde ihre Verwaltung auch hier stetig modernisiert, um konkurrenzfähig zu bleiben und die Besucher zufriedenzustellen. Wie bei anderen Kunstkammern spiegeln die Inventare auch in Stuttgart die Entwicklung und die Dokumentation der Sammlung wider; doch ist der Informationswert zu den einzelnen Stücken eng begrenzt. Über ihre Herkunft, ihre damalige kunsthistorische Einordnung oder ihre ursprüngliche Funktion erfährt man in den Inventaren in der Regel zwar wenig – entsprechend ihrer primären Aufgabe Besitzverhältnisse juristisch zu fixieren. Dennoch sind sie

⁷ HStAS A 20 a Bü 199 Nr. 3. Schreiben Vischers an den Herzog vom 23. Juni 1791.

⁸ Von Struve 1807, S. 134f.

die Grundlage, auf der das bisher entworfene Bild von der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ergänzt werden kann: Einige Bereiche spielten quantitativ und qualitativ eine größere Rolle als bisher angenommen, manche sind bislang ganz unbeachtet geblieben.

Archäologische Bodenfunde

Bodenfunde stellen ein besonderes Charakteristikum der württembergischen Kunstkammer dar.⁹ Andere zeitgenössische Sammlungen, wie etwa diejenigen von Dresden, Wien und Gotha, konnten mit deutlich weniger und in den schriftlichen Quellen in viel geringerem Maße kontextualisierten archäologischen Objekten aufwarten. Archäologische Bodenfunde tauchen in allen Inventaren der Stuttgarter Kunstkammer auf. Zu den Fundstücken, die „aus der Erden“ geborgen waren, zählen Objekte aus der Ur- und Frühgeschichte, über die Metallzeiten und die griechisch-römische Antike bis hin zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Objekten. Die Bodenfunde wurden nicht nur einfach im antiquarischen Sinne gesammelt. In den Inventaren von Schuckard werden ihnen Funktionen zugeschrieben oder ihr Gebrauch interpretiert. Er erkennt ihre Historizität und stellt in einigen Fällen eine Verbindung zur zeitgenössischen gelehrten Literatur her. Von ihm werden die Objekte erstmals durchnummeriert bzw. durchbuchstabiert, detailliert beschrieben, untereinander verglichen und mit Maßangaben und Zeichnungen versehen.

Naturalia

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt der Bestand der Naturalia stark anzuwachsen. Im 18. Jahrhundert prägt er allein mengenmäßig das Bild der Kunst-

kammer maßgeblich mit: 7.101 Naturalia sind im Inventar von 1785/91 katalogisiert. Aber sie bestimmen auch das Ansehen der Kunstkammer entscheidend. In gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts, in denen auf touristische Attraktionen hingewiesen wird, ist – wenn es um Stuttgart geht – stets von den Naturalia in der Kunstkammer, speziell den Fossilia Canstadiensia die Rede.

Exotica

Württemberg war weder aufgrund seiner geografischen Lage noch aufgrund besonderer verwandtschaftlicher Beziehungen seines Herrscherhauses dazu prädestiniert, Exotica zu importieren. Gleichwohl spielten sie vor allem in der Anfangszeit der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg eine große Rolle; und einige Gegenstände wie die beiden aztekischen Federschilder (Kat. Nr. 10) und die in der Literatur als Xolotl bekannt gewordene Jaspisfigur (Kat. Nr. 9) gehören zumindest heute zu den berühmtesten Stücken der Sammlung überhaupt.

Bücher

Zum Bild der Kunstkammer gehört ferner ein Bestand, der bislang kaum Beachtung gefunden hat, der aber mit allen Sammlungsteilen in Verbindung steht und sie zueinander in Bezug setzt: die Bücher. Sie stellen – wie vom ersten Sammlungstheoretiker Samuel Quiccheberg (1529–1567) gefordert – auch in Stuttgart die inhaltliche Ergänzung zu den in der Kunstkammer vorhandenen Objekten dar. Zu ihnen zählten auch museumstheoretische Schriften und Beschreibungen anderer Kunstkammern.

⁹ Siehe hierzu den Beitrag „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kirsten Eppler.

Zeitgenössisches Kunsthandwerk

Deutlicher als bisher treten einige Sammlungsschwerpunkte hervor: Unter Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) hat die Stuttgarter Kunstkammer einen erkennbaren Schwerpunkt auf dem Gebiet des zeitgenössischen Kunsthandwerks. Der Herzog holte berühmte Kunsthandwerker seiner Zeit nach Stuttgart, die hier Werke herstellten, die in die heimische Kunstkammer oder aber als Geschenke aus Stuttgart in fremde Kunstkammern gelangten. Dies galt für Möbel von Sebastian Rottenburger (um 1565–1620), Elfenbeindrehereien von Sebald Burrer (nachweisbar bis 1600) und Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627) oder Steinschneidereien von Johann Kobenhaupt (1572 erstmals genannt, gest. 1623).

Württembergica

Einen Schwerpunkt, der die gesamte Kunstkammer betrifft, bilden all jene Objekte mit einem Bezug zum Haus oder zum Land Württemberg. Zu nennen sind bei den Naturalia die Mineralien aus dem württembergischen Teil des Schwarzwaldes, die Fossilia Canstadiensia aus der Mammutgrabung bei der Uffkirche in Cannstatt, das mittelalterliche säkularisierte Kirchengut, die vielen archäologischen Bodenfunde aus der Region, die Waffen – Beutestücke aus den Türkenkriegen –, kostbare Rüstungen sowie Waffen aus dem Besitz von Mitgliedern des württembergischen Herzogshauses, ausgestopfte Pferde, Wildschweine und Jagdhunde aus der Region.

Addenda

Um sich ein annähernd stimmiges Bild von der Stuttgarter Kunstkammer zu machen, gilt es, sich zum überlieferten Bestand noch eine große Menge von Gegenständen

zu vergegenwärtigen, die nicht erhalten sind oder deren ehemalige Zugehörigkeit zum Bestand der Stuttgarter Kunstkammer sich heute nicht mehr nachweisen lässt: Dutzende von Portraits, ganze Bildnisserien, etwa 4.000 grafische Blätter, unzählige Jagdtrophäen, Gegenstände aus leicht vergänglichen, organischen Materialien wie Textilien und Naturalia, Kostbarkeiten, die eingeschmolzen werden konnten, wie Service aus Gold und Silber, im Krieg Geplündertes wie das in der Wiener Kunstkammer bewahrte Mömpelgarder Retabel, Gegenstände, die zu gewissen Zeiten nicht mehr viel galten und deshalb entsorgt wurden wie Kopien aus Gips und Alabaster, sowie die vielen kleinen Raritäten und Souvenirs: die Zähne der Gründer des Klosters Lorch, Steine aus der Wüste von Johannes dem Täufer oder *Ein ay, welches ein haan Anno 1598 zu Stuttgart gelegt hatt*.¹⁰ Wie viel wir zu ergänzen haben, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die Sammlung Guth von Sulz, die vermutlich zum größten Teil übernommen wurde, allein 20.000 Stücke zählte.

Ausblick

Das Projekt startete unter der Annahme, dass sich etwa 1.700 Objekte aus der württembergischen Kunstkammer erhalten hätten. Heute gehen wir von etwa 3.800 aus. Vor allem auf dem Gebiet der Münzen und Medaillen sind erhebliche Zuwächse zu verzeichnen. Zu Beginn des Projekts waren nur wenige dieser Gegenstände eingehender wissenschaftlich bearbeitet worden. Nicht nur eine Vielzahl von einzelnen Werken, sondern ganze Objektgruppen werden im Rahmen dieses Projekts – vor allem im Online-Katalog – erstmals veröffentlicht: die Gemmen, die wissenschaftlichen Instrumente, die Modelle, das Rubinglas, die Bronzen, die Möbel, die Musikinstrumente, die Gemälde, die Münzen. Obwohl im Rahmen des Forschungsprojekts im Restau-

¹⁰ A 20 a Bü 4, S. 201 = fol. 103r (1624).

rierungsbereich vor allem konservatorische Maßnahmen¹¹ notwendig waren und weder die zeitlichen noch die finanziellen Möglichkeiten aufwendigere Untersuchungen möglich gemacht haben, ergaben sich punktuell doch neue Erkenntnisse. So konnte etwa nachgewiesen werden, dass die Federschilde aus Rehhaut hergestellt wurden und auf dem Gebiet der Mineralogie konnte eine Erzstufe als Fälschung des 18. Jahrhunderts entlarvt werden.

Mit Abschluss des Forschungsprojekts ist es nun möglich geworden, die ehemals in der Stuttgarter Kunstammer präsentierten Gegenstände kennenzulernen und die Stuttgarter Kunstammer mit den anderen fürstlichen Kunstkammern in Ambras, Berlin, Braunschweig, Dresden, Gotha, Gottorf, Kassel, München, Prag, Rosenborg und Wien zu vergleichen.

¹¹ Möglich geworden durch eine Kooperation mit der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und durch einen finanziellen Zuschuss der Wüstenrot Stiftung.

Abb. nächste Doppelseite:
Kupferstich „Die fürstliche Württembergische Kunst Cammer im Lustgarten zu Stuttgart“, Ludwig Som (tätig: um 1705–1725), 1704, Ludwigsburg Museum.



Die
Fürstliche
Württembergische
Kunst Cammer im
Lustgarten
zu
Stuttgard

