



MITTEILUNGEN DER RESIDENZEN-KOMMISSION

DER

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN

**NEUE FOLGE
STADT UND HOF**

SONDERHEFT 3

**Bildung – Sammlung – Expertise
Formen und Vermittlungen künstlerischen Wissens in Residenzstädten
des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit**

Drittes Atelier des Akademieprojekts „Residenzstädte im Alten Reich“

Herausgegeben von
PIA OEHLER, JULIA SCHMIDT

Kiel/Mainz 2021

BILDUNG – SAMMLUNG – EXPERTISE

FORMEN UND VERMITTLUNGEN KÜNSTLERISCHEN WISSENS
IN RESIDENZSTÄDTEN DES SPÄTMITTELALTERS
UND DER FRÜHEN NEUZEIT

Drittes Atelier des Akademieprojekts „Residenzstädte im Alten Reich“

Herausgegeben von
PIA OEHLER, JULIA SCHMIDT

MITTEILUNGEN DER RESIDENZEN-KOMMISSION
DER
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN
NEUE FOLGE
STADT UND HOF

Sonderheft 3

Projekt „Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)“

Arbeitsstelle Kiel – Dienststelle Mainz

ISSN 0941-0937

Herstellung:
Fotosatz Nord
Wittland 8a – D-24109 Kiel

Aufl. 850

Titelbild:

*Den lust und die geschicklichkeit, so er in angebung des gemelds gehabt, und bey seinen
ingeni die pesserung desselben.*

Holzschnitt aus: Der Weiskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen
Aufzeichnungen Kaiser Maximilians zusammengestellt von Max Treitzsauerwein von
Ehrentreitz, hg. von Alwin SCHULTZ, Wien 1888 (Jahrbuch der Kunsthistorischen
Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 6), S. 75

UB Heidelberg, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888/0105> [13.03.2021].

Inhalt

Matthias MÜLLER Künste als Wissenschaften! Künstlerisches Wissen in Residenzstädten als Forschungsaufgabe – ein Vorwort	7
Pia OEHLER, Julia SCHMIDT Bildung – Sammlung – Expertise. Eine thematische Hinführung	9
Florian DÖLLE Reisende Architekten und ihre Aufzeichnungen als Träger und Vermittler künst- lerischen Wissens aus Frankreich um 1700 – Beispiel Pitzler, Corfey und Sturm	11
Elisabeth BURK Die Kunstsammlungen Landgraf Carls von Hessen-Kassel in der Residenz- stadt Kassel	31
Sarvenaz AYOOGHI Expertise – Netzwerk – Sammlung. Rudolfinische Kunstagenten und deren Wirken in Residenzstädten um 1600	61
Autorinnen und Autoren	75
Herausgeberinnen	76

Künste als Wissenschaften!

Künstlerisches Wissen in Residenzstädten als Forschungsaufgabe – ein Vorwort

Angesichts der prachtvollen Bauwerke oder kostbaren Sammlungen in den Residenzstädten europäischer Fürstenhöfe der Frühen Neuzeit, deren ästhetischer oder materieller Glanz die Sinne der Betrachterinnen und Betrachter bis heute gefangen nimmt, wird allzu oft vergessen, dass dieses System höfischer Prachtentfaltung seine Entstehung hochspezialisiertem Expertenwissen verdankte, das den Höfen wiederum in Form eines weitverzweigten, international agierenden Künstler- und Agentennetzwerkes zur Verfügung stand. Diese Voraussetzung gilt prinzipiell auch schon für die Jahrhunderte des sogenannten Mittelalters, konnten doch anspruchsvolle, repräsentative Projekte, wie beispielsweise der Ausbau von Prag unter Kaiser Karl IV. oder von Paris unter König Karl V. von Frankreich im 14. Jahrhundert zu national wie international konkurrenzfähigen Residenzstädten nur mit Hilfe hervorragend ausgebildeter Baumeister bzw. Architekten sowie Hofkünstler und Hofhandwerker realisiert werden.

Der wesentliche Unterschied zwischen diesen früheren Jahrhunderten residenzstädtischer Prachtentfaltung und der Frühen Neuzeit besteht daher auch nicht so sehr in der Abhängigkeit von sowohl wissenschaftlich gebildeten als auch praxiserfahrenem Expertentum, als vielmehr in den gestiegenen Anforderungen, die ein immer stärker theoriegeleitetes, an den Normen von Architektur- oder Kunsttraktaten ausgerichtetes Bau- und Sammlungswesen mit sich brachten. Nicht zuletzt die zunehmende Komplexität militärischer Befestigungsanlagen auf der einen und die gesteigerte technisch-materielle Virtuosität sowie künstlerische Artifizialität höfischer Sammlungen auf der anderen Seite erforderte ab dem 15. Jahrhundert Spezialwissen, das nur durch ein international ausgerichtetes Netzwerk an Fachleuten und Werkstätten genauso wie an sachkundigen, vermittelnden (Kunst-)Agenten abgerufen werden konnte. Letztere waren nicht selten selbst Künstler – wie die Beispiele des Hans von Aachen am Hof Kaiser Rudolfs II. oder des Peter Paul Rubens im Dienste der spanischen Habsburger zeigen – häufig aber bürgerliche Geschäftsleute, die – wie etwa der Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer – als Kunstagenten die begehrten Luxusgüter oder aber auch Kunstspezialisten an die europäischen Fürstenhöfe vermittelten.

Diese vom 15. bis zum 18. Jahrhundert immer stärker ausgeprägte Spezialisierung auf dem Gebiet der repräsentativen Künste wie des Sammlungswesens findet ihre Entsprechung in einem deutlich gesteigerten Bildungsanspruch auf Seiten der höfischen bzw. fürstlichen Auftraggeber. Spätestens seit Kaiser Maximilian I., der in seinem stark autobiographisch eingefärbten, zwischen höfischem Roman und fürstlicher Erziehungsschrift oszillierendem „Weißkunig“ zu Beginn des 16. Jahrhunderts die umfassende theoretische wie praktische Bildung künftiger Fürsten und Könige fordert, gehörte ein verbindliches Curriculum zur Prinzenziehung und die – zumindest rudimentäre – Ausbildung der Prinzen an Universitäten oder Ritterakademien zu den Grundforderungen hinsichtlich einer regierungstauglichen Ausbildung. Dies galt erst recht für die Ausbildung des Adels, dessen Angehörige führende Verwaltungs- und Regierungsämter an Fürsten- und Königshöfen übernahmen und schon deshalb neben den ‚adligen Exerzitien‘ wie Tanzen, Fechten und Reiten eine Grundausbildung in verschiedenen Sprachen, im Rechtswesen aber auch in Mathematik, Arithmetik, Geometrie, Architektur und Fortifikationswesen absolvieren mussten.

Nicht wenige Adlige genauso wie Fürsten waren selbst auf den Gebieten der Architektur und der bildenden Künste tätig, wie anschaulich die Beispiele des hessischen Landgrafen Moritz der Gelehrte oder des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs, August der Starke, verdeutlichen. In jedem Fall dienten solche Kenntnisse auch dazu, als Regenten über administratives, historisches und künstlerisch-technisches Grundwissen zu verfügen, um auf diese Weise nicht zuletzt auch die für die höfische Repräsentation maßgeblichen Normen und Moden in den Grundzügen zu kennen und die in der Regel sehr kostspieligen Bau- und Ausstattungsprojekte – einschließlich der Sammlungen – höfischer Residenzen selbständig beurteilen zu können.

Dieses Wechselverhältnis zwischen gebildetem Spezialistentum auf Seiten der höfischen Kunstproduzenten und Kunstagenten und den theoretischen wie praktischen Fachkenntnissen auf Seiten der höfischen Auftraggeber ist in der Forschung immer noch zu wenig präsent, genauso wie die Beachtung der Künste als angewandte Wissenschaften, die in der Frühen Neuzeit an den Höfen erst in ihrer Verschränkung aus gelehrter Theoriebildung und spezialisierter Handwerkspraxis ihren herausgehobenen Status erhielten, immer noch zu wenig reflektiert wird. Dies gilt in besonderer Weise auch für die Objektkunst, wie sie uns in Form von extrem aufwendigen und teuren Tapisserien oder mechanischen Automaten aus den höfischen Sammlungen in unseren heutigen Museen überliefert sind. Von daher ist es sehr zu begrüßen, wenn in vorliegendem Sonderheft der Mitteilungen der Residenzen-Kommission die „Formen und Vermittlungen künstlerischen Wissens in Residenzstädten des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“ in den Fokus gerückt werden. Die Beiträge sollten – zusammen mit einigen weiteren – ursprünglich anlässlich des Dritten Ateliers des Akademieprojekts „Residenzstädte im Alten Reich“ am 2. September 2020 in Wittenberg vorgetragen und diskutiert werden. Die Corona-Pandemie, die wir bis heute nicht überwunden haben, hat dieses Vorhaben leider zunichte gemacht, genauso wie das mit dem Atelier verbundene dritte Symposium des Akademieprojekts, das sich dem Thema der „Personen, Wissen, Karrieren. Bildung und Professionalisierung in Residenzstädten“ widmen sollte. Umso dankbarer sind die Mitglieder der Leitungskommission des Akademieprojekts, dass mit den nunmehr vorliegenden drei Beiträgen das pandemiebedingt ausgefallene dritte Atelier wenigstens rudimentär in publizistischer Form Ergebnisse vorlegen kann und alle drei Beiträge sich noch dazu so gut thematisch ergänzen. Damit ist ein für die weitere Forschung zum wichtigen Feld der Künste als Wissenschaften bzw. des in den Künsten enthaltenen Wissens anregendes und weiterführendes Heft entstanden, dem eine interessierte, aber gerne auch kritisch-konstruktiv kommentierende Leserschaft zu wünschen ist. Dafür, dass das Heft in dieser Form erscheinen konnte, gebührt den beiden wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen des Akademieprojekts aus dem Bereich Kunstgeschichte, Pia Oehler und Julia Schmidt, ein herzlicher Dank. Beide haben auch die wissenschaftliche Betreuung und Herausgeberschaft dieses Sonderheftes übernommen. Tatkräftig unterstützt wurden sie durch Nastja Müller, der wissenschaftlichen Hilfskraft des Projekts.

Mainz, im März 2021

Matthias Müller

Bildung – Sammlung – Expertise

Eine thematische Hinführung

PIA OEHLER, JULIA SCHMIDT

Wissen bildet das zentrale Kulturgut der Menschheit. Fragen zur Generierung, Organisation, Verbreitung und Speicherung von Wissen stehen mit der zunehmenden Digitalisierung seit einiger Zeit verstärkt im Zentrum gesellschaftlich-politischer Debatten sowie interdisziplinärer Wissenschaft und Forschung. Vor diesem Hintergrund sollte im Rahmen eines Nachwuchsateliers in kunsthistorischer Perspektive den verschiedenen Formen und Vermittlungskonzepten von Wissen nachgegangen werden, wobei der Fokus auf das künstlerische Wissen in Residenzstädten des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit gerichtet war.

Unter ‚künstlerischem Wissen‘ sind dabei zunächst alle Arten von Fertigkeiten, Wissensbeständen, Theoriebildungen und Innovationsansätzen rund um die Gebiete der Bildenden Kunst zu verstehen. Dazu gehören im weitesten Sinne die Bereiche um Architektur und Städtebau, Gartenkunst, Bildkünste, Skulptur und Kunsthandwerk. Ausgehend von diesen Gegenstandsfeldern und dem Interesse an den zentralen Medien, Orten und Akteuren, durch die künstlerisches Wissen generiert, gesammelt, geordnet, präsentiert, rezipiert und vermittelt wurde, bildeten sich drei Titelschlagworte heraus, denen die Beiträge der Nachwuchsforscher:innen zugeordnet sind: Bildung – Sammlung – Expertise. Dabei gilt es auszuloten, inwiefern gerade Residenzstädte – mit ihren spezifischen städtisch-kommunalen und herrschaftlich-höfischen Sphären und Protagonisten – in den Prozessen der Produktion und der Disposition, des Transfers und der Streuung dieses Wissens von herausgehobener Bedeutung waren. Welche Rolle spielten hierbei vor allem Personen, mediale Träger oder bestimmte Orte bzw. Räume?

Statt einer Präsenzveranstaltung mit fünf Vorträgen, gegliedert in drei Sektionen, passend zu der definierten Begriffstrias, entstand aufgrund der Covid-Pandemie das vorliegende Sonderheft. Verzichten mussten wir dabei aber auf zwei Themen zur Funktion von Kunstliteratur im Kontext von Residenzstadt und Hof sowie zur militärischen Expertise in Residenzstädten des Konfessionellen Zeitalters.

In dieser Publikation beschäftigt sich Florian Dölle mit ausgewählten Architekten und ihren Aufzeichnungen, die im Kontext von Bildungsreisen entstanden. Die hier beschriebene ‚Bildung‘ erscheint nicht nur als Wissensvermittlung an Dritte, sondern vor allem als ein Konzept der Eigenbildung. Elisabeth Burk stellt herausragende Orte vor, an denen Wissen durch Exponate präsentiert, geordnet und vermittelt wurde. Anhand der Kunst- und Wunderkammern, die sich im Kasseler Residenzschloss Landgraf Carls sowie in eigens errichteten Gebäuden befanden, lässt sich sowohl die systematische Präsentation für Gäste und Besucher als auch die Funktion im Kontext herrschaftlicher Repräsentation nachvollziehen. Sarvenaz Ayooghi schildert die Bedeutung herausragender Akteure im Bereich des Sammlungswesens in Bezug auf die Kunstkammern Kaiser Rudolfs II. Der Fokus auf die Protagonisten macht deutlich, wie wichtig Experteneinschätzungen zur Zusammenstellung der Kunstsammlungen waren und wie Netzwerke bedient wurden, um Wunschobjekte zu erhalten. Durch diese exemplarischen Studien zu verschiedenen Wegen der Wissensgenerierung in unterschiedlichen Residenzstädten bzw. im residenzstädtischen Kontext wird gezeigt, wie Bildung, Sammlung

und Expertise sowohl als eigenständige Bereiche wahrnehmbar sind, wie sie allerdings auch als ein zusammengehöriges Gesamtkonstrukt verstanden werden. Hier ist die Bildung des Einzelnen die Basis zum Verständnis des Sammelns und Präsentierens, welche wiederum einer Expertise bedürfen. Zugleich entstehen durch Sammlungen die äußeren und inneren Rahmenbedingungen zur (Weiter-)Bildung und Ausformung einer fachspezifischen Kenntnis. Die Bindung an den jeweiligen sammelnden Herrscher ist dabei omnipräsent. Er ist derjenige, der Sachverständige aussendet, gesammeltes Wissen – in Medien gespeichert – vereint und dieses zum Studium bereitstellt.

Als Bestandteil des herrschaftlichen Prestiges fand Wissen wiederum selbst Ausdruck in der Bildenden Kunst. Ein herausragendes Beispiel dafür, stellt das als Autobiographie gedachte Werk ‚Der Weißkunic‘ Maximilians I. dar, aus dem auch das Titelbild des vorliegenden Sonderheftes stammt. Der Holzschnitt zeigt den Kaiser zusammen mit einem Künstler, der gerade an einem Gemälde arbeitet. Untertitelt ist diese Darstellung mit: *Den lust und die geschicklichkeit, so er in angebung des gemelds gehabt, und bey seinen ingeni die pesserung desselben.* Maximilian inszeniert sich hier nicht nur als Rezipient der Künste, sondern auch als Autorität, die auf Grundlage ihres ‚Wissens‘ den Künstler – den eigentlichen Experten – in seinem Schaffensprozess anleitet und sublimiert.

Reisende Architekten und ihre Aufzeichnungen als Träger und Vermittler künstlerischen Wissens aus Frankreich um 1700 – Beispiel Pitzler, Corfey und Sturm

FLORIAN DÖLLE

Die Aufzeichnungen von Architekten bilden, neben gedruckten Architekturbeschreibungen und Stichkompendien, entscheidende Überträger und Vermittler von Informationen, mit deren Hilfe sich Fürstinnen und Fürsten über zeitgenössische Architekturströmungen und künstlerisches Wissen außerhalb ihres eigenen Territoriums aus erster Hand informieren und weiterbilden konnten. Diese von Architekten verfassten Reiseberichte stellen in der Forschung bislang zu wenig beachtete Medien des Kultur- und Wissenstransfers dar. Der vorliegende Beitrag stellt drei Beispiele von Reisebeschreibungen von Architekten zu Paris und Versailles um 1700 vor und fragt nach ihrer Bedeutung als Träger und Vermittler künstlerischen Wissens in die heimatlichen Residenzstädte der reisenden Baumeister¹.

Architektur als Distinktionsmerkmal und das Vorbild Frankreich

Der Konkurrenz zwischen den Höfen in der Frühen Neuzeit begegneten die Fürstinnen und Fürsten mit verschiedenen höfischen Repräsentationsstrategien. Die Architektur galt dabei als eines der ausdrucksstärksten Distinktionsmerkmale, um sich hervorzuheben und von anderen Höfen abzusetzen. Der Neu- und Umbau von Schloss- und Gartenanlagen, sakralen Gebäuden und repräsentativen Funktionsbauten diente unter anderem auch der Darstellung der Kenntnis von als nachahmenswert geltenden architektonischen Vorbildern, häufig vermischt mit eigenen lokalen Bautraditionen, die ebenso selbstbewusst zur Schau gestellt wurden. Neben dem Ausdruck von Geschmack konnten so auch mitunter politische Zugehörigkeiten wie etwa zu Frankreich oder dem Reich ausgedrückt werden.

Die neuerrichteten oder umgebauten Gebäude und Gärten sollten sich zumeist an zeitgenössischen Bauwerken und Anlagen von als architektonisch vorbildlich geltenden Höfen oder Residenzstädten orientieren. Am Ende des 17. Jahrhunderts waren das für die Fürstinnen und Fürsten in Deutschland vor allem Italien, Österreich, die Niederlande sowie in aufstrebendem Maße Frankreich. Kenntnis über die zeitgenössische europäische Architektur an den Höfen konnte durch verschiedene Medien erlangt werden, wie beispielsweise über gedruckte Architekturbeschreibungen zu Städten und Schlossanlagen als textliche sowie Druckgraphiken als bildliche Übermittler, die im In- und Ausland angekauft werden konnten und so in den Bibliotheken der Höfe kursierten. Diesen Medien gemein war, dass sie Beschreibungen von Dritten beinhalteten, die, da sie zu-

¹ Der Beitrag bezieht sich grundlegend auf eine 2020 an der Technischen Universität Berlin verteidigte Dissertation mit dem Titel: „Paris und Versailles in Reisebeschreibungen deutscher Architekten um 1700. Architekturbeschreibung und -rezeption am Beispiel von Pitzler, Corfey und Sturm“. Auf die jeweiligen Verweise auf die Arbeit in den Fußnoten wird aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet und hier nur auf die wichtigste in der Arbeit verwendete Literatur verwiesen. Die Arbeit wird in der Reihe PASSAGES Online DFK Paris / Universitätsbibliothek Heidelberg, Paris/Heidelberg 2021 publiziert.

meist im Auftrag oder zumindest mit Einverständnis der Krone arbeiteten, vielfach idealisierte Zustände abbildeten. Zudem enthielten sie nur eine begrenzte und selektierte Auswahl an vor allem repräsentativen Architekturbeispielen. Für Fürstinnen und Fürsten, die einen spezifischeren Blick auf die Architektur des Auslands erhalten oder sich nicht auf die Erfassung der Bauten durch ‚fremde‘ Dritte verlassen wollten, gab es theoretisch die Möglichkeit selbst zu reisen. Da das jedoch zumeist nicht umsetzbar war oder als nicht zielführend angesehen wurde, blieb die Möglichkeit, einen eigenen Architekten mit mehr oder weniger dezidierten Angaben für die Architekturerfassung auf Reisen zu schicken. Bis heute sind zahlreiche solcher Architektenreisen bekannt, entweder als Teil ihrer Ausbildung – soweit von einer Architekturausbildung zu der Zeit gesprochen werden kann – oder als Vorgriff auf geplante Bauvorhaben wurden Baumeister zu Studienzwecken für mehrere Wochen, Monate oder Jahre ins europäische Ausland geschickt. Außerdem gab es zahlreiche Baumeister, die aus eigenem Antrieb zur Vervollkommnung ihrer Ausbildung oder zum Kennenlernen der Architektur reisten.

Neben dem seit der Renaissance stark frequentierten Reiseziel Italien mit den Architekturzentren Rom, Florenz und Venedig kamen für Reisen um 1700 die Niederlande und Flandern aufgrund des fortschrittlichen Wasserbaus in Frage, Österreich mit dem Kaiserhof in Wien, seltener England und vor allem Frankreich. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte Frankreich durch einen militärischen und wirtschaftlichen Aufschwung eine künstlerische Blüte erlebt, die sich in den bildenden Künsten zeigte und in der Architektur zu einer Vielzahl an Neu- und Umbauten wie etwa an Palais, Kirchen, Klöstern und ‚Hôtels particuliers‘ in Paris führte. Versailles war seit der Verlegung des Hofes 1682 die bevorzugte Residenz des französischen Königs geworden und vereinte mit dem Schloss, den Gartenanlagen, den ‚Maisons de plaisance‘ und der Stadt dessen hauptsächliches Bauwirken. Da Frankreich und der französische Hof zu dieser Zeit nicht nur durch seine Architektur in immer größerem Maß als vorbildlich angesehen wurden, stellten Paris und Versailles in verschiedenen Bereichen entscheidende Anziehungspunkte für reisende Architekten da².

Reisebeschreibungen als Medien des Wissenstransfers

Was die Architekten auf ihren Reisen sahen und als bemerkenswert auffassten, hielten viele von ihnen in Aufzeichnungen in Form von Text und Skizzen fest, die je nach Art und Inhalten als Reisebeschreibungen, Reisetagebücher oder Skizzenbücher bezeichnet werden können. Diese Reiseberichte in Wort und Bild waren, neben den genannten gedruckten Kompendien, die wichtigsten Träger und Vermittler des architektonisch-künstlerischen Wissens fremder Höfe in die Heimat der reisenden Baumeister. Mehrere Reisebeschreibungen haben sich in Bibliotheken und Archiven erhalten – sie stellen heute entscheidende Medien dar, um den Wissens- und Kulturtransfer in dieser Zeit nachzuvollziehen. Gleichzeitig beinhalten sie die bis heute überkommenen schriftlichen Ergebnisse der Architekturrezeption während der zur Weiterbildung der Architekten gemachten Reisen.

Neben vielen anderen Architekten reisten auch die Baumeister Christoph Pitzler (1657–1707), Lambert Friedrich Corfey (1668–1733) und Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) im Rahmen von Studienreisen von ihren Heimatländern über die Nieder-

2 Zum Vorbild Frankreich und zum ‚Modell Frankreich‘ an europäischen Höfen um 1700 siehe KREMS, Bourbon Wittelsbach (2010).

lande und Flandern nach Frankreich. In diesem Reiseziel waren sie sich gleich, ebenso in dem Bestreben, die zeitgenössische französische Architektur in ihren Reisebeschreibungen festzuhalten. Ihre Herkunft, Ausbildung, Reiseumstände, Verweildauer und die Art und Weise der Rezeption in den Reiseberichten variieren jedoch teilweise erheblich. Diese drei genannten Beispiele gehören zu den ausführlichsten deutschsprachigen Architekturbeschreibungen zu Paris und Versailles in der Zeit um 1700. So sind es vor allem die Architekten als die zentralen Akteure, durch deren Niederschriften Informationen über das künstlerische Wissen zu Paris und Versailles in ihre heimatlichen Residenzstädte überbracht wurden, unabhängig davon, ob ihre Aufzeichnungen später publiziert werden oder als eigene Vorlagenbücher dienen sollten.

Im Folgenden werden die drei genannten Architekten und ihre Reiseaufzeichnungen ausführlicher vorgestellt, bevor auf die Umstände des Wissenstransfers als Träger und deren mögliche Auswirkungen als Vermittler eingegangen wird.

Christoph Pitzler aus Weißenfels und seine ‚Reysebeschreibung‘

Der vermutlich 1657 in Weißenfels bei Leipzig geborene Christoph Pitzler unternahm 1685–88 eine dreijährige Europareise im Auftrag seines Landesherrn Herzog Johann Adolf I. von Sachsen-Weißenfels (1649–1697)³. Von Juli 1685 bis März 1687, also etwa 20 Monate, verbrachte er in Paris, bevor er weiter nach Italien und Österreich reiste. Pitzler war zu diesem Zeitpunkt noch relativ jung, als Silberkammeradjunktus in Diensten des Herzogs und noch nicht als Architekt entwerfend oder ausführend tätig gewesen. Es wird lediglich eine autodidaktische Beschäftigung mit der *Edlen Kunst der Mathematic insonderheit der Architectur und Fortification*⁴ vermutet – aufgrund eines von ihm selbst erwähnten Passus auf der ersten Seite seiner ‚Reysebeschreibung‘, auf die gleich noch zurückzukommen sein wird. Johann Adolf I. regierte seit 1680 als Herzog einer Seitenlinie der albertinischen Wettiner und plante offenbar, seine Hauptstadt Weißenfels neuzugestalten⁵. Das wichtigste Bauvorhaben des Herzogtums, das Schloss Neu-Augustusburg, war 1660 von dem Landbaumeister Johann Moritz Richter d.Ä. (1620–1667) angefangen und in den 1680er Jahren von dessen Sohn Johann Moritz Richter d.J. (1647–1705) nahezu fertig gestellt worden⁶. Als monumentale Dreiflügelanlage mit einer in den 1690er Jahren vermutlich von Pitzler vollendeten niedrigeren Eingangsfront in Form einer eingeschossigen Toreinfahrt folgte die Anlage einer zu diesem Zeitpunkt bereits üblichen Form des Schlossbaus, wie etwa ebenfalls Schloss Friedenstein in Gotha oder das Palais du Luxembourg in Paris – wobei das Weißenfelser Schloss ein frühes Beispiel dieser Form in Deutschland darstellt. Dem fertigen Schlosbau sollten vermutlich weitere Neubauten in der Stadt folgen, weshalb der Herzog, der von Pitzlers Interesse an Architektur gewusst haben muss, die erstaunlich lange Reise von drei Jahren durch Europa bewilligte und finanzierte.

3 Zur Biographie Pitzlers siehe beispielsweise GURLITT, Skizzenbuch (1889), S. 478–481, LORENZ, Pitzler (1998), SÄCKL, Pitzler (1999), S. 185–204 und ZIEGLER, Pitzler (2021).

4 Pitzler, *Reysebeschreibung* (1685–88), S. 1.

5 SÄCKL, Pitzler (1999), S. 185.

6 Aus nicht bekannten Gründen wechselte Richter d.J. spätestens im Jahr 1684 an den Hof von Bayreuth, vgl. dazu SÄCKL, Pitzler (1999), S. 187. Zum Schlossbau Neu-Augustusburg siehe TITZE, Weißenfels (1994), S. 44–51.

Greifbares Ergebnis seiner Europareise ist seine Reisebeschreibung, ein ursprünglich 1052 Seiten starker Manuskriptband, der die Aufzeichnungen dieser Reise, weiterer Reisen innerhalb Deutschlands sowie Abschriften aus verschiedenen Traktaten umfasste. Der erste Abschnitt mit den Seiten der Reise durch Europa trug den Titel: *Mein, Christoph Pitzlers Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland, Spanische Niederlande, Franckreich und Italien, Was in demselben meiner Profession zuständig Merckwürdiges gesehen, bloß zur Nachricht endworffen und beschrieben*⁷. Bis 1945 lag der Band in der Bibliothek der Königlich Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg vor, seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs gilt er als Kriegsverlust und ist wahrscheinlich verbrannt. Bis heute überkommen sind einige Photographien und Glasnegative, die in der Graphischen Sammlung der SPSG in Potsdam aufbewahrt werden und vor allem nahezu vollständig die Aufzeichnungen des Frankreichaufenthalts auf 139 Seiten beinhalten, wovon 134 Seiten Paris, Versailles und das Umland von Paris thematisieren⁸. Pitzler schreibt in einer barocken Kurrentschrift in Tinte, nur fremdsprachliche Worte verfasste er in lateinischen Buchstaben, die sich dadurch stark absetzen. Die zahlreichen Skizzen sind in Graphit vorgezeichnet und mit Tinte unter teilweiser Verwendung eines Lineals nachgezeichnet (Abb. 1, 2).

Charakteristisch für die Reisebeschreibung Pitzlers sind, neben Seiten mit reinem Fließtext und solchen mit ganzseitigen Abbildungen, auch mehrheitlich solche, auf denen sich in einer für Pitzler typischen Weise Wort und Bild miteinander verschränken und dadurch gegenseitig ergänzen. Seine Aufzeichnungen waren mit Sicherheit nicht für eine Veröffentlichung bestimmt, sondern dienten ihm selbst vor allem als Vorlagenbuch bei später anstehenden Bauaufgaben, denn er konnte offensichtlich mit einer Anstellung als Landbaumeister in Weißenfels nach seiner Rückkehr rechnen, sowie als eine Art Rechenschaftsbeleg an den Herzog für die vermutlich sehr hohen Kosten der Reise.

Lambert Friedrich Corfey aus Münster und sein ‚Reisetagebuch‘

Lambert Friedrich Corfey d.J. wurde am 11. Oktober 1668 in Warendorf in der Nähe von Münster geboren und am 16. Oktober des gleichen Jahres getauft⁹. Er soll eine humanistische Schulbildung erhalten und eine ungewöhnlich gute Sprachfertigkeit in Latein besessen haben, was sich später in einem großen Interesse an lateinischer Epigraphik bemerkbar machen sollte. Der Vater, Lambert Friedrich Corfey d.Ä. (1645–1700), sorgte als Artillerieoffizier für eine hervorragende militärische Laufbahn seines Sohns. Für eine gesonderte Beschäftigung mit architektonischen Inhalten liegen bis zu seiner Europareise keine Hinweise vor, ebenso wenig ist Corfey bis dahin als entwerfender oder ausführender Architekt nachzuweisen. 1698 brach er mit seinem Bruder Heinrich (1670–1752) zu einer Bildungsreise durch die Niederlande, Flandern, Frankreich und Italien auf, die bis ins Jahr 1700 dauern sollte. In Paris hielt er sich 1698–99 fast ein Jahr lang auf. Auf der ersten Seite von seinem Reisetagebuch findet sich ein Hinweis,

7 Der Titel entstammt einem heute nicht mehr erhaltenen Titelblatt, vgl. GURLITT, Skizzenbuch (1889), S. 478.

8 Das deutsch-französische Projekt „Architrave“ veröffentlicht voraussichtlich ab Mai 2021 in einer Online-Edition die Pitzlerseiten zu Frankreich mit einer Transkription und einer französischen Übersetzung, ebenso wie die Seiten zu Frankreich von Corfey und Sturm, siehe www.Architrave.eu.

9 Zur Biographie Corfeys siehe bspw. RENSING, Corfey (1936), S. 234–245, LAHRKAMP, Corfey (1977) und LAHRKAMP, Corfey (1987), S. 78–100.

dass die Reise mit Genehmigung ihres Dienstherrn Fürstbischof Friedrich Christian von Plettenberg stattfand, die Kosten mussten sie jedoch selbst finanzieren.

Die Aufzeichnungen von Corfey werden heute mit *Tagebuch von Lambert Friedrich Corfey über seine Reisen durch Frankreich, Italien, Sizilien und Malta, 1698–1700* betitelt und umfassen 519 Seiten, die im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen in Münster aufbewahrt werden. Auch Corfey schreibt in Tinte in einer barocken Kurrentschrift und fremdsprachige Ausdrücke in lateinischen Buchstaben. Der Manuskriptband enthält ausschließlich Seiten mit Fließtext und teilweise Abschriften lateinischer Inschriften. 180 Seiten beziehen sich auf Frankreich insgesamt und 86 Seiten davon auf Paris, Versailles und das Umland von Paris. Abbildungen lassen sich nicht finden – die wenigen Verweise Corfeys auf Abbildungen lassen nicht nachweisen, ob es einen entsprechenden dazugehörigen zweiten Band mit Illustrationen gegeben hat, der heute verloren wäre, oder ob er lediglich einzelne eingelegte Seiten meinte, die ebenfalls verloren wären. Corfeys Reisebeschreibungen waren wahrscheinlich ebenso wenig wie jene Pitzlers für eine Veröffentlichung bestimmt, sondern als Vorlagenbuch für zukünftige Planungen, auch wenn es sich um rein schriftliche Aufzeichnungen handelt. Zudem umfassten die Seiten Kopien von lateinischen Inschriften, die den genannten Interessen Corfeys entsprachen.

Leonhard Christoph Sturm aus Wolfenbüttel und seine ‚Reise-Anmerckungen‘

Leonhard Christoph Sturm wurde am 5. November 1669 in Altdorf bei Nürnberg geboren und studierte Theologie und Mathematik in Altdorf und Leipzig¹⁰. Über die Beschäftigung mit einem Architekturmanuskript zur ‚Civilbaukunst‘ von dem Mathematiker Nicolaus Goldmann (1611–1665), das Sturm von dem Leipziger Kaufmann Georg Heinrich Bose erhalten hatte und 1696 zur Veröffentlichung bringen sollte, gelangte Sturm zu einer intensiven Auseinandersetzung mit architekturtheoretischen Fragestellungen, die ihn stark prägen und die Grundlagen zu seinen Fähigkeiten in der Baukunst legen sollten. Seine weitere autodidaktische Beschäftigung mit der Thematik führte zu so ausreichenden Kenntnissen, dass er 1694/95 die Professur für Mathematik und Architekturtheorie an der Ritterakademie in Wolfenbüttel übernehmen konnte. Den Versuch einer praktischen Anwendung seiner architektonischen Lehren publizierte Sturm in mehreren Traktaten, ohne jedoch als fürstlicher Landbaumeister im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg beschäftigt zu werden. Nachdem Sturm 1697 bereits eine Reise in die Niederlande angetreten war, reiste er 1699 von Juli bis Oktober für fünfzehn Wochen nach Frankreich. Es ist davon auszugehen, dass die Reisen im Auftrag und mit Unterstützung seines Dienstherrn Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg (1633–1714) erfolgten.

Die Aufzeichnungen, die Sturm während seiner Reisen 1697 und 1699 in die Niederlande und nach Frankreich zusammentrug, wurden erst 1719, nach 20 Jahren in gedruckter Form posthum im Jahr seines Todes publiziert. Die Redaktion seiner Reisebeschreibungen machte Sturm zu einer Zeit, als er herzoglicher ‚Ober-Baudirector‘ in Mecklenburg unter Herzog Carl Leopold von Mecklenburg-Schwerin (1678–1747) war, allerdings ohne Planungs- und Bauaufgaben blieb, weshalb er sich mit der Veröffentlichung seiner Reiseaufzeichnungen beschäftigte. Im Frühjahr 1719 wurde Sturm als Baudirektor in Blankenburg am Harz von Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig-

10 Zur Biographie Sturms siehe u. a.: GURLITT, Sturm (1922), S. 104–108, 114–117, SCHÄDLICH, Sturm (1990), S. 91–139 und ZIEGLER, hôtel d’Amelot de Bisseuil (2015), S. 75–82.

Wolfenbüttel (1671–1735) eingestellt, verstarb jedoch bereits wenige Tage nach seiner Übersiedlung dorthin am 6. Juni 1719 – die ‚Reise-Anmerckungen‘ erschienen erst nach seinem Tod bei dem Verleger Jeremias Wolff unter dem vollständigen Titel: *Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen, Zu der Vollständigen Goldmannischen Bau-Kunst VIten Theil als ein Anhang gethan [...]*¹¹.

Das gedruckte Traktat umfasst 142 Seiten mit Fließtext in Frakturschrift, darauf folgen 52 von Sturm als ‚Tabulae‘ bezeichnete Seiten mit Kupferstichen als Abbildungen. 118 Seiten beziehen sich auf Frankreich, davon behandeln 113 Seiten Paris, Versailles und das Umland von Paris. Die ursprünglichen Aufzeichnungen Sturms während seiner Reisen haben sich nicht erhalten, mit großer Wahrscheinlichkeit liegen sie heute nur noch als Kopie aus der Hand von Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck (um 1680–1720) vor, der wie Sturm in Schwerin beschäftigt war und diese als Vorbereitung einer eigenen Reise abgeschrieben und die Abbildungen abgezeichnet haben könnte¹². Ob Sturm eine Publikation seiner Notizen bereits während der Reisen geplant hatte, muss heute offenbleiben, wenn es auch als wahrscheinlich anzusehen ist.

Die Reisebeschreibungen als Träger künstlerischen Wissens

Das künstlerische Wissen, das Pitzler, Corfey und Sturm jeweils auf den Seiten festhalten, die sie während ihrer Parisaufenthalte verfasst haben, umfasst hauptsächlich verschiedene Bereiche der Architektur, wie einzelne Gebäude und Gebäudeanlagen, Gärten und Innenarchitektur, daneben aber auch Ausstattungen wie Statuen, Grabmäler oder Fontänen sowie ausführliche Darstellungen technischer Beschreibungen. Bei Corfey und Sturm kommen an weiteren Inhalten noch Informationen zu ihren Reiseumständen und bei Corfey Schilderungen zwischenmenschlicher Begegnungen, Abschriften lateinischer Inschriften und Militaria hinzu.

Geographisch beziehen sich die Inhalte der drei Baumeister in unterschiedlichen Gewichtungen, aber in der Hauptsache auf Paris, weitaus geringer auf Versailles sowie auf das nähere und weitere Umland von Paris. Zur Bedeutungserklärung des transportierten künstlerischen Wissens lassen sich an die vorliegenden Reisebeschreibungen drei Fragestellungen richten¹³: Zunächst geht es um die Inhalte und deren Gewichtungen, also welche und wie viele Gebäude, Gebäudegruppen, Kunstwerke und technischen Beschreibungen in Paris, Versailles und dem Umland von Paris festgehalten werden und in welchen Gewichtungen diese untereinanderstehen. Die zweite Fragestellung zielt auf das Vorgehen der Architekten bei den Architekturbeschreibungen ab, das heißt, wie sie bei der Erfassung des Gesehenen in Bezug auf Text, Bild und Arten der Beschreibung vorgegangen sind. Die dritte Fragestellung untersucht, soweit möglich, woher das Wissen oder die Informationen über die Inhalte der Reisebeschreibungen stammen, also welche Quellen die Architekten zur Generierung ihrer festgehaltenen Inhalte verwendet haben. Das waren mit Sicherheit die Betrachtung vor Ort vor dem Objekt, gedruckte

11 Sturm, *Reise-Anmerckungen* (1719), Titelblatt.

12 Knesebeck, *Kurtze Beschreibung* (o.J.). Siehe dazu ausführlich auch HINTERKEUSER, Knesebeck (2020) und ZIEGLER, Knesebeck (2021).

13 Anhand dieser drei Fragestellungen wurden die drei Reisebeschreibungen in der zugrunde liegenden Dissertation mit einer quantitativ-analytischen Methode untersucht, um jeweils die Architekturbeschreibungen und -rezeption umfassend und detailliert zu beleuchten.

Reisebeschreibungen und Stichvorlagen sowie möglicherweise besuchte Vorlesungen in Paris und begleitende ‚Cicerone‘ in Paris und Versailles.

Das in den Aufzeichnungen der Baumeister transportierte Wissen kann hier aus Platzgründen nicht erschöpfend dargestellt werden. Stattdessen soll sich auf ein Beispiel konzentriert werden, anhand dessen exemplarisch die Inhalte, das Vorgehen der Erfassung der Inhalte und deren zugrunde liegende Quellen herausgestellt werden. Die Klosteranlage Abbaye du Val-de-Grâce in Paris wurde von den drei Architekten Pitzler, Corfey und Sturm aufgeführt, aber sehr unterschiedlich rezipiert. Die Anlage auf der linken Seeseite wurde ab 1624 durch Königin Anna von Österreich (1601–1666), der Frau Ludwigs XIII. (1601–1643), erbaut, die zentrale Klosterkirche von 1644–1667 von dem Architekten François Mansart (1598–1666) hinzugefügt (Abb. 3)¹⁴.

Pitzler erwähnt die Abbaye du Val-de-Grâce als seitenstärkstes Einzelgebäude im Parisabschnitt auf fünf Seiten von den 70,25 Seiten zu Paris insgesamt¹⁵. Auf drei Seiten widmet er sich der Architektur der Abtei: dem Kircheninneren auf Seite 95 mit einem Grundriss, einem Längsschnitt, dem Altar, mehreren Details und Anmerkungen (Abb. 1, 4), sowie der Platz- und der Seitenfassade auf Seite 96 mit Details, einer Inschrift und Anmerkungen. Auf den Seiten 97 und 98 zeigt er Marmorböden der Kirche und auf Seite 101 schließlich eine Perspektive der ganzen Anlage (Abb. 2). Schriftlich hält Pitzler zu Val-de-Grâce auf Seite 95 fest: *Die Kirche au Val de Grace so vor die schönste in ganz Pariß gehalten wird // Dieser Altar ist von sonderbar schönen Marmor, braunroth, iedoch Lichte, die gewundenen streifen, von Natur, die Cap[itelle] und bas:[es] und alles schnitzwerk vergüldet // aufn Zettel so Kind[er] halten Gloria in excelsis Deo // Römisch // Profil der Kirche und Cupol in gewölbe [...] // Die Pilaster stehn 1/8 vor und sind uf 1/2 des pil:[asters] flach canell:[iert] [...]* (Abb. 1, 4)¹⁶.

Der Baumeister liefert Skizzen und Anmerkungen, die sich gegenseitig erläutern. Den Schnitt durch das Kirchenschiff hat er sicherlich von einer Vorlage abgezeichnet, vermutlich von einem Stich von Jean Marot aus dessen später so benanntem Kompendium ‚Grand Marot‘¹⁷. Der Grundriss birgt im Bereich des Chors Fehler in der Disposition der angrenzenden Kapellen, die darauf schließen lassen, dass Pitzler den Grundriss nicht von einer Vorlage abgezeichnet, sondern diesen selbst skizziert hat und sich dadurch nur in den Bereichen irrte, die er nicht einsehen konnte. Alle Anmerkungen sowie die Außenfassaden hat er vermutlich vor Ort erstellen können. Die Perspektive der Klosteranlage auf Seite 101 ist mit Sicherheit eine kopierte Skizze aus dem Stichkompendium ‚belles Maisons‘ der Familie der Pérelle (Abb. 3)¹⁸.

14 LOURS, *églises* (2016), S. 285–292.

15 Innerhalb der an die drei Reisebeschreibungen angelegten Methode in der Dissertation des Autors wurden alle Seiten und sämtliche Inhalte aller Seiten viertelseitengenau identifiziert und quantifiziert, um möglichst genaue Zuschreibungen zu erlauben. So umfasst etwa der Abschnitt Paris bei Pitzler 70,25 Seiten, der Abschnitt Versailles 28,25 Seiten und der zum Umland von Paris 32,25 Seiten, was zusammen einen Umfang von 130,75 beschriebenen Seiten darstellt. Die zuvor genannte Angabe der 134 Seiten zu Paris, Versailles und dem Umland von Paris umfasst auch die leeren Viertelseiten.

16 Pitzler, *Reysebeschreibung* (1685–88), S. 95. Zur besseren Verständlichkeit dient die Fassung mit der Transkription der Textanteile und den Skizzenbeschreibungen. In der Dissertation des Autors wurden die 139 Pitzlerseiten zu Frankreich transkribiert. Zur Hervorhebung der von Pitzler in lateinischen Buchstaben geschriebenen Worte wurden diese kursiv wiedergegeben.

17 Marot, *Grand Marot* (um 1686). Zu Marot siehe DEUTSCH, *Jean Marot* (2015).

18 Pérelle, *belles Maisons* (um 1680). Die Stichsammlung umfasst zahlreiche Ansichten und Perspektiven zu Bauwerken in Paris. Da die beiden Brüder Nicolas und Adam Pérelle und ihr Vater Gabriel Pé-

Aus Pitzlers Aufzeichnungen wird ersichtlich, dass er auf fünf Seiten einen Überblick über die Anlage, das Hauptgebäude der Kirche von außen und innen sowie die Ausstattung mit Altar und Marmorböden erfasst und ihn die verwendeten Materialien sowie die Dekoration und die Säulenordnungen interessieren. Die Gemälde und Deckenmalereien ignoriert er weitestgehend. Insgesamt lobt er die vorgefundene Architektur als die schönste Kirche von Paris – sein auf diese Weise generiertes und auf Papier übertragenes Wissen würden es ihm erlauben, die Kirche weitestgehend zu späterer Zeit in seiner Heimat nach Pariser Vorbild nachbauen zu können. Dieses Vorgehen der Erfassung und der Rezeption spezifischer Informationen zu den Bauwerken können als charakteristisch für Pitzler gesehen werden, auch wenn er seine Art und Weise der Darstellung je nach Gebäudeart variiert.

Corfey widmet der Abbaye du Val-de-Grâce eine halbe Seite von insgesamt 52,25 Seiten zu Paris in seinem *Reisetagebuch* und beschreibt sie mit eher mäßiger Begeisterung: *Val de grace au faubourg s^t. jacques ist werth daß mans besehe. so von anna d'austriche zur dancksagung der glucklichen und lang gewünschter geburt Ludovici XIV fundirt worden. es hatt vorn einen weiten platz, so dem gebew ein schönes ansehen Machet. ins Frise des erst[en] Corinthischen ordens list man : IESU NASCENTI VIRGINIQUE MATRI. inwendig ist es nach Corintischer Manier en pilastre gebawet, gantz von Marmor von verschiedenen Couleur[en] sehr angenehm gepaveet. das hohe altar ist Wie man saget auf die selbige art Wie zu s^t. pierre zu Rom. die Coupel ist inwendig schon in fresco bemahlet, und presentirt d[en] himmel mid allen heiligen. ins frise unter der Coupel list man rund herumb : [...]. diese Coupel ist Mid bleÿ bedeckt, die rippen aber und andere zieraten seint verguldet¹⁹.*

Wie häufig bei Corfey wird die Architektur nur knapp festgehalten, eher neutral bewertet und die vorhandenen Inschriften kopiert. Auch für ihn sind die in dem Bauwerk verwendeten Materialien erwähnenswert, ansonsten beschreibt Corfey nur einen generellen Eindruck der Klosterkirche. Die meisten Inhalte seiner Beschreibung konnte er vor Ort sehen und erfassen. Der Name der Stifterin und der Anlass sind ihm vermutlich von einem Begleiter, einem ‚Cicerone‘ beispielsweise, mitgeteilt worden, ebenso wie die Ähnlichkeit zu dem Altar von St. Peter in Rom, worauf die Aussage *Wie man saget*²⁰ verweist. So generiert Corfey in seinen Aufzeichnungen nur einen eher allgemeinen Eindruck der Anlage, die nur bestimmte Inhalte für eine spätere Verwendung transportieren.

Sturm hingegen erwähnt die Abbaye du Val-de-Grâce auf 1,75 dicht beschriebenen Seiten seiner ‚Reise-Anmerckungen‘ und widmet zusätzlich 1,5 Seiten nur dem Altar – von 80,75 Seiten zu Paris insgesamt. Die im Anhang beigefügten Abbildungen stellen Gebälke der Platzfassade der Kirche in zwei Ansichten dar (Abb. 5) sowie den Altar mit einer Ansicht und einem Grundriss. In seinem Fließtext schreibt er in Ausschnitten: *Le Val de Grace. Marot hat die Faciata, den Grund-Riß, und einen Profil heraus gegeben, welche ziemlich gut sind. [...] Zur Beschreibung nun zu kommen so sind aussen zwey Ordnungen daran, und dienet zu sonderlichen Ansehen, daß man zu der Kirch-Thüre über 15 Stufen hinauf steigen muß, und unten Corinthisch oben Römisch, wie an der Sorbonne, aber auf eine sonderliche Weise disponiret. Denn in der Mitte stehen zwey Wand-Pfeiler, aber also, daß die Centra der Wand-Säulen um einen Modul weiter*

relle als Kupferstecher häufig zusammengearbeitet haben, ist es meist schwierig, einzelne Stiche eindeutig zuzuordnen, weshalb hier nur der Nachname angegeben wird.

19 Corfey, *Reisetagebuch* (1698–1700), S. 45.

20 Ebd.

heraus stehen, als die Centra der Wand-Pfeiler. Die Gebälcke über diesen beyden Ordnungen sind passabel, aber in gehöriger Correction doch nicht profiliret. Ich habe sie TAB. B. fig. 16 gezeichnet, da denn Meinem Herrn gleich an dem Corinthischen in die Augen fallen wird, daß der Kehl-Leisten über dem Architrav unformlich und viel zu groß, hingegen der unterste Streiffen gar zu klein gemacht sey, daß es heßlich stehe, wann die Sparren-Köpffe mit keinem Leisten gekröhnet sind [...] Über dieser Ordinanz ist das Tonnen-Gewölbe gantz von gehauenen Steinen, mit Bildhauerey von Anguiere reich gezieret, dabey aber zu bedauren, daß der Bogen gar zu gedruckt aussiehet, weil er nicht durch eine kleine Attique über dem Krantz erhoben worden [...]»²¹.

Sturm beschreibt den Aufbau von Fassaden, wie auch hier, vor allem dann detailliert, wenn er Fehler an ihnen kritisieren möchte. Auch er benennt die Säulenordnungen und Materialien der Kirche und vergleicht diese mit anderen schon besichtigten Gebäuden. Den Altar hebt er als besonders gelungen hervor und bildet ihn in Ansicht und Grundriss ab, das Gebälk der Fassade bildet er ebenfalls ab, kritisiert es jedoch deutlich. Charakteristisch für Sturm ist die häufig negative Kritik an der französischen Architektur, vor allem bei den Säulenordnungen. Sie widerspräche häufig den geltenden Regeln, was für Sturm allein die Architekturtheorie in dem Manuskript zur ‚Civilbaukunst‘ von Nicolaus Goldmann ist. Demzufolge hält Sturm Gebäude vornehmlich dann in seiner Reisebeschreibung fest, wenn er an ihnen Fehler feststellt. Seltener lobt er nach seiner Auffassung besonders gelungene Fassaden. Teilweise liefert er Verbesserungen der vorgefundenen Architektur in Wort und Bild, wenn er etwa Fassaden und Grundrisse nicht wie vorhanden abbildet, sondern als nach seiner Meinung verbesserte Varianten. Es wird ersichtlich, dass Sturm nicht an einer Inventur der Pariser Architektur gelegen ist, sondern vielmehr an einer Korrektur der als ‚fehlerhaft‘ befundenen Lösungen. Er selbst empfiehlt sich als in den Regeln der guten Baukunst bewandeter Theoretiker, der die Fehler anderer nicht nur erkennt, sondern deren Pläne korrigieren kann.

Das Beispiel der Klosterkirche Val-de-Grâce zeigt exemplarisch auf, wie unterschiedlich reisende Architekten wie Pitzler, Corfey und Sturm in der Erfassung von Bauwerken und Objekten vorgegangen sind, wie und welches Wissen sie festgehalten haben und in ihren Aufzeichnungen transportieren. Mit Text und teilweise Bild, in Lob und Kritik, sowie in individuellen Schwerpunktsetzungen der Inhalte stellen sie so bereits einen ersten ideellen Wissens- und Kulturtransfer vom gesehenen Objekt in die Reisebeschreibungen als Träger künstlerischen Wissens dar, auf den mit der Rückkehr in die Heimat und der Überführung der Aufzeichnungen in die Residenzstädte anschließend der zweite Transfer durch die Übertragung in Entwürfe und Ausführungen erfolgen konnte. Auslöser dafür war der Wunsch der Architekten selbst oder ihrer Auftraggeber die europäische Architektur im Rahmen von Reisen, die der Aus- und Weiterbildung dienten, kennenzulernen.

Die Auswirkungen der Vermittlung des künstlerischen Wissens

Mit der Rückkehr der Architekten und ihren Reisebeschreibungen in die Heimat stellt sich die Frage nach der Vermittlung und den Auswirkungen des angeeigneten und dann übertragenen Wissens im Schaffen der Baumeister. Das können Planungen und Umsetzungen von Bauvorhaben oder Ausstattungen unter Verwendung der in den Auf-

21 Sturm, Reise-Anmerckungen (1719), S. 101f.

zeichnungen übermittelten Inhalte sein. Tatsächlich ist das bei den drei hier vorgestellten Beispielen jedoch nur begrenzt zu beobachten. Wenn auch die Aufzeichnungen von Pitzler, Corfey und Sturm zu den umfangreichsten Reisebeschreibungen der Zeit zu Paris und Versailles gehören, ist die daran anschließende Transferleistung in ihrer Heimat und ihre Aussagekraft als Vermittlerrolle von künstlerischem Wissen als sehr verschieden anzusehen, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

Christoph Pitzler wurde nach seiner Rückkehr an den Hof von Weißenfels zunächst Kammerdiener mit ersten baulichen Aufträgen, bevor er zum Landbaumeister ernannt wurde. Unter Johann Adolf I. und vor allem unter seinem ab 1697 regierenden Sohn Johann Georg (1677–1712) werden eine Vielzahl von Planungsaufträgen an Pitzler vermutet. Ob die den Ehrenhof von Schloss Neu-Augustusburg abschließende Eingangsfront von ihm geplant oder nur nach vorhandenen Plänen ausgeführt wurde, ist nicht eindeutig belegbar – eine gestalterische Nähe zum Pariser Palais du Luxembourg ist allerdings augenscheinlich. Die Hoffischerei erhielt von ihm ein Amtshaus in Weißenfels, das Langensalzaer Schloss einen zweigeschossigen Flügel und das sogenannte Riesenhaus in Halle wird aufgrund des Atlantenportals nach möglicherweise italienischen Vorbildern ebenfalls Pitzler zugeschrieben – allesamt Gebäude, die jedoch eben nicht nach französischen Vorbildern ausgeführt wurden²². In Weißenfels baute er außerdem ein erstaunlich großes Reithaus in schlichter Außenerscheinung, das nach 1945 abgebrochen wurde, und vermutlich auch ein Ballhaus, in dem eine frühe Form des Tennis gespielt wurde. Hier lässt sich ein direkter Verweis zu seinen Aufzeichnungen finden, da Pitzler verschiedene Pariser Ballhäuser, *Jeux de Paume* genannt, in Grundrissen mit Vermaßen und mit einem Schnitt festhielt²³. Ähnliches gilt für das in den 1980er Jahren abgetragene Rote Lusthaus im Schlosspark von Weißenfels mit Mansarddach und einer Darstellung von Apoll mit seinem Wagen, was Pitzler als ikonographisches Programm in Versailles begegnet ist²⁴.

Insgesamt lassen sich nur wenige direkte Bezüge in seinem Bauschaffen zu Inhalten aus Frankreich in seiner Reisebeschreibung finden. Zum einen, weil einige seiner Bauwerke mittlerweile zerstört wurden, zum anderen, da sich kaum eindeutig französische Einflüsse in seinem Wirken finden lassen bzw. dahingehende Untersuchungen noch ausstehen. Lokale Bautraditionen scheinen weiterhin einen starken Einfluss auf die Neubauten gehabt zu haben. Für große Schloss- oder Kirchenneubauten haben dem Herzogtum jedoch die finanziellen Mittel gefehlt, so dass letztlich das von Pitzler während seiner Reise angeeignete und durch seine Beschreibung transportierte künstlerische Wissen sich nicht umfangreich baulich in Weißenfels manifestieren konnte. Corfey beschäftigte sich nach seiner Rückkehr aus Paris in Münster neben seiner militärischen Laufbahn vermehrt mit architektonischen Fragen. Er lieferte wohl zahlreiche Entwürfe und Gutachten für geplante Gebäude unterschiedlichster Bauaufgaben. Genaue Belege für die Urheberschaft seiner Planungen sind allerdings schwer auszumachen, da er als Artillerieoffizier offenbar die Bauausführung auf den Baustellen nicht übernehmen durfte und durch die gleichzeitige Zusammenarbeit mit anderen Architekten in Münster eine Trennung der einzelnen Schöpfungen kaum möglich ist. Es kann vielmehr von kollektiven Leistungen zusammen mit Baumeistern wie Gottfried Lau-

22 TITZE, *Barockskulptur* (2007), S. 106, 107, 203 und SÄCKL, Pitzler (1999), S. 188.

23 NIEMANN, Pitzler (1927), S. 46, SÄCKL, *Fürstenresidenzen* (2007), S. 73f. und Pitzler, *Reysebeschreibung* (1685–88), S. 80–83.

24 Siehe dazu TITZE, *Barockskulptur* (2007), S. 112.

renz Pictorius (1663–1729) oder Johann Conrad Schlaun (1695–1773) ausgegangen werden²⁵. Als sein Hauptwerk kann die Klosterkirche der Dominikaner in Münster gelten, die er zwischen 1705 und 1725 maßgeblich mitgestaltet und umgesetzt haben soll²⁶. Hier sind tatsächlich eindeutige französische Einflüsse ablesbar, wie die Chapelle du collège de la Sorbonne für den Grundriss mit zentraler Kuppel, die Corfey beschrieben hat, oder die Église du noviciat des Jésuites für die Hauptfassade, die Corfey gleichwohl in seiner Reisebeschreibung nicht festgehalten hat. Die zahlreichen adeligen Stadthöfe in Münster und Gutshäuser im münsterschen Umland, die Corfey zugeschrieben werden, gehen in ihrem Grundtypus auf das Pariser ‚Hôtel particulier‘, einem Stadtpalast des Adels und des hohen Bürgertums, zurück, gemischt mit lokalen Traditionen²⁷. Allerdings zeigt die Identifizierung der erwähnten Gebäude Corfeys in Paris, dass er dort nur ein einziges ‚Hôtel particulier‘ beschrieb, so dass auch hier nur bedingt von einem direkten Transfer von der Reisebeschreibung in die bauliche Umsetzung gesprochen werden kann. Hier können vielmehr Stichsammlungen als Überträger angenommen werden. Bei seinen Entwürfen für verschiedene Schlossbauten können ebenfalls französische Einflüsse diskutiert werden. Die zahlreichen kopierten lateinischen Inschriften in seinen Aufzeichnungen schließlich spiegeln Corfeys Leidenschaft für Numismatik und lateinische Epigraphik wider und können ebenso als Wissen bezeichnet werden, das nach Münster überbracht wurde. So soll er später eine große Bibliothek mit Münz- und Medaillensammlung aufgebaut haben²⁸.

Leonhard Christoph Sturm ist nach der Rückkehr von seiner Frankreichreise 1699 weiterhin Professor für Mathematik und Architekturtheorie in Wolfenbüttel, allerdings auch weiter nicht mit Bauaufgaben betraut worden. Sein Entwurf des Hochaltars in der Pfarrkirche St. Benedikti in Quedlinburg gehört zu seinen wenigen ausgeführten Werken, lässt aber kaum an französische Einflüsse denken. Das gilt auch für den Entwurf zweier Ehrenpforten anlässlich des Einzugs des preußischen Königs Friedrich I. in Frankfurt an der Oder 1706 zur 200-Jahrfeier der Universität²⁹. Statt zu bauen, verlegt sich Sturms Tätigkeit auf das umfangreiche Publizieren zu architektonischen und theologischen Themen – so entstanden auch die ‚Reise-Anmerckungen‘ zu einer Zeit, als er in Schwerin nicht selbst entwerfen und bauen konnte. Sturms übertragenes künstlerisches Wissen manifestiert sich nicht in gebauter Architektur, sondern in einer Vielzahl von Publikationen, die teilweise auf Inhalte zurückgreifen, die er in Paris generiert hat. Wie angedeutet, sollte ihm die Studienreise nach Frankreich nicht allein dem Wissenserwerb dienen, sondern eher – ganz im Gegenteil – zusammen mit der Publikation seiner Reiseaufzeichnungen vordergründig den Nutzen erbringen, sich als Kenner der ‚richtigen‘ Architekturtheorie darzustellen und den Franzosen eklatante Fehler in ihren Ausführungen nachzuweisen. Gleichzeitig intendierte er damit sicherlich auch eine

25 Vgl. dazu RENSING, Corfey (1936), LAHRKAMP, Corfey (1977), S. 6–8 und LAHRKAMP, Corfey (1987), S. 86–91.

26 LUCKHARDT, Dominikanerkirche (1978), S. 58–90.

27 Während die Pariser ‚Hôtels particuliers‘ eine geschlossene Eingangsfront zur Straße aufweisen, werden die münsterschen Stadthöfe lediglich mit einem Gitter und einer niedrigen Mauer von der Straße abgetrennt, was den Blick in den Innenhof erlaubt.

28 Dies lässt sich jedoch nur aus Briefen rekonstruieren. Der Verbleib der Sammlung ist unbekannt, LAHRKAMP, Corfey (1977), S. 10–12, 325–338.

29 SCHÄDLICH, Sturm (1990), S. 94; LORENZ, Prodomus Architecturae Goldmannianae (1995), S. 121.

Weiterbildung nachfolgender Architekten, die anhand seiner Publikation ihr Wissen erweitern konnten.

Fazit

Der Beitrag stellt drei Beispiele von Reisebeschreibungen als Träger und Vermittler von künstlerischem Wissen mit Schwerpunkt auf der Architektur aus Paris und Versailles vor. Pitzler, Corfey und Sturm haben auf ihren Reisen schriftlich und zeichnerisch festgehalten, was für sie von Bedeutung war und was sie mit in ihre Heimat nehmen wollten. Dafür generierten sie erstaunlich unterschiedliche Inhalte, die sie in jeweils charakteristischem Vorgehen in Wort und Bild festhielten und bedienten sich dabei verschiedener Quellen und Herangehensweisen. So divers ihre Reisemodalitäten, Schwerpunkte und Aufzeichnungen sind, so transportieren sie alle drei ihr subjektives Bild der Architektur aus Frankreich in ihre Heimat zurück. Ihr Ziel dabei war es, sich weiterzubilden und somit ihre architektonische Ausbildung zu vervollkommen, indem sie fremde Länder bereisten, für sie neue Architektur besichtigten und beschrieben, um sich so bislang unbekanntes oder nur aus zweiter Hand bekanntes Wissen eigenmächtig anzueignen. Dieses Wissen sollte dann nach der Rückkehr die Grundlagen für ihre baulichen Planungen als Baumeister ergänzen – im Auftrag oder zumindest mit Duldung ihrer Auftraggeber, die an dem transferierten Wissen für ihre eigenen baulichen Repräsentationen interessiert waren. Allenfalls in Teilen konnte sich das in der Umsetzung für Pitzler und Corfey feststellen lassen, bei Sturm diente die weitaus später erfolgte Publikation vielmehr der baulich-theoretischen Weiterbildung anderer Architekten. Während das angesammelte Wissen in den Reisebeschreibungen der Baumeister ausgesprochen umfangreich ist, bleibt die tatsächliche Umsetzung und Anwendung dieser Inhalte, nach heutiger Sicht, jedoch eher eingeschränkt.

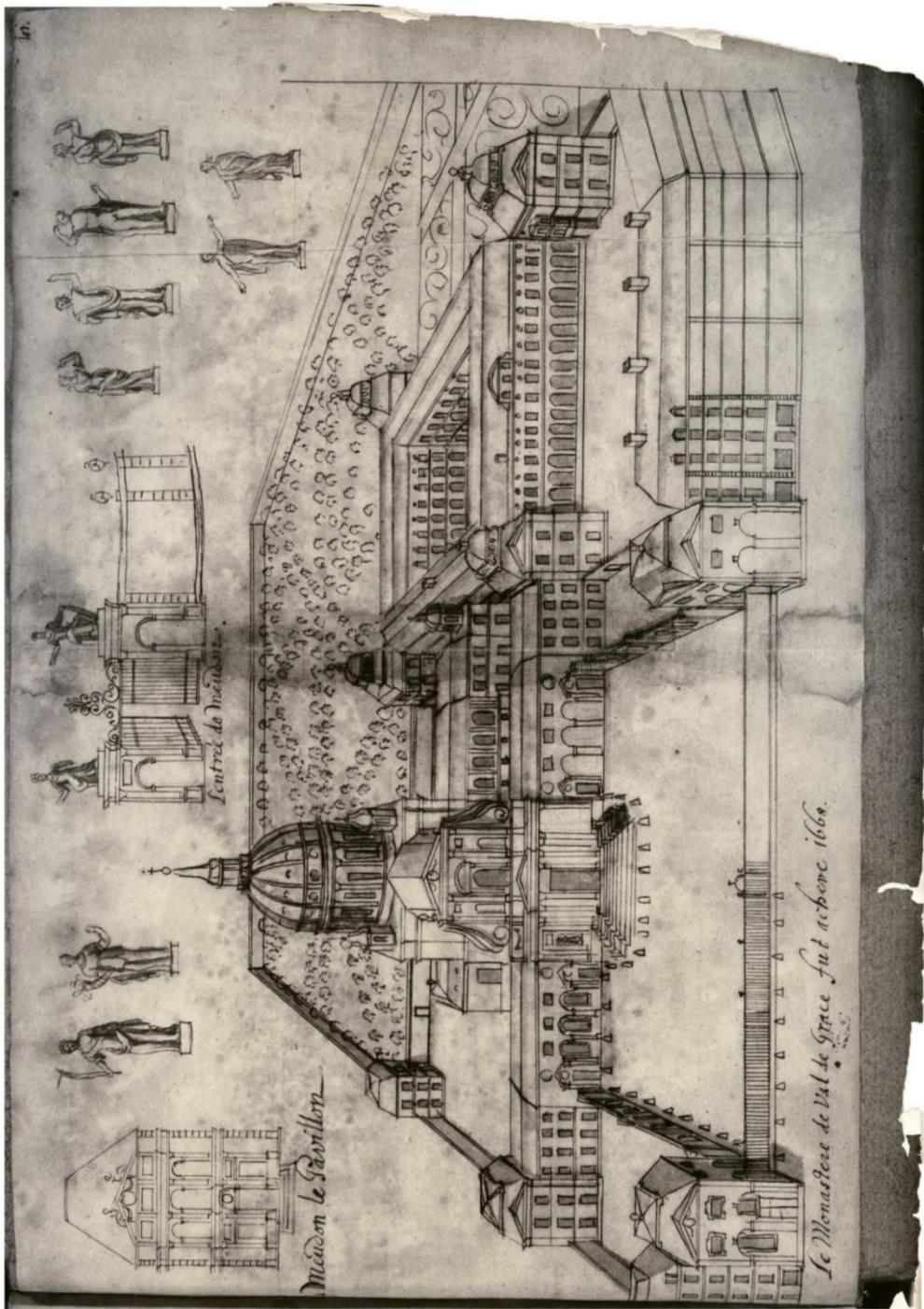


Abb. 2: Christoph Pitzler: Reisetagebuch, 1685–1688, S. 101, ehem. TH Berlin, Kriegsverlust, SPSG, Graphische Sammlung / Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Fotograf: SPSG.

Die Kirche *au Val du Grac* so vor die schönste in ganz Pariß gehalten wird

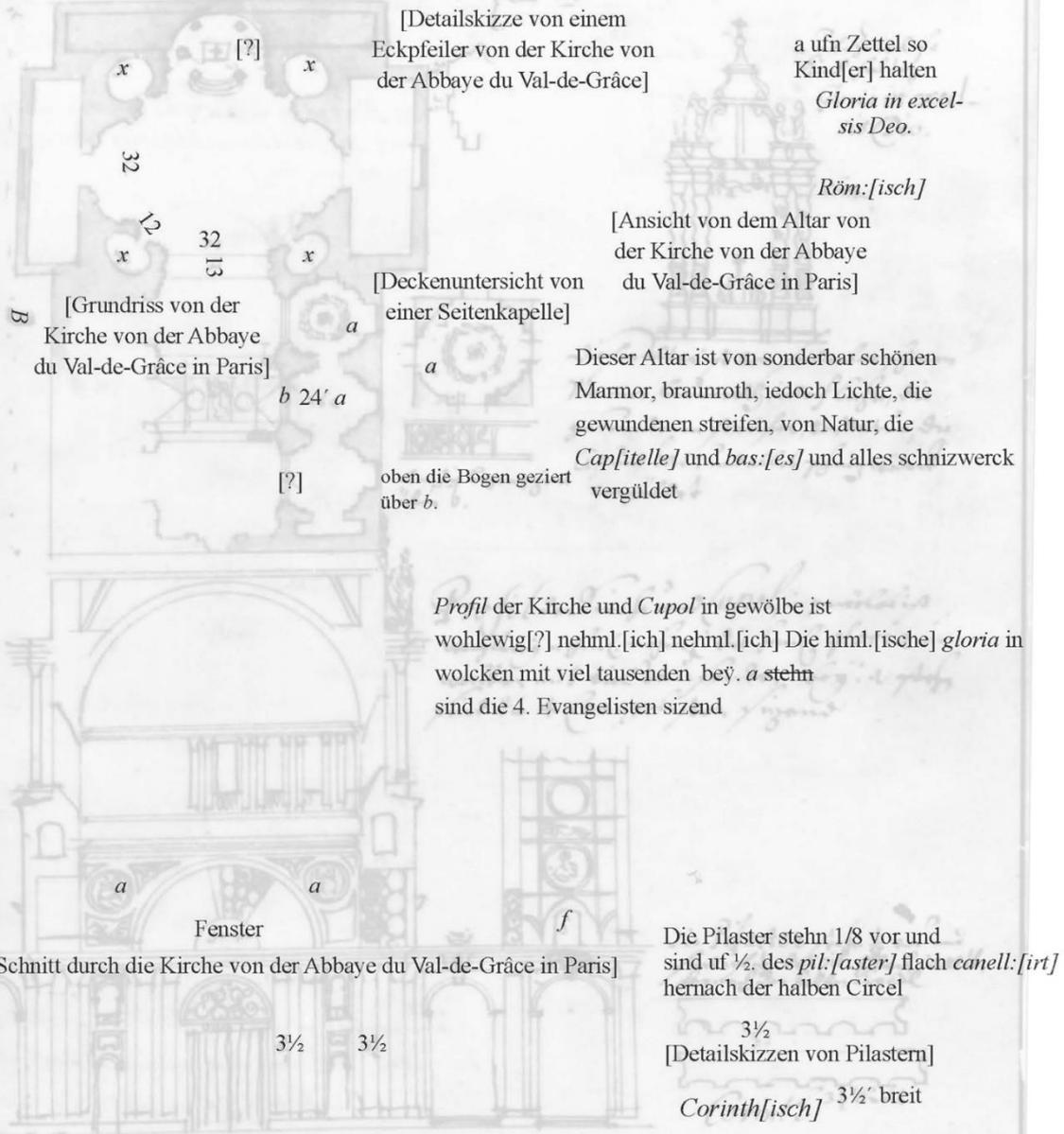


Abb. 4: Christoph Pitzler: Reisetagebuch, 1685–1688, S. 95, ehem. TH Berlin, Kriegsverlust, SPSG, Graphische Sammlung / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Fotograf: SPSG, Transkription von Florian Dölle.

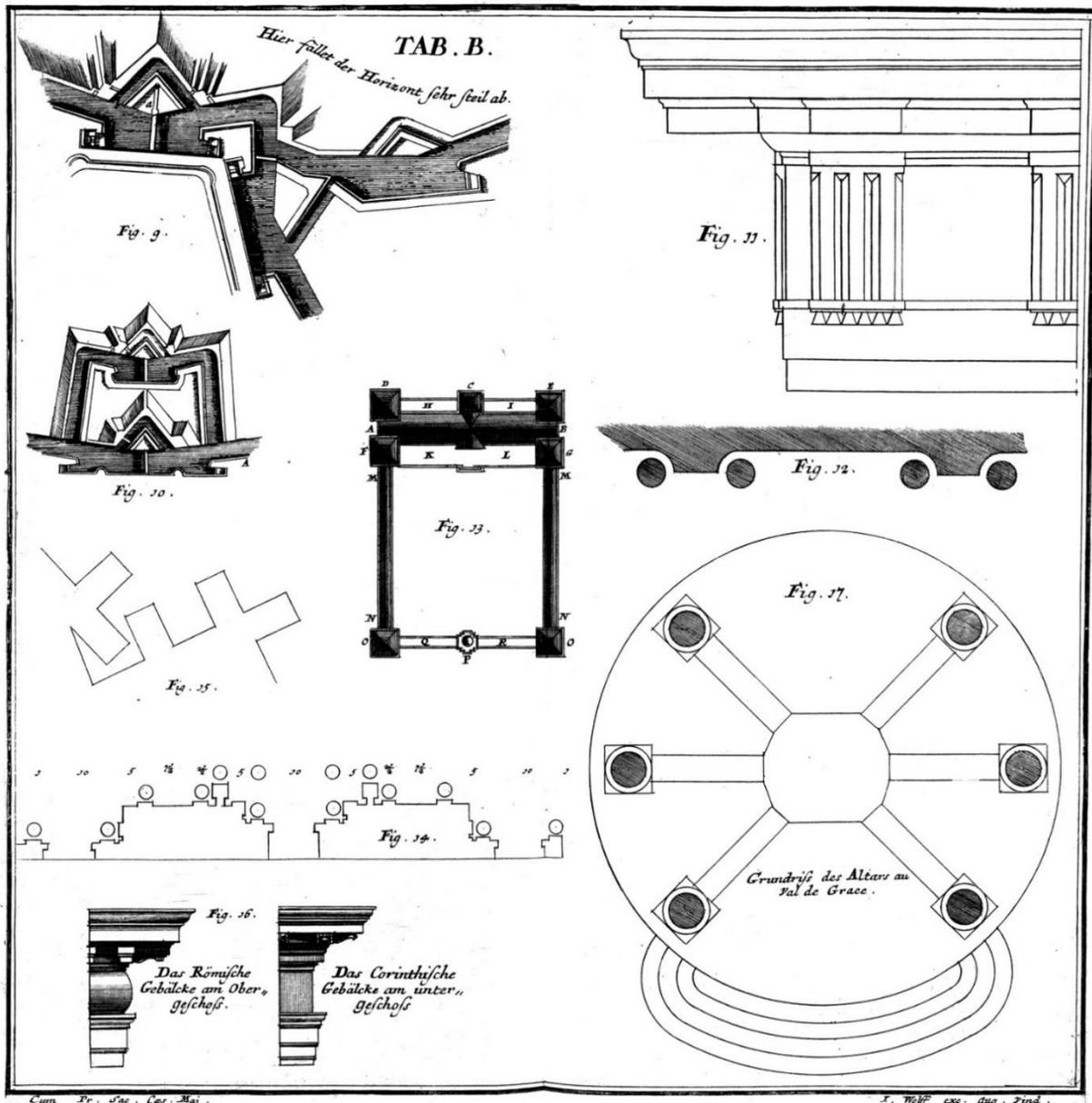


Abb. 5: Leonhard Christoph Sturm: Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von Deutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachte Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719, Tab B, online unter <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN331338262> [15.10.2020].

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

- Corfey, Lambert Friedrich: Tagebuch von Lambert Friedrich Corfey über seine Reisen durch Frankreich, Italien, Sizilien und Malta, 1698–1700, 519 Seiten, Münster, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Depositum des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Abteilung Westfalen, Münster.
- Knesebeck, Christian Friedrich Gottlieb von dem: Kurtze Beschreibung einer Tour durch Holland nach Frankreich, von Braunschweig, um 1711/1712[?], 86 Seiten, Rostock, Universitätsbibliothek Rostock, online unter PURL: <http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn780763297> [24.02.2021].
- Pitzler, Christoph: Mein, Christoph Pitzlers Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland, Spanische Niederlande, Franckreich und Italien, 1685–88, 1052 Seiten, ehem. Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg, Kriegsverlust, Fotografien und Glasnegative des Originals, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung.

Gedruckte Quellen

- Sturm, Leonhard Christoph: Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachte Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719, online unter PURL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN331338262> [15.10.2020].
- Marot, Jean: ohne Titel [Grand Marot], Paris o.J. [um 1686], online unter PURL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402607> [15.10.2020].
- Pérelle: Veües des belles Maisons de France, oder: Veües des plus beaux Bâtimens de France, o.O. o.J. [Paris um 1680], online unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680/0058> [15.10.2020].
- Lambert Friedrich Corfey. Reisetagebuch 1698–1700, hg. von Helmut LAHRKAMP, Münster 1977 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster, N. F. 9).

Literatur

- Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657–1707), hg. von Hellmut LORENZ, Berlin 1998.
- DEUTSCH, Kristina: Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV, Berlin/Boston 2015 (Ars et Scientia 12).
- GURLITT, Cornelius: Ein altes Skizzenbuch, in: Der Bär 15 (1889) S. 478–481.
- : Drei Künstlerreisen aus dem 17. Jahrhundert, II. Leonhard Sturm's Studienreise nach den Niederlanden und Paris, in: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit 3, H. 1 (1922) S. 104–108, 114–117.
- HINTERKEUSER, Guido: Der Architekt Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck. Die Barockarchitektur im Herzogtum Mecklenburg-Schwerin im frühen 18. Jahr-

- hundert, in: Der Mecklenburgische Planschatz. Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der ehemaligen Plansammlung der Herzöge von Mecklenburg-Schwerin, hg. von den Staatlichen Schlössern, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Günther UECKER und Sigrid PUNTIGAM, Dresden (2020), S. 239–257.
- KREMS, Eva-Bettina: Bourbon und Wittelsbach: Zu den Grenzen des Kulturtransfers und zum „Modell Frankreich“ um 1700, in: Bourbon und Wittelsbach. Neuere Forschungen zur Dynastiengeschichte, hg. von Rainer BABEL, Guido BRAUN und Thomas NICKLAS, Münster (2010), S. 387–406.
- LAHRKAMP, Helmut: Lambert Friedrich Corfey, in: Westfälische Lebensbilder 20 (1987) S. 78–100.
- LORENZ, Hellmut: Leonhard Christoph Sturms „Prodromus Architecturae Goldmanniana“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34 (1995) S. 119–144.
- LUCKHARDT, Jochen: Die Dominikanerkirche des Lambert Friedrich Corfey zu Münster: Studien zu Geschichte, Form und Funktion einer Ordenskirche „um 1700“, Phil. Diss., Universität Münster (Westfalen) 1978.
- NIEMANN, W[illy] B[runo]: Der Herzoglich Sächsische Baumeister Christoph Pitzler (1657–1707), in: Zeitschrift für Bauwesen 77 (1927) S. 43–48.
- Paris et ses églises du Grand siècle aux Lumières, hg. von Mathieu LOURS, Paris 2016.
- RENSING, Theodor: Lambert Friedrich von Corfey, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 21 (1936) S. 234–245.
- SÄCKL, Joachim: Zum Leben und Wirken des Fürstlich Sächsischen Landbaumeisters Christoph Pitzler, in: Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt. Mitteilungen der Landesgruppe Sachsen-Anhalt der Deutschen Burgenvereinigung e.V. 8 (1999) S. 185–204.
- SÄCKL, Joachim: Barocke Fürstenresidenzen an Saale, Unstrut und Elster, Petersberg 2007.
- SCHÄDLICH, Christian: Leonhard Christoph Sturm 1669–1719, in: Große Baumeister, Bd. 2, hg. von Institut für Städtebau und Architektur der Bauakademie der DDR, Berlin 1990, S. 91–139.
- TITZE, Mario: Der Schloßbau zu Weißenfels in seiner Bedeutung für die Geschichte der Kunst des 17. Jahrhunderts in Mitteldeutschland, in: 300 Jahre Schloß Neu-Augustusburg. 1660–1694. Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels, hg. von Freundeskreis Schloß Neu-Augustusburg, Weißenfels 1994, S. 37–56.
- : Barockskulptur im Herzogtum Sachsen-Weißenfels, Petersberg 2007.
- ZIEGLER, Hendrik: L’art français à l’épreuve du jugement allemand: le cas de l’hôtel d’Amelot de Bisseuil examiné par Leonhard Christoph Sturm, in: Revue de l’art 190, H. 4 (2015) S. 75–82.
- : Übersicht Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck, in: www.Architrave.eu, online [Veröffentlichung geplant Mai 2021].
- : Übersicht Christoph Pitzler, in: www.Architrave.eu, online [Veröffentlichung geplant Mai 2021].

Die Kunstsammlungen Landgraf Carls von Hessen-Kassel in der Residenzstadt Kassel¹

ELISABETH BURK

[...] und haben sie solche Denckmale ihrer herrlich und fürtrefflichen Eigenschafften hinterlassen, daß die Gelehrten ihren Ruhm biß auf die späteste Zeiten fortzupflanzen Gelegenheit genug haben werden².

Mit diesen Worten rühmte Baron Karl Ludwig von Pöllnitz 1735 die fünf *grosse[n]* Prinzen, die *Künste und Wissenschaften unterstützten*: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, *Friederich August, König in Pohlen, Friederich König in Preussen, Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Lüneburg und Carl Landgraf zu Hessen-Cassel*³. Die Einreihung Landgraf Carls von Hessen-Kassel ins Pantheon der wichtigsten Förderer von Wissenschaft und Kunst zu Beginn des 18. Jahrhunderts dürfte nicht zuletzt dem von ihm errichteten ‚Kunsthau‘ und dem zugehörigen ‚Collegium Carolinum‘ zu verdanken sein. Bildung, Sammlung und Expertise – die zentralen Begriffe, unter denen das vorliegende Sonderheft steht – waren bezeichnend für den Erfolg, den der Landgraf in den Augen seiner Zeitgenossen und über seinen Tod hinaus mit dieser Gründung hatte. So dienten nicht nur seine Sammlungen an Kunstwerken und Instrumenten seiner fürstlichen Repräsentation, sondern steigerten durch deren Nutzbarmachung und Zugänglichkeit gleichsam den Reiz der Residenzstadt Kassel.

Der folgende Beitrag behandelt einen Aspekt meines Dissertationsthemas, das ich an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster bearbeite⁴. Im Zentrum meiner Ausführungen stehen die Stadt Kassel mit den landgräflichen Kunstsammlungen, die das Bild und den Ruf der Residenzstadt und des Landesherrn nachhaltig prägten. Aufgrund des begrenzten Rahmens kann kein Anspruch auf Vollständigkeit in der Darstellung dieses komplexen, aber überaus reizvollen Themas erhoben werden. Vielmehr wird versucht, einen kurzen Überblick über den Zustand und die Entwicklung der Sammlungen am landgräflichen Hof zur Zeit Landgraf Carls als Teil der Residenzstadt zu geben.

1 Für die Einladung zum Atelier möchte ich mich sehr herzlich bei den Veranstaltern bedanken. Mein herzlicher Dank gilt auch Pia Oehler und Julia Schmidt für die hervorragende Organisation und Redaktion dieser Publikation.

2 Nachrichten (1735), S. 300.

3 Ebd. Das Zitat entstammt dem *neun und viertzigste[n] Brieff*, in dem von Pöllnitz eine Reise von Bensberg nach Cleve im Spätsommer des Jahres 1732 schildert, S. 295–306, und ausführlich über seinen Aufenthalt in Düsseldorf und die dortigen Sehenswürdigkeiten berichtet, S. 296–301. An seine Bemerkung über die Kunst- und Wissenschaftsförderung des 1716 verstorbenen Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz schließt sich die zitierte Würdigung der *vier andere[n] grosse[n] Printzen* [...], *so ebenfalß Künste und Wissenschaften unterstützten* an.

4 Das Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Fürstliches Sammeln um 1700 – Die Kunstsammlungen Landgraf Carls von Hessen-Kassel im europäischen Vergleich“ führe ich im Fach Kunstgeschichte an der WWU Münster durch. Betreut wird die Arbeit von Prof. Dr. Eva-Bettina Krems. Seit dem 1. Juli 2019 wird mein Projekt mit dem Hessen-Stipendium 2019 des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst gefördert.

Sammlungen in der Residenzstadt Kassel vor Landgraf Carl – eine Einführung

Bereits vor den von Landgraf Carl zu Beginn des 18. Jahrhunderts geschaffenen Sammlungsgebäuden verfügte Kassel über sehenswerte Gebäude und Sammlungen, die zu deren Anziehungskraft beitrugen und sie als Hauptstadt auszeichneten. Dazu gehörten das Residenzschloss mit verschiedenen kostbar ausgestatteten Zimmern, der Marstall, in dem auch die Kunstkammer und seit 1630 die Bibliothek untergebracht waren, sowie das Zeughaus⁵. Adelige und fürstliche Besucher sowie deren Begleiter konnten die Kunstkammer besichtigen, die über eine große Objektvielfalt, darunter viele exotische und vor allem ethnographische Gegenstände verfügte⁶. Für junge Fürstensöhne waren jedoch vor allem die Zeughäuser interessant, die Waffen, Geschütze und Kriegsmaschinen enthielten und militärische Macht demonstrierten⁷. Kunstkammer, Bibliothek und Zeughaus waren bereits im 17. Jahrhundert für interessierte Besucher zugänglich⁸. Zudem hatte Landgraf Moritz, der Urgroßvater Landgraf Carls, verfügt, dass Angehörige der von ihm gegründeten Ritterakademie, dem ‚Collegium Mauritanum‘, die Bibliothek nutzen durften⁹. Während Quellen zum Sammlungsbestand der Kunstkammer im späten 17. Jahrhundert fehlen¹⁰ und nicht bekannt ist, inwieweit ihre Bestände von den Eltern Landgraf Carls oder vom jungen Landgrafen selbst vergrößert wurden, sind bedeutende Erweiterungen der Bibliothek durch Ankäufe und Erbfälle überliefert¹¹. Autoren, die im 17. Jahrhundert über die Residenzstadt schrieben, hoben besonders das Residenzschloss mit der davor liegenden Rennbahn und das Zeughaus als bemerkenswerte Sehenswürdigkeiten hervor¹². Bei seinen Aufenthalten in Kassel besuchte Herzog Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg 1676 die Kunstkammer

5 Den besten Überblick zu den Sehenswürdigkeiten Kassels aus der Zeit vor der Einrichtung des Kunsthauses (Umbau begonnen ca. 1695, Einrichtung ab ca. 1698), aber schon während der Regierungszeit Landgraf Carls (1677–1730) erhält man durch Winkelmann, *Beschreibungen* (1697), S. 274–288. Auch der Bericht Chapuzzeaus von 1671 zählt einige dieser Sehenswürdigkeiten auf, Chappuzeau, *Allemagne* (1671), S. 203–207; siehe zu Chappuzeau HAAKE-KRESS, *Hessen* (1986). Für den Hinweis auf diesen Artikel danke ich Heike Homeyer. Zum landgräflichen Schloss siehe HEPPE, *Schloß* (1995). Für einen kurzen Überblick zur Geschichte der Bibliothek siehe SITTIG, *Kassel* (2012), S. 1061f. Zum Zeughaus siehe HOLTMEYER, *Cassel-Stadt 2* (1923), S. 508–512. Zur Kunstkammer siehe besonders SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 99–110 mit weiterführender Literatur.

6 SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 104–110.

7 Vgl. HAHN, *Wahrnehmung* (2006), S. 20, 27, 29 und HAB, *Journal*, S. 1f. Deutlich wird dies auch aus den Tagebüchern Herzog Friedrichs I. von Sachsen-Gotha und Altenburg, der die Zeughäuser in den von ihm besuchten Residenzstädten teilweise mehrfach besichtigte, vgl. dazu z.B. Friedrich I., *Tagebücher* (1998), S. 262f. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Julia Horn.

8 Vgl. z.B. Berichte über den Besuch der Kunstkammer von Friedrich Gerschow 1602 und Lupold von Wedel 1606 in SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 105–109 sowie Friedrich I., *Tagebücher* (1998), S. 391f.

9 SITTIG, *Kassel* (2012), S. 1062.

10 Scherner bezeichnet die Kunstkammer treffend als die „rätselhafteste [...] der Kasseler Sammlungen“, da deren „Bestand bis heute weitgehend im Dunkeln“ liegt, SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 104f.

11 Vgl. SITTIG, *Kassel* (2012), S. 1061f. und PFEIL, *Pfälzische Erbschaft* (2017).

12 Balthasar de Monconys beschreibt z.B. das Schloss, das ‚Ottoneum‘, das Landgraf Carl aber erst später zum Kunsthaus umbauen ließ, und das 1665 nicht mehr als Theater, sondern als Kirche genutzt wurde, sowie das Zeughaus, *Journal* (1665), S. 207–209. 1671 hebt Chappuzeau besonders das Schloss und die Rennbahn hervor und bezeichnet das Zeughaus als das schönste in ganz Deutschland, Chappuzeau, *Allemagne* (1671), S. 206f. Allerdings erwähnen weder Monconys noch Chappuzeau die Kunstkammer.

und das Zeughaus¹³. 1682 besichtigte er erneut das Zeughaus sowie das neue Kabinett der Landgräfin, die ‚Curiosa‘ des Landgrafen und die Bibliothek. Auch 1686 ging der Herzog ins Zeughaus, während Besichtigungen des Komödienhauses¹⁴, der Stallungen, Ausritte auf der Rennbahn und die Besuche in der Hofapotheke und der Aue seine Aufenthalte abrundeten¹⁵.

Obwohl sowohl das Zeughaus als auch die Bibliothek Sammlungsorte innerhalb der Residenzstadt bildeten, können sie im Rahmen dieses Artikels nicht weiter berücksichtigt werden. Beide Sammlungen wurden unter Landgraf Carl erweitert, allerdings verblieben sie an ihrem ehemaligen Standort und waren keinen so umfassenden Veränderungen unterworfen wie die Kunstsammlungen. Der Fokus der Ausführungen soll daher auf den von Landgraf Carl selbst aufgebauten Sammlungen sowie den zugehörigen, neu entstehenden Gebäuden, dem Kunsthaus und dem ‚Modellhaus‘, liegen (Abb. 1).

Sammlungen und Expertise Landgraf Carls – Voraussetzungen

Mit seiner Tätigkeit als Sammler legte Landgraf Carl (Abb. 2) die Grundlage für das Kunsthaus und das Modellhaus. Unabhängig von der Kunstkammer und den Werken, die zur Ausstattung der Schlösser angeschafft wurden, begann er spätestens zu Beginn der 1670er Jahre mit dem Aufbau einer Münz- und Medaillensammlung¹⁶. Diese bewahrte er – möglicherweise bereits mit weiteren Objekten – in einem ‚Antiquitätenschränklein‘ auf¹⁷. Hofbedienstete und Verwandte, Kasseler Kaufleute, Hofjuden und Archivare anderer Fürsten belieferten ihn mit den begehrten Objekten¹⁸. Eine bedeutende Erweiterung dieses Sammlungsbereichs gelang ihm 1703 und 1704 durch den Erwerb zahlreicher antiker Münzen, die der in Berlin tätige Antiquar Lorenz Beger nach

13 Friedrich I., Tagebücher (1998), S. 391f.

14 Hiermit ist nicht mehr das ‚Ottoneum‘, das spätere Kunsthaus, gemeint, das 1686 vermutlich noch als Garnisonskirche und Gießhaus diente, vgl. dazu Anm. 11 und Winkelmann, Beschreibungen (1697), S. 284, sondern das von Landgraf Moritz 1592 errichtete Ballhaus, das Landgraf Carl zu einem Theater umbauen ließ. Zum Ballhaus siehe HOLTMEYER, Cassel-Stadt 2 (1923), S. 515f., 524–528.

15 Friedrich I., Tagebücher (2000), S. 215, 465.

16 Für eine detaillierte Geschichte des Hochfürstlichen Medaillen- und Münzkabinetts, die auch anhand des dezimierten Archivbestands noch plausibel und sehr genau erscheint, siehe Völkel, Geschichte (1803).

17 HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1673, fol. 8r; 1674, fol. 11v, 12r; 1675, fol. 10v und Völkel, Geschichte (1803), S. 19.

18 Einlieferungen und Lieferanten sind über die – leider nicht vollständig überlieferten – Hofkammerrechnungen und Kabinettrechnungen im Hessischen Staatsarchiv in Marburg nachvollziehbar, vgl. dazu HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653 und Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655. Häufig ist jedoch unklar, zu welchem Zweck die Objekte erworben wurden – ob zur Erweiterung der Sammlungen, als Schmuckstück, das getragen oder weiter verschenkt werden sollte oder zum ständigen Gebrauch. Als Sammlungsgegenstände sind Objekte nur zu identifizieren, sobald vermerkt ist, dass sie dem ‚Bibliothekar‘ übergeben wurden oder für das ‚Antiquitätenschränklein‘ oder das Kunsthaus bestimmt waren. Leider sind solche Vermerke eher selten. Eine detaillierte Betrachtung zu den Akteuren am landgräflichen Hof – Agenten, Künstler und Sammlungsinspektoren –, die ein dichtes intellektuelles wie auch familiäres Netzwerk bildeten, wird Teil meiner Dissertation sein. Hier werden zudem die Werdegänge einiger von Landgraf Carl geförderten Künstler sowie der Inspektoren verfolgt und Einblicke in deren Besoldungen und Aufstiegsmöglichkeiten bei Hof gegeben. Für eine unvollständige, aber wichtige Lieferanten enthaltende Liste siehe PHILIPPI, Landgraf Karl (1976), S. 602.

Kassel schickte¹⁹. Dieser stand im Dienste des preußischen Königs Friedrich I., einem Cousin des Landgrafen. Auch die von Landgraf Carl selbst in Auftrag gegebenen Medaillen, die für unterschiedliche Ereignisse geschaffen wurden, sowie Gepräge anderer Herrscher fanden Eingang in die eigene Sammlung. Bis zum Ende seines Lebens bewahrte Carl eine große Zahl davon im landgräflichen Appartement auf, das im ersten Stock des Residenzschlosses lag und einen Blick über die Fulda in den fürstlichen ‚Garten‘, die spätere Karlsau, ermöglichte²⁰. Seine dortigen Sammlungen verteilten sich auf das ‚Hochfürstliche Kabinett‘, das ‚Neue Kabinett‘ und die Garderobe²¹. Die Münzsammlung Landgraf Carls ist zudem die einzige, über die bereits zu dessen Lebzeiten kontinuierlich Inventare geführt wurde²².

Den Schwerpunkt der Kunstwerke, die Landgraf Carl in seinen Kabinetten versammelte, bildeten neben den Münzen und Medaillen auch Werke der Schatzkunst, wie etwa Kleinskulpturen und -plastiken aus Elfenbein, Bernstein und Ton, Kameen, Gefäße aus Gold, Silber, Glas, Bergkristall und anderen exotischen Materialien, Uhren, wissenschaftliche Instrumente sowie Modelle von Bauvorhaben und Erfindungen. In der Summe belief sich deren Zahl auf mehrere tausend Werke, die zusammen mit einigen Gemälden im landgräflichen Appartement untergebracht waren²³. Besonders im ‚Hochfürstlichen Kabinett‘, das zugleich auch die Handbibliothek des Landgrafen beherbergte²⁴, waren die kostbaren Sammlungsstücke zahlreich vertreten. Wie Antje Scherner feststellte, war die Zahl von zeitgenössischen und am Kasseler Hof hergestellten Kunstwerken im ‚Neuen Kabinett‘ besonders groß, woraus sie folgerte, dass Carl hier eine „Leistungsschau“ des Könnens seiner Landgrafschaft gewagt habe und auf diese Weise auch seine eigene Leistung als Souverän augenfällig zur Schau stellte²⁵. Die hier präsentierten Arbeiten umfassten Werke der Kasseler Hofkünstler wie auch des Landgrafen selbst. Scherners Überlegung ist umso plausibler, als auch zahlreiche Modelle von Bauprojekten und Ideen des Landgrafen hier Aufstellung fanden, obwohl er zu deren öffentlicher Präsentation ab 1711 ein eigenes Modellhaus errichten ließ.

Die ‚Pretiosa‘ und ‚Curiosa‘, wie die Objekte in den Nachlassinventaren²⁶ genannt wurden, waren allerdings einem äußerst exklusiven Personenkreis vorbehalten. Fürstlichen

19 Völkel, *Geschichte* (1803), S. 21. Leider konnte die Quelle, der Völkel diese Information entnahm – vermutlich ein Eintrag in einem nicht mehr erhaltenen Jahrgang der Hofkammer- oder Kabinettrechnungen (HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653 und Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655) – nicht ermittelt werden.

20 Zur Aufteilung und zur Lage des landgräflichen Appartements siehe SCHERNER, *Kunstammer* (2016), S. 110–119 mit Abb. 8 und BURK, *Pretiosa* (2018), S. 87–91. Zur Karlsau siehe FENNER, *Karlsau* (2018), S. 375f. sowie die ebenfalls von Fenner verfassten Katalogbeiträge IX.13–IX.15, S. 376–378 mit weiterführender Literatur.

21 HLA-HStAM, Best. 4 a, Nr. 55/19, Best. 4 a, Nr. 55/20, Best. 4 b, Nr. 362, Best. 4 b, Nr. 782 und SCHERNER, *Kunstammer* (2016), S. 103f., 110–119, 124–126. Im sogenannten ‚Gewölbe unter dem Neuen Kabinett‘, einer Art Depot, lagerten zahlreiche weitere Objekte, vgl. dazu Best. 4 b, Nr. 781 und SCHERNER, *Kunstammer* (2016), S. 113–115, 116.

22 Völkel, *Geschichte* (1803) und SPLITTER, X.43 (2018), S. 489f. Die 1925 verkaufte Sammlung ist leider nicht mehr erhalten, *Antike Münzen* (1985), S. 8.

23 HLA-HStAM, Best. 4 a, Nr. 55/19 [o. S. [S. 127]], Nr. 1–7 und Best. 4 a, Nr. 55/20 [o. S. [S. 86–92]]. Schnackenburg zufolge beherbergte das ‚Hochfürstliche Kabinett‘ 1730 82 Gemälde, SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie* (1996), S. 33. Die erhaltenen Nachlassinventare Landgraf Carls werde ich im Anhang meiner Dissertation publizieren.

24 Zur Handbibliothek Landgraf Carls siehe MEISE, *Büchersammler* (2017), S. 304–308, 311–314.

25 SCHERNER, *Kunstammer* (2016), S. 118.

26 Z.B. in HLA-HStAM, Best. 4 a, Nr. 55/19, Best. 4 a, Nr. 55/20 und Best. 4 b, Nr. 362.

Gästen zeigte Landgraf Carl seine Sammlung persönlich²⁷, auch konnten diese sich verhältnismäßig frei im Residenzschloss bewegen. Leider gibt es keine detaillierten Aufzeichnungen über die bei dieser Gelegenheit präsentierten Objekte, gemachten Geschenke oder geführten Gespräche. Daher kann nur vermutet werden, dass sich der Landgraf und seine Frau mit ihren fürstlichen Besuchern über die Objekte austauschten, sich gegenseitig Künstler empfahlen oder über Wert und Alter einzelner Objekte diskutierten²⁸. Aus den Hofordnungen Landgraf Carls geht hervor, dass dieser spätestens ab 1710 sowohl in seiner An- als auch in seiner Abwesenheit keine Personen in seinen Gemächern duldeten, die nicht ausdrücklich dazu berechtigt waren²⁹. Offenbar nutzten Höflinge den Weg durch die Galerie oder gar die Garderobe des landgräflichen Appartements als Abkürzung, um zu den Gottesdiensten in der Hofkapelle zu gelangen, so dass die Ermahnung in jeder neu gedruckten Hofordnung wiederholt wurde³⁰. Obwohl bei Anwesenheit der fürstlichen Familie der Zutritt zu ihren Gemächern für interessierte Besucher in der Regel auch an anderen Höfen untersagt war, konnten die herrschaftlichen Appartements in deren Abwesenheit betreten werden³¹. Mit Einschränkungen war diese Regelung wohl vor Inkrafttreten der Hofordnung von 1710 auch in Kassel üblich. Dies geht aus dem immer wieder zitierten Reisebericht der Brüder Uffenbach von 1709 hervor, die das Schloss besichtigten und offenbar auch Zutritt zu den Räumlichkeiten des Landgrafen und der Landgräfin erhielten³². Anders als an anderen fürstlichen Höfen, wo Besucher innerhalb der Parade- und sogar der ‚privaten‘³³ Appartements kostbarste

27 Friedrich I., Tagebücher (2000), S. 215.

28 Aus einer Notiz Johann Hermann Schminckes geht hervor, dass der Landgraf oder sein Sohn Wilhelm anlässlich des Besuchs des Fürsten von Liechtenstein mehr über einen Siegelring erfahren wollte. Schmincke nahm dieses Interesse zum Anlass, eine Abhandlung über das Objekt zu verfassen, die in vier handschriftlichen Versionen in der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel erhalten ist. Die letzte, hier zitierte Fassung ist Wilhelm (VIII.) gewidmet, UB-LMBK, Schmincke, fol. 3v. Auf diese Quelle verweist auch SCHÜTTE, Geschichte (2003), S. 25, 27, Abb. 6 und 7 und SCHÜTTE, Trinkhorn (2003), S. 67.

29 HLA-HStAM, Best. 70, Nr. 497, S. 22–24, Punkt XXIX. Zum Betreten des Audienzgemaches waren nur die *Fürstlichen Geheimbden Rätthen / Generaln / Vice=Cantzlarn / sämtliche Regierungs=Rätthen / Cammer=Junkckern und Obristen* berechtigt, S. 23. *Deßgleichen solle niemand / wer der auch seyn möge ausser dem Cammer=Junkcer / welcher die Auffwartung hat / ohne daß er von Uns Erlaubnuß habe oder beruffen worden in Unsere Guarderobe, Schloff=Kammer und Cabinet eingehen / wie bishero zu Unserm Mißfallen geschehen / welches alles sich auch auff Unser Frau Gemahlin Lbd. Appartements verstehet [...]*, S. 23f.

30 Ebd., S. 23f. Das schriftlich festgehaltene Verbot, die Räume des landgräflichen Appartements zu betreten, erscheint erstmals in dieser Hofordnung vom 2.1.1710, ebd., S. 22–24, Punkt XXIX, auch abgedruckt in Apell, Sammlung (1777), S. 625–630, hier S. 630. Wiederholt wird das Verbot in der Hofordnung von 1727 mit der Ergänzung, dass es für sämtliche „Zimmer, wo Wir Uns aufhalten“ gilt, Apell, Sammlung (1777), S. 996–1001, hier S. 1000f., Nr. XXVII. Die Hofordnung vom 2.1.1682 in Apell, Sammlung (1777), S. 157–163, enthielt dieses Verbot noch nicht, es handelt sich also um eine von Landgraf Carl zu Beginn des 18. Jh.s eingeführte Bestimmung.

31 Vgl. Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1754), S. 744, MERKEL, Besichtigung (2000), S. 23–25 und SCHERNER, Kunstammer (2016), S. 103. Siehe allgemein zu Schlossbesichtigungen VÖLKEL, Schloßbesichtigungen (2007).

32 Vgl. Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 29f. Leider bleibt unklar, welche Räume des Appartements Landgraf Carls sie zu Gesicht bekamen.

33 Zum problematischen Begriff des ‚Privaten‘ in der Frühen Neuzeit siehe die Tagungen „‚Privatheit‘ in der höfischen Kultur der Frühen Neuzeit“ in Gießen, organisiert von Dr. Kristina Deutsch (Münster), Prof. Dr. Eva-Bettina Krems (Münster), Prof. Dr. Sigrid Ruby (Gießen) und Prof. Dr. Inken Schmidt-Voges (Marburg) sowie „Privacy at Court? A Reassessment of the Public/Private Divide

Gegenstände in die Hand nahmen und als Attraktion präsentiert bekamen³⁴, scheint sich die Führung durch das Kasseler Schloss auf die repräsentativsten Räume und Ausstattungsgegenstände beschränkt und die Besucher zunehmend weniger beeindruckt zu haben³⁵. Möglicherweise wurden die Kabinette ganz ausgespart. Es scheint zumindest nicht möglich gewesen zu sein, die größtenteils in Kabinettschränken verwahrten Kostbarkeiten genauer in Augenschein zu nehmen³⁶.

Landgraf Carl selbst war sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich tätig. Er galt als ein hervorragender Elfenbeindrechsler³⁷, und dilettierte im Metall- und Glasschnitt, versuchte sich im Bronzeguss, zeichnete, entwarf und malte³⁸. Ungewöhnlich ist dies nicht, gehörte doch vieles zur Ausbildung junger Fürsten³⁹. Auch förderte er gezielt die für ihn tätigen Maler, Bildhauer, ‚Mechanici‘ und ‚Optici‘⁴⁰, die ihre Ausbildung in Kassel begannen, zur Vervollkommnung ihrer Fähigkeiten auf Kosten des Landgrafen nach Italien, Frankreich und England geschickt wurden und im Anschluss häufig wieder Anstellung als Hofkünstler fanden⁴¹. Landgraf Carls wissenschaftliche Expertise und Interessen übertrafen die künstlerischen noch und äußerten sich schließlich auch in der Schwerpunktsetzung der Sammlungen im Kunsthaus. Carl experimentierte selbst⁴² und verlangte von den für ihn tätigen Naturforschern, bei wichtigen Experimenten anwesend zu sein⁴³. So erwarb er sich den Ruf eines versierten Wissenschaftsmäzens und verlieh damit auch Kassel als Ort wichtiger Experimente, Erfindungen und Entdeckungen besonderes Gewicht⁴⁴.

within European Courts (1400–1800)“ in Kopenhagen, organisiert von The Centre for Privacy Studies und The Society for Court Studies, Dr. Dustin Michael Neighbors (Kopenhagen) und Prof. Dr. Lars Cyril Nørgaard (Kopenhagen), 10.–12.12.2020. Die Tagung in Gießen sollte ursprünglich vom 28.–30.9.2020 stattfinden, wurde aufgrund der Pandemie jedoch verschoben; ein neues Datum steht noch nicht fest, Stand Dezember 2020.

34 Vgl. dazu z.B. Anonimo Veneziano (1999), S. 125, MERKEL, Besichtigung (2000), S. 23–25 und VÖLKE (2007), S. 28.

35 Vgl. Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 29f. Selbst der von Winkelmann 1697 noch hochgelobte ‚Goldene Saal‘ kann die Frankfurter Ratsleute nicht begeistern. Anhand eines Vergleichs von Reiseberichten und Beschreibungen der Residenzstadt wird deutlich, dass das Renaissanceschloss, das noch 1671 lobend beschrieben wurde, bereits 1709 teilweise als nicht mehr zeitgemäß und 1728 als vollkommen altmodisch empfunden wurde, vgl. dazu Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 48.

36 SCHERNER, Kunstkammer (2016), S. 103f., 118. Nach dem Tod des Landgrafen war die Besichtigung des Appartements aufgrund der Abwesenheit des in Schweden regierenden Friedrichs I. möglich, wie aus dem Bericht Hieronymus Annonis hervorgeht, der 1736 sogar das ‚Neue Kabinett‘ betreten konnte, Annoni, Bildungsreise (2006), S. 171f.

37 SCHERNER, Geschenk (2017), S. 185.

38 BURK, Pretiosa (2018), S. 92–94 mit weiterführender Literatur.

39 Zur fürstlichen künstlerischen Ausbildung und Tätigkeit siehe die Untersuchungen im Sammelband Fürst und Fürstin (2018).

40 Hier wird bewusst der in den zeitgenössischen Dokumenten verwendete Begriff gebraucht, da eine Übersetzung mit ‚Mechaniker‘ oder ‚Optiker‘ den damaligen Facetten der Berufe nicht gerecht wird.

41 Vgl. dazu z.B. HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, Best. Protokolle, Nr. II Kassel CB 10. Für einen Überblick zu dieser Thematik siehe auch PHILIPPI, Landgraf Karl (1976), S. 603–612.

42 Ein Experimentiertagebuch Landgraf Carls ist in der Murhardschen Bibliothek in Kassel erhalten, GIESEMANN, X.238 (2018), S. 587f.

43 GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 112.

44 GAULKE, House of Solomon (2011), S. 17f., SITT, Bild (2017), S. 190–198, bes. 192, SCHIRMEIER, Drang (2017), S. 175 und GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 112.

Obwohl die Sammlungen des Landgrafen innerhalb des Appartements aufgrund der beschränkten Zugänglichkeit nicht zu den Sehenswürdigkeiten zählen können, die für eine breite Öffentlichkeit bestimmt waren, ist im Interesse Carls für diese Objekte die Voraussetzung für die Gründung des Kunsthauses und des Modellhauses zu sehen. Die persönliche Sammelleidenschaft des Landgrafen und sein Gefallen an neuesten technischen Entwicklungen und Erfindungen bedingten, dass er die Sammlungen auf neue Weise öffentlich präsentierte. Objekte, mit denen er sich auch in seinem Appartement umgab, stellte er in den neuen Sammlungsgebäuden für Experimente zur Verfügung und machte neue, eigene Erfindungen sowie Erzeugnisse der höfischen Künstler sichtbar.

Das Kunsthaus

Das ursprünglich von Landgraf Carls Urgroßvater Moritz dem Gelehrten 1603–1606 als Theater errichtete Gebäude wurde ab Mitte der 1690er Jahre auf Befehl Carls zu einem Sammlungsgebäude umgebaut⁴⁵ (Abb. 1, 3).

Wann genau die Einrichtung des sogenannten ‚Kunsthauses‘, das in den Rechnungen nur als *Haus auf der Rennbahn* bzw. *Haus hinter der Rennbahn* geführt wurde⁴⁶, abgeschlossen war und es Besuchern erstmals zugänglich gemacht wurde, ist mangels erhaltener Quellen nicht mit Sicherheit zu sagen. Die erste bekannte Beschreibung stammt aus dem Jahr 1701, als Prinz Heinrich Ferdinand von Braunschweig und Lüneburg mit seinem Bruder Ernst Ferdinand das *sogenannte Neue Haus, welches vor allerhand / Scienien gebauet* besuchte⁴⁷. Hier gibt der Herzog an, dass das Kunsthaus 1698 gebauet

45 Zum Bau und zur Nutzung des Ottoneums und Kunsthauses siehe HOLTMEYER, Cassel-Stadt 2 (1923), S. 517–524, 534–542, PRESCHE, Auswirkungen (2001), Bd. 1, S. 86–90 und PRESCHE, Ottoneum (2009). Zu den Sammlungen im Kunsthaus, der Aufteilung der Räume und einzelnen Objekten siehe GAULKE, House of Solomon (2011), S. 10–15 und SCHERNER, Kunstkammer (2016), S. 119–126. Den bisher umfassendsten Eindruck von der Vielfalt und Qualität der Sammlungen im Kunsthaus bietet der Ausst.-Kat. Groß gedacht (2018), S. 466–589. Mein herzlicher Dank gilt Christian Presche für den anregenden wissenschaftlichen Austausch und die Überlassung der beiden Textbände seiner Diplomarbeit PRESCHE, Auswirkungen (2001). Darin betreibt Presche Grundlagenforschung zum fürstlichen Bauwesen, zur Baugeschichte zahlreicher Gebäude und zu einzelnen Baumeistern vom Beginn des 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Arbeit ist jedoch nicht publiziert und muss im doku:lab der Universität Kassel eingesehen werden, Dok.-Nr. 29884000. Presche diskutiert die Frage nach dem für die Baumaßnahmen am Kunsthaus zuständigen Baumeister und kommt überzeugend zu dem Schluss, dass dieser Conrad Giesler sei, PRESCHE, Auswirkungen (2001), Bd. 1, S. 90, vgl. auch PRESCHE, Weisenhaus (2015), S. 27. Die Zuschreibung des Umbaus an Paul du Ry basiert auf einer Angabe Otto Gerlands, der wiederum auf Franz Carl Theodor Piderit verweist, wie PRESCHE, Auswirkungen (2001), Bd. 1, S. 89 darlegt. Ein Archivfund belegt allerdings, dass *der frantzösische Bau/meister du Ry* tatsächlich am Bau des Kunsthauses beteiligt war: Am 5.9.1696 befahl Landgraf Carl einer Bitte des Baumeisters Paul du Ry folgend, *Zu beforderung / des Haußbaues auf der Rennbahne* die benötigten Steine sowohl zu Wasser als auch zu Land zu transportieren, HLA-HStAM, Best. Protokolle, Nr. II Kassel CB 10, Bd. 5. Zur Untersuchung des stark arbeitsteilig organisierten fürstlichen Bauwesens siehe PRESCHE, Auswirkungen (2001), Bd. 1, S. 100.

46 HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, 1699, 1702, 1705, 1706; Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1703, 1705–1708, 1710, 1711. Erstmals wird der Begriff Kunsthaus von den Uffenbachs 1709 verwendet, Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 2. In den Kabinettrechnungen taucht er zum ersten Mal 1717 auf, HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1717, S. 105, 111, 141.

47 HAB, Journal, S. 2f., Zitat auf S. 2. Rashid-S. Pegah entdeckte diese Quelle und wertete sie erstmals für das Kasseler Kunsthaus aus, PEGAH, Johann Oswald Harms (2017), S. 333. Auch Antje Scherner, SCHERNER, Rom in Kassel (2017), S. 236, und Justus Lange, LANGE, Austausch (2017), S. 217, konnten ihr wertvolle Informationen entnehmen. Bevor die Brüder das Kunsthaus besichtigten, sahen

worden sei⁴⁸. Eine offizielle Eröffnung, eine anlässlich der Eröffnung erschienene Publikation oder eine Medaillenprägung auf dieses Ereignis scheint es nicht gegeben zu haben⁴⁹. Als bemerkenswerte Ausstellungsstücke notierte Prinz Heinrich Ferdinand 1701 das Modell des Bergparks, mehrere *sehr schöne* Brennspiegel, darunter die Doppelbrennlinse von Ehrenfried Walther von Tschirnhaus⁵⁰, sowie einen im selben Zimmer ausgestellten Elefantenzahn, den Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel Landgraf Carl geschenkt hatte⁵¹. 1708 hielt sich für kurze Zeit ein Italiener in Kassel auf, der die Stadt als „reich bevölkert, schön, typisch deutsch“⁵² beschrieb, dem Kunsthaus aus unbekanntem Gründen jedoch keinen Besuch abstattete⁵³. Dass spätestens 1709, im Eröffnungsjahr des Collegiums Carolinum, das Kunsthaus auch von anderen interessierten Reisenden besichtigt werden konnte, ist der ausführlichen Reisebeschreibung des Frankfurter Ratsherren Zacharias Konrad von Uffenbach zu entnehmen, der zusammen mit seinem Bruder Johann Friedrich Kassel im November desselben Jahres besuchte⁵⁴. Es handelt sich um die einzige derart ausführliche Beschreibung des Kunsthauses aus der Regierungszeit Landgraf Carls, die umso wichtiger ist, als für das Kunsthaus keine vor 1730 entstandenen Inventare existieren⁵⁵ und eine offizielle hessische Beschreibung erst 1767 veröffentlicht wurde⁵⁶. Lobend erwähnt wurde das

sie sich das Zeughaus an, dessen Beschreibung etwas länger ausfällt, HAB, Journal, S. 1f. Im Kunsthaus war bereits das Modell des Bergparks zu sehen, ebd., S. 2f., auch besichtigten die Brüder die begonnenen Arbeiten für die Kaskaden und Grotten auf dem Winterkasten, ebd. S. 3. Zum Bergparkmodell siehe zukünftig FITZNER, Haus für Herkules (2021).

48 HAB, Journal, S. 2. 1695 und 1696 befahl Landgraf Carl, den Bau zu beschleunigen und – einer Bitte des Baumeisters Paul du Ry folgend – die hierfür benötigten Steine sowohl zu Wasser als auch zu Land zu transportieren, HLA-HStAM, Best. Protokolle, Nr. II Kassel CB 10, Bd. 5, 22.3.1695, 4.5.1695, 22.6.1696, 1.7.1696, 5.9.1696. Noch bis 1699 wurde Baumaterial geliefert und Arbeiten im Inneren durchgeführt, HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, 1699. 1702 wurde der Maler Johann Oswald Harms für im Kunsthaus gefertigte Malerarbeiten bezahlt, HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, 1702, S. 130 und PEGAH, Johann Oswald Harms (2017), S. 335f.

49 „Auf die Fertigstellung der Wasserspiele auf dem Carlsberg“ ließ Landgraf Carl 1714 Medaillen prägen, FENNER, IX.46 (2018), S. 398, und auch anlässlich der „Grundsteinlegung der Französischen Kirche in der Oberneustadt“ wurde 1698 eine Medaille geprägt, FENNER, IX.107 (2018), S. 442. Die Eröffnung der Sammlungsgebäude hingegen würdigte der Landgraf nicht auf diese Weise. Das Drucken von Katalogen wurde erst im Verlauf des 18. Jh.s üblich.

50 Siehe dazu SCHIRMEIER, X.202 (2018), S. 568, mit weiterführender Literatur und Abbildung.

51 HAB, Journal, S. 3, PEGAH, Johann Oswald Harms (2017), S. 333 und LANGE, Austausch (2017), S. 217.

52 Anonimo Veneziano (1999), S. 103.

53 Ebd., S. 101–105. Dass er das Kunsthaus nicht besuchte bzw. in seinem Tagebuch nichts darüber schreibt, erscheint merkwürdig, da er in anderen Städten andere Sammlungen besichtigte. Obwohl die Identität des Italieners bislang nicht enthüllt werden konnte, auch wenn Schrattenecker einen Versuch unternahm, ebd., S. 5–9, muss es sich um eine angesehene Persönlichkeit gehandelt haben, da ihn in Kassel ein Spalier von Soldaten empfing, S. 101, er mit hochrangigen Persönlichkeiten verkehrte und in Berlin dem preußischen König und dessen Brüdern beim Speisen zusah, S. 127. Mit großer Wahrscheinlichkeit wäre ihm auf Verlangen also Zutritt zum Kunsthaus gewährt worden, wäre ein Besuch möglich gewesen und hätte er sich darum bemüht.

54 Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 1–72. Das Kunsthaus und dessen Sammlungen beschreibt er auf S. 2–3, 12–15, 31–43, 47–50.

55 Eine Ausnahme bildet das im Naturkundemuseum in Kassel, dem ehemaligen Kunsthaus noch erhaltene Inventar der Anatomiekammer aus dem Jahr 1727, SCHERNER, Kunstammer (2016), S. 123.

56 Vgl. dazu Schmincke, Versuch (1767), S. 134–192. Es handelt sich dabei gleichzeitig um die ausführlichste Beschreibung des Kunsthauses, die jedoch 37 Jahre nach dem Tod Landgraf Carls nicht mehr den zu dessen Lebzeiten vorgefundenen Zustand wiedergibt.

Kunsthhaus auch in Bernhard Valentinis ‚Musei Museorum‘⁵⁷, dem bisher einzigen bekannten, während der Regierungszeit Landgraf Carls gedruckten Werk, das eine kurze Beschreibung des Kunsthhauses enthält. Der Ruhm des Kunsthhauses wird vermutlich in erster Linie über mündliche und schriftliche Berichte in Form von Briefen sowie im wissenschaftlichen Diskurs weit über Kassels Grenzen hinweg verbreitet worden sein⁵⁸. Einen Beleg dafür liefert der Bericht von Johann Daniel Schumacher, der im Auftrag Zar Peters I. 1720 durch Europa reiste, um Erwerbungen zu tätigen und Kunst- und Naturaliensammlungen zu besichtigen⁵⁹. In diesem lobte er die beispiellose Ordnung des Kunsthhauses⁶⁰. Landgraf Carl hatte mit einem eigenen, vom Residenzschloss unabhängigen Gebäude, in dem Kunstwerke, Instrumente und andere Objekte nach klaren Prinzipien geordnet und ausgestellt waren, etwas geschaffen, das es bis dahin so nicht gab. Das in Düsseldorf errichtete, von den Uffenbachs ebenfalls als Kunsthhaus bezeichnete Galeriegebäude, das als Anbau des dortigen Residenzschlusses entstand, war bei deren Besuch 1711 noch nicht fertig eingerichtet⁶¹ und die deutlich umfangreicheren Pläne Augusts des Starken für den Dresdner Zwinger reiften erst noch und waren möglicherweise vom Kasseler Kunsthhaus inspiriert⁶².

Das Kunsthhaus nahm in unterschiedlichen, mit lateinischen Bezeichnungen beschrifteten Zimmern⁶³ die Sammlungsbestände auf⁶⁴. Im Erdgeschoss befand sich der Hörsaal

57 Valentini, Appendix (1714). In den im selben Jahr erschienenen ‚Memorabilia Europae‘ von Eberhard Rudolph Roth wird das Kunsthhaus nicht erwähnt, stattdessen ist noch vom *saal für die comoedianten und balleten mit einem amphitheatro* die Rede, Roth, Memorabilia (1714), S. 99. Holtmeyer glaubte, Roths (fälschlicherweise schreibt er „Rothans“) Erwähnung beziehe sich auf das von Landgraf Carl zum Komödienhaus umgewandelte Ballhaus – siehe oben Anm. 12 und 14 –, und bezieht die sich bei Roth anschließende Beschreibung des Schlosshofes fälschlicherweise noch auf das Komödienhaus, HOLTMEYER, Cassel-Stadt 2 (1923), S. 525. Wahrscheinlicher ist, dass Roth mit dem *saal* das Ottoneum meinte, für seine Kassel-Beschreibung aber auf veraltete Quellen zurückgriff. Der Text erschien erstmals 1678, FELBINGER, Quellenautopsie (o.J.). Noch die überarbeitete 17. Auflage enthält eine weitgehend unveränderte Beschreibung der Stadt mit demselben Hinweis auf einen *saal [...] mit [...] amphitheatro*, Kassel wird hier aber im Gegensatz zur Ausgabe von 1714 nicht mehr nur als Hauptstadt, sondern als *Haupt- und residentz=stadt* bezeichnet, Roth, Memorabilia (1749), S. 137–139. Für den Hinweis auf die 1749 nur wenig veränderte Ausgabe, in der weder Kunsthhaus noch Collegium Carolinum oder Modellhaus Erwähnung finden, danke ich Christian Presche.

58 Dass dies der Fall gewesen sein muss, geht ebenfalls aus Valentinis Beschreibung hervor, der angibt, er habe die Informationen von *einem curiosen Passagier, so ohnlängst im Durchreisen zu Cassel alles genau besichtigt und annotiret hatte* erhalten, Valentini, Appendix (1714), S. 16. Auch ist er informiert über die Naturhistorie, an der der am Collegium Carolinum lehrende Peter Wolfart gerade arbeitete, S. 15. Diesen hatten die Brüder Uffenbach in Kassel getroffen, Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 27–29, 31–43. Zu Wolfarts Naturhistorie und anderen von ihm verfassten Schriften siehe WAITZ VON ESCHEN, Peter Wolfart (2010), S. 210–215.

59 KOPANEWA, Geschichte (2003), S. 157f. Zu einer ausführlichen Analyse Schumachers als Kunstagent und den Ankäufen siehe DRIESSEN-VAN HET REVE, Kunstkamera (2006).

60 KOPANEWA, Geschichte (2003), S. 158 mit Schumachers Lob und kurzer Beschreibung in deutscher Übersetzung. Auf Kopanewa verweist auch SITT, Bild (2017), S. 199, 198, Anm. 101 und 102.

61 Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1754), S. 725f., 729; MOHL, Museum Fridericianum (2020), S. 319.

62 SCHERNER, Kunstammer (2016), S. 123f.

63 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 56, 58.

64 Am übersichtlichsten ist die Auflistung Valentinis, Valentini, Appendix (1714), S. 14–16 am ausführlichsten die Beschreibung Uffenbachs, Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 2–3, 12–15, 31–43, 47–50. Anlässlich der großen, Landgraf Carl gewidmeten Ausstellung im Jahr 2018 konnten weitere noch heute vorhandene Objekte der einstigen landgräflichen Sammlung identifiziert werden, siehe Großgedacht (2018), Kapitel X. Kunsthhaus, S. 466–589. Anhand der aus der Regierungszeit Landgraf Carls

für das 1709 eröffnete Collegium Carolinum. Dort waren auch das ‚Skulpturen-‘, das ‚Mineralien-‘ und ein ‚Physikalisches Zimmer‘ sowie zwei ‚Probierkammern‘ untergebracht. Der erste Stock beherbergte das ‚Medaillen- und Gemäldezimmer‘, in dem sich auch Kameen, Antiquitäten und ‚Pietra dura‘-Arbeiten befanden, zudem das ‚Uhrzimmer‘, das ‚Optische Zimmer‘ und einen Raum mit Instrumenten zur Geometrie, Astronomie, Zivil- und Kriegsbaukunst. Bis zur Einrichtung des Modellhauses waren in den Gängen und Räumen im zweiten Stock architektonische Modelle ausgestellt⁶⁵. In dem länglich-achteckigen Kuppelraum des dritten Stocks war die ‚Anatomiekammer‘ untergebracht, in der sowohl menschliche als auch tierische Präparate zu sehen waren. Darüber lag der ‚Altan‘ mit einem ‚Türmchen‘, der einen guten Blick über die Stadt bot und als Observatorium genutzt wurde. Hier war als weitere Attraktion eine Art blasebalgbetriebener Fahrstuhl, eine Erfindung Landgraf Carls, zu bewundern⁶⁶. Im Kunsthaus war zudem die ‚Drehkammer‘ des Landgrafen untergebracht⁶⁷. Während zu den

erhaltenen Beschreibungen des Kunsthauses gaben bereits Karsten Gaulke und Antje Scherner einen Überblick zu den Räumen des Kunsthauses, siehe GAULKE, *House of Solomon* (2011), S. 11–14 und SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 119–123. Meine folgende Aufzählung der Räumlichkeiten stützt sich ebenfalls auf die Beschreibungen Uffenbachs und Valentinis sowie Gaulkes und Scherners Erkenntnisse. Andrea Linnebach stützt ihre Rekonstruktion auf Schminckes Beschreibung von 1767, LINNEBACH, *Museum* (2014), S. 16, Abb. 3. Beim Vergleich der drei Berichte – Uffenbach 1709, Uffenbach 1728 und Schmincke 1767 – miteinander, wird deutlich, dass sich die Aufstellung der Sammlungen im Laufe der Zeit änderte und 1767 einige zuvor nicht im Kunsthaus gezeigte Objektgruppen hinzugekommen waren, SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 126. Zahlreiche Objektwanderungen nach 1730 lassen sich auch anhand erhaltener Dokumente im Archiv der Museumslandschaft Hessen Kassel nachweisen.

65 Uffenbach, *Merkwürdige Reisen* (1753), S. 35f.

66 Ebd., S. 33f., Uffenbach, *Tagebuch* (1928), S. 52–54, Abb. auf S. 53, WEILBACH, *Kassel* (1922), S. 139 und SCHERNER, *Kunstkammer* (2016), S. 123. Mit großer Wahrscheinlichkeit waren die beiden Entwürfe von Johann Oswald Harms für die Ausmalung einer länglich-achteckigen Kuppel im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (HAUM), Z 3641 und Z 3642, online unter <http://kk.haum-bs.de/?id=z-03641> [11.02.2021], für die Kuppel des ‚Türmchens‘, das über der Anatomiekammer lag, bestimmt. Dargestellt sind auf Wolken lagernde und sich miteinander unterhaltende römische Götter, die mit der Nutzung des in den Himmel aufragenden Kunsthaustürmchens als Observatorium durchaus vereinbar sind. Bereits Pegah wies darauf hin, dass Harms die Entwürfe für das Kunsthaus angefertigt und ausgeführt hatte, PEGAH, *Johann Oswald Harms* (2017), S. 334. Allerdings sah er in der Angabe einen Widerspruch, da er Anatomie- und Observatoriumskuppel für dieselbe hielt und Harms die Decke der Anatomiekammer mit thematisch passenden Darstellungen von Skeletten und Putten mit anatomischem Besteck ausgemalt hatte, ebd., siehe ein Foto des Anatomiesaals in GIESEMANN, *Kunsthaus* (2018), S. 114, Abb. 3. Die ebenfalls dem Kunsthaus zugeordneten Entwürfe Z 3659–3667 im HAUM, online unter <http://kk.haum-bs.de/?id=z-03659> [11.02.2021], lassen sich mit der landgräflichen Fahrstuhlkonstruktion in Verbindung bringen. Diese führte anscheinend vom ‚Türmchen‘ in die Laterne und sollte die *Gewalt des Windes* demonstrieren, Uffenbach, *Merkwürdige Reisen* (1753), S. 33. Auf den Entwürfen sind eine Windrose im Zentrum der Kuppel (Z 3659) und von Wolken umgebene Wind- und Regengötter, die verschiedenen Tageszeiten zugeordnet sind (Z 3660–3667), dargestellt. Mit großer Wahrscheinlichkeit waren sie für die Ausmalung der Kunsthauslaternenkuppel bestimmt. Leider erwähnt kein einziger Reisender die Wand- und Deckengemälde des Kunsthauses. Zu diesen und anderen Entwürfen Harms’ für das Kunsthaus vgl. GAULKE, *House of Solomon* (2011), S. 12, GAULKE, *Optica* (2011), S. 32–35, SCHIRMEIER, *Laternae Magicae* (2011), S. 108f. und besonders PEGAH, *Johann Oswald Harms* (2017), S. 333–337.

67 Zur Drehkammer siehe SCHERNER, *Geschenk* (2017), S. 185.

Sammlungsräumen auch die ‚einfachere‘ Bevölkerung Zutritt hatte, konnte die ‚Drehkammer‘ zu Carls Lebzeiten aber offenbar nur von fürstlichen Besuchern betreten werden⁶⁸.

Bei ihrem Besuch 1709 zeigten sich die Brüder Uffenbach begeistert. Deutlich wird dies anhand der ausführlichen Beschreibung und der lobenden Worte, die die durchaus kritischen Beobachter für die Sammlungsobjekte und deren Präsentation fanden. Anders als von dem hessischen Historiographen Friedrich Christoph Schmincke, einem Nachfolger und Sohn des letzten unter Landgraf Carl dienenden Kunsthausinspektors, 1767 behauptet⁶⁹, scheinen die Gegenstände aus der ursprünglich im Marstall untergebrachten Kunstkammer nicht einfach ins Kunsthaus überführt worden zu sein⁷⁰. Vielmehr gelangten ausgewählte Objekte unter neuen Ordnungs- und Präsentationsprinzipien in das Kunsthaus. Kostbare wissenschaftliche Instrumente und Uhren, die noch Landgraf Wilhelm IV. in Auftrag gegeben hatte⁷¹, fanden als Beispiele fortschrittlichster Technologie ihrer Zeit Aufstellung neben den neuesten Erfindungen der landgräflichen Künstler sowie Brennsiegeln, Fernrohren und Mikroskopen der namhaftesten und europaweit berühmten Instrumentenbauer des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts⁷². Zudem nahm das Kunsthaus Kunstwerke auf, die ehemals zur Ausstattung des Residenzschlusses gehört hatten, wie die Alabasterreliefs mit biblischen Szenen, denen das ‚Alabastergemach‘ im Residenzschloss seinen Namen verdankte und das noch 1697 zu den repräsentativsten Räumen des Schlusses gezählt hatte⁷³. Neben der großen Sammlung an wissenschaftlichen Instrumenten, die zu der besten ihrer Zeit gehörte⁷⁴, erregte die landgräfliche Münz-, Medaillen- und Kameensammlung aufgrund ihrer Vielfalt und Vollständigkeit Aufsehen bei zeitgenössischen Besuchern⁷⁵. Dieser Sammlungsbestand unterlag besonderen Vorsichtsmaßnahmen. Obwohl das Kunsthaus, wie es scheint, grundsätzlich nur in Begleitung eines sachverständigen Hofangestellten besichtigt werden konnte und es Aufseher gab⁷⁶, war das ‚Medaillenzimmer‘ zusätzlich

68 Die Uffenbachs erwähnen sie nicht, Prinz Heinrich Ferdinand und sein Bruder konnten sie jedoch 1701 besichtigen, HAB, Journal, S. 2. Erwähnt wird sie wieder von Schmincke, Versuch (1767), S. 189.

69 Schmincke, Versuch (1767), S. 134.

70 Dies geht aus den Betrachtungen Antje Scherners hervor, da zentrale Stücke der Kunstkammer, darunter viele Ethnographica, vor Landgraf Carls Tod wohl nicht ins Kunsthaus gelangten, SCHERNER, Kunstkammer (2016), S. 109f. „Das wichtigste Kriterium“ für die Übernahme antiker Objekte ins Kunsthaus war, wie sie zutreffend folgert, „deren wissenschaftliche Erschließung“, ebd., S. 124.

71 GIESEMANN, Uhrenzimmer (2018), S. 519 und Valentini, Appendix (1714), S. 15.

72 Z.B. Instrumentenmacher Giuseppe Campani und Linsenschleifer Constantijn Huygens, siehe dazu GAULKE, Kunsthaus-Observatorium (2011), S. 44, 48f., 55–61, 64, GAULKE, Entdeckung (2011), S. 82–90 und SCHIRMEIER, Laternae Magicae (2011), S. 103–105, 110f.

73 Zur Vermutung, dass diese sich bereits 1709 im Kunsthaus befanden, trotz der irreführenden Erwähnung Uffenbachs, siehe SCHERNER, Kunstkammer (2016), S. 120 mit Anm. 65. Zum Alabastergemach siehe Winkelmann, Beschreibungen (1697), S. 275 und HEPPE, Schloß (1995), S. 83–89, 162. Zu den im Hessischen Landesmuseum in Kassel noch erhaltenen Reliefs siehe SCHERNER, Alabastergemach (2016), S. 48.

74 Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 36f., GAULKE, House of Solomon (2011), S. 13. Zur Qualität der Objekte siehe die Ausführungen von GAULKE und SCHIRMEIER in Optica (2011).

75 Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 48f. und Völkel, Geschichte (1803), S. 20, der auf die Bedeutung einer *vollständigen Folge von kaiserlichen Münzen* für frühneuzeitliche Sammler verweist.

76 Dies geht aus den erhaltenen Beschreibungen hervor. Die Reisenden hatten wie die Uffenbachs entweder das Glück, vom Inspektor oder einem der Professoren durch das Kunsthaus geführt zu werden – so die Uffenbachs 1709 durch Professor Peter Wolfart, Professor Lothar Zumbach von Koesfeld und Bibliothekar Johann Gallus Haumann, 1728 durch Professor Heinrich Ludwig Muth und Bibliothekar Johann Hermann Schmincke, Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 31–43, 47–50 und Uffenbach,

verschlossen. Den Schlüssel hierzu hatte nur der Bibliothekar und Kunsthausinspektor, in dessen Abwesenheit eine Besichtigung dieses Zimmers nicht möglich war⁷⁷.

Die Sammlungen im Kunsthaus wurden stetig erweitert, wobei über die Rechnungen nachweisbare und sicher dem Kunsthaus zuzuordnende Objekte meistens für die ‚Anatomiekammer‘ bestimmt waren⁷⁸. Dank des Reiseberichts Johann Friedrich von Uffenbachs von 1728 und aus den Jahren 1727–1730 erhaltener Rechnungen für Arbeiten im Kunsthaus geht hervor, dass die ‚Skulpturenkammer‘ auch Werke des für den Bau des Marmorbades in der Karlsaue aus Rom nach Kassel berufenen Bildhauers Pierre Etienne Monnot aufnahm. Sowohl die Marmorbüsten Landgraf Carls, Maria Amalies und Prinz Wilhelms – Wilhelm VIII. – als auch die acht aus Wachs gefertigten Modelle für die Marmorreliefs des Marmorbades waren hier zu bewundern⁷⁹. Diese hochkarätigen Beispiele zeitgenössischer Bildhauerkunst wetteiferten mit den ebenfalls in diesem Zimmer aufgestellten antiken Statuen. Auch die Mineralienkammer im Kunsthaus erfuhr ständigen Zuwachs durch neue Erzstufen⁸⁰. Stetig erweitert wurde zudem die Sammlung an wissenschaftlichen Instrumenten und Uhren, sowohl durch Ankäufe als auch durch Erfindungen der hofeigenen Uhrmacher, Mechanici und Optici. Ein Beispiel hierfür ist die von Isaac Ourry geschaffene Sägeuhr, die als *Uhr von sonderbahrer Invention* sogar in der ‚Europäischen FAMA‘ gewürdigt wurde⁸¹ (Abb. 4).

Tagebuch (1928), S. 4–7 – erhielten Informationen von einem Aufseher oder Pedell, Annoni, Bildungsreise (2006), S. 174f. und Bentzmann in KNETSCH, Hessisches (1925), S. 69f., oder wurden als fürstlicher Besucher oder Gesandter von einem hochrangigen Mitglied des Hofes, von einem Mitglied der landgräflichen Familie oder vom Landgrafen selbst durch das Kunsthaus geführt, WEILBACH, Kassel (1922), S. 139 und UB-LMBK, Schmincke, fol. 3v.

77 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 56 und Annoni, Bildungsreise (2006), S. 174. Als besondere Vorsichtsmaßnahme wurden zudem ab 1727 sowohl das Medaillen- als auch das Uhrenzimmer mit einer Wache besetzt, MHK, Resolution, [o. S.] ad 8vum. Dieses lose Dokument und zahlreiche weitere Archivalien aus den Archiven der MHK, der UB-LMBK und dem HLA-HStAM, die das Kasseler Kunsthaus betreffen, wurden auch von Cornelia Weinberger zusammengetragen und transkribiert, Inventare (2015), hier Akten, S. 3f. Der ‚Bibliothekar‘ war spätestens seit den 1650er Jahren sowohl für die Bibliothek als auch für die Kunstkammer und später das Kunsthaus verantwortlich, vgl. Landesbibliothek (1930), S. 12.

78 Vgl. dazu HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1703, 1706, 1707, 1712, 1716, 1727 und Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, 1711. Es handelt sich meistens um Lieferungen oder Reparaturen von Instrumenten für die bzw. in der Anatomiekammer.

79 MHK, Gagino. Zu den Büsten siehe BURK, VII.61–VII.63 (2018), S. 335–337 mit weiterführender Literatur. Zum Marmorbad siehe Marmorbad (2003) mit Abb. der Porträts und Reliefs und SCHERNER, Bad (2017).

80 In den Rechnungen sind zahlreiche Erzstufenlieferungen für das Kunsthaus durch Margarete Schmelzer aus dem Harz nachweisbar, z.B. HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1707, fol. 62r.

81 Europäische Fama (1711), S. 618, o.S. (Register, U) und GAULKE, Saw Clock (2019), S. 211, Kat. 112. Dank eines erhaltenen Rechnungseintrags kann die Uhr nun auf 1711 datiert werden: *dem KleinUhrmacher Isaac Ourry / Wegen einer neuen invention, „Uhr, / Vermöge gnädigsten befehl und / quittung außZahlen müßen , 20 [Reichsthaler],* HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1711, fol. 26v, Nr. 6. Bei den 20 Reichsthalern handelt es sich um eine Abschlusszahlung, Ourry hatte bereits während seiner Arbeit an der Uhr Geld erhalten. Die Erwähnung der Uhr in der ‚Europäischen Fama‘ ist durchaus bemerkenswert, da die Landgrafschaft Hessen-Kassel in der seit 1702 verlegten Reihe vorher nur erwähnt wurde, um eine militärische Aktion Erbprinz Friedrichs oder den Tod von Familienmitgliedern bekanntzugeben. Später werden der Entscheid über die Rheinfelsfrage oder Orffyreus’ ‚Perpetuum mobile‘ für würdig befunden, in der ‚Fama‘ erwähnt zu werden. Landgraf Carls *Attestatum wegen des perpetui mobilis* ist dort 1718 abgedruckt, Europäische Fama (1718), S. 1072–1076. Zum ‚Perpetuum mobile‘ siehe z.B. SCHIRMEIER, Drang (2017), S. 175–178.

Leider scheinen die Sammlungen des Kunsthauses oder zumindest einige Bereiche gegen Ende der Regierungszeit Landgraf Carls mit dessen fortschreitendem Alter⁸² vernachlässigt worden zu sein. So begeistert die Brüder Uffenbach 1709 gewesen waren, so enttäuscht war Johann Friedrich beim Anblick einiger Räume bei seinem zweiten Besuch 1728. Die Quadranten und Geräte im kleinen Kunsthaus-Observatorium waren von Rost und Schimmel überzogen, über die im oberen Stockwerk ausgestellten Modelle und Maschinen von mehr oder weniger gelungenen Experimenten musste selbst der Aufseher lachen und die Ordnung hatte im Gegensatz zu 1709 in Uffenbachs Augen in einigen Zimmern nachgelassen⁸³. Der Raum mit Instrumenten zu Geometrie, Astronomie, Zivil- und Kriegsbaukunst, in dem – Uffenbachs Bericht von 1709 zufolge – *das Beste und Vollkommenste von allem in dem gantzen Kunst=Haus, und wovon Ihro Durchlaucht am meisten Liebhaber zu seyn scheinen*⁸⁴ vorhanden war, hatte jedoch auch 1728 noch *ohnstreitig das vollkommenste und reichste an kostbahren und brauchlichen Sachen*⁸⁵. Trotz des sichtbaren Verfalls, den Johann Friedrich von Uffenbach auch beim Bergpark bemerkte⁸⁶, blieb das Kunsthaus auch nach dem Tod Landgraf Carls eine bedeutende Sehenswürdigkeit für Besucher der Residenzstadt, zusammen mit anderen unter Landgraf Carl entstandenen Gebäuden und Gartenanlagen⁸⁷.

Kunsthaus und Collegium Carolinum

Am 2. November 1709 wurde das ‚Collegium Carolinum‘ feierlich eröffnet⁸⁸. Das Auditorium, in dem der Unterricht und öffentliche Vorlesungen gehalten wurden, war im Erdgeschoss des Kunsthauses untergebracht, weshalb der Gießener Professor Michael Bernhard Valentini sogar das gesamte Kunsthaus als Collegium Carolinum bezeichnete⁸⁹. Obwohl der Lehrbetrieb erst 1709 begann, geht aus dem Briefwechsel Gottfried Wilhelm Leibniz’ mit dem damaligen Kasseler Bibliothekar Johann Sebastian Haas hervor, dass Pläne einer Akademiegründung den Landgrafen bereits in den 1690er Jahren, also zeitgleich mit den Umbauplänen für das Kunsthaus, beschäftigten⁹⁰. Was vermittelt werden sollte, ist der 1710 veröffentlichten Verordnung zu entnehmen: *die studierende Jugend [sollte] zu der Physica experimentalis curiosa und Anatomia, ingleichem der*

82 Vgl. dazu PEGAH, Landgraf Carl (2018), S. 72 und WEILBACH, Kassel (1922), S. 139. Zwei Jahre vor seinem Tod war der Landgraf bereits senil. Er ging gebeugt, sprach undeutlich und litt unter Gedächtnisverlust bis zur Demenz, wie die von PEGAH, Landgraf Carl (2018), S. 72, zitierten Berichte zeigen.

83 Uffenbach Tagebuch (1928), S. 52, 54f., 58.

84 Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 36.

85 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 56.

86 Ebd., S. 48.

87 KNETSCH, Hessisches (1925), Berichte von Zerneck, S. 34f., Bentzmann, S. 69–71, Galath, S. 71–73 und Annoni, Bildungsreise (2006), S. 174f. Zum Übergang vom Kunsthaus zum ‚Museum Fridericianum‘ und zu den erst ab Mitte des 18. Jh.s erhaltenen Besucherbüchern des Kunsthauses vgl. LINNEBACH, Museum (2014).

88 Anders als für Kunst- und Modellhaus fand eine Eröffnung statt, eine „Einladungsschrift zur Eröffnungsfeier“ ist erhalten, MEY, 300 Jahre (2000), S. 174. Details zum Ablauf der Eröffnung scheinen nicht überliefert zu sein. Zum Collegium Carolinum siehe zuletzt GIESEMANN, Kunsthaus (2018).

89 Valentini, Appendix (1714), S. 14.

90 GAULKE, House of Solomon (2011), S. 16–19; MEY, 300 Jahre (2000), S. 174–177; PHILIPPI, Landgraf Karl (1976), S. 612–614. Philippi geht davon aus, dass die Anregung maßgeblich auf Leibniz zurückzuführen ist.

*edlen Mathesi und deren Theilen, als Geometria, Trigonometria, Algebra, Astronomia, Geographia, Mechanica, Statica, Optica, Catoptrica, Dioptriea, und was sonst deme anhängig, sowohl in Lectionibus publicis, als Collegiis privatis informiret und angeführet werden*⁹¹. Des Weiteren gehörten zum Fächerangebot Geschichte und Literatur⁹². Jedem, *sie seyen von was Extraction und Stande sie wollen, Einheimische oder Ausländer*⁹³, war der Besuch des Collegiums Carolinum gestattet, sofern er gottesfürchtig und tugendhaft war. Ziel war es, angehende Studenten innerhalb von zwei Jahren angemessen auf ein Studium an einer Universität vorzubereiten und ihnen hierfür vor allem im naturwissenschaftlichen Bereich die nötigen Grundlagen zu vermitteln⁹⁴. Das Collegium Carolinum war also eine dezidiert von Landgraf Carl geschaffene Form für die Vermittlung von Wissen – Wissen, das sich nun, zumindest theoretisch, jede männliche Person aneignen konnte und von dem der Landgraf sich erhoffen konnte, dass es eines Tages seinen Projekten zugutekommen würde⁹⁵. Die Besonderheit der Einrichtung bestand darin, dass der Landgraf seine eigene, im Kunsthaus präsentierte Sammlung für die Lehre und Experimente der Professoren zur Verfügung stellte⁹⁶. Zudem ermöglichte er nicht nur den Professoren und ‚Studioli‘ des Collegiums Carolinum, sondern auch anderen Kasseler und fremden Besuchern die Besichtigung seiner Sammlungen. Antje Scherner konnte aufzeigen, dass in der Skulpturenkammer aufgrund der dortigen „Zusammenstellung von modernen und antiken Originalen, Kopien, Werkzeugen und Rohmaterialien [...], die neben dem Kunstwerk auch die Materialien und Prozesse bildhauerischen Tuns veranschaulichten“⁹⁷, ein didaktischer Anspruch in der Präsentation deutlich wurde. Dass die im Kunsthaus ausgestellten Werke zudem zu gelehrten Gesprächen anregten, wird erneut aus den Berichten der Brüder Uffenbach deutlich, die sich untereinander austauschten und mit den Professoren und Inspektoren des Kunsthauses über Forschungsergebnisse, Experimente, Qualität der Werke, Zuschreibungen und Datierungen diskutierten⁹⁸.

Das Modellhaus

Während das Kunsthaus eine große Menge der unterschiedlichsten Objekte enthielt und sowohl Altes als auch Neues miteinander verknüpfte, war das ‚Modellhaus‘ den Modellen der Architekturprojekte von gebauten und geplanten Vorhaben sowie eigenen Erfindungen Landgraf Carls gewidmet. Hauptanliegen war möglicherweise, die zuvor nur unzureichend im Kunsthaus präsentierten Modelle⁹⁹ an einem eigens dafür geschaf-

91 Apell, Sammlung (1777), S. 660. Siehe auch GAULKE, House of Solomon (2011), S. 16.

92 GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 112.

93 Apell, Sammlung (1777), S. 659.

94 Ebd., S. 659f., GAULKE, House of Solomon (2011), S. 16f. Giesemann bezeichnet das Collegium Carolinum als „eine der ersten technischen Hochschulen Mitteleuropas“, GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 112.

95 Gaulke beschreibt in Bezug auf die Experimente des Landgrafen (vor Gründung des Collegiums Carolinum) anschaulich, „dass es Karl nicht allein um die Erforschung curiöser Phänomene, sondern vor allem um deren technischen Nutzen ging“ und z.B. das Erzeugen einer besonders hohen Fontäne in seinem Interesse lag, GAULKE, House of Solomon (2011), S. 18.

96 GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 111.

97 SCHERNER, Kunstkammer (2016), S. 121.

98 Vgl. z.B. Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 2f., 48f. und Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 4–7, 46, 57.

99 BERGMAYER, Landgraf Karl (1999), S. 264.

fenen Ort zu versammeln, die Anzahl beträchtlich zu erweitern und die Ideen und Projekte des Landgrafen anschaulich zu vermitteln.

Das Modellhaus wurde ab 1711¹⁰⁰ errichtet und lag seitlich der Rennbahn an der Böschung zur Kleinen Fulda hin mit Blick über die Karlsaue¹⁰¹ (Abb. 1, 3). Das Gebäude selbst wurde den im Inneren präsentierten Objekten äußerlich nicht gerecht. Zeit genössische Besucher empfanden es als *unansehnlich*¹⁰². Warum der Landgraf, der mit dem Bau der Orangerie und der neu angelegten Kasseler Oberneustadt Bauten schuf, die in den Augen seiner Zeitgenossen höchste Wertschätzung erfuhren¹⁰³, nicht die Gelegenheit wahrnahm, für die Präsentation seiner architektonischen Modelle ein repräsentativen Ansprüchen genügendes Gebäude zu errichten, muss vorerst offen bleiben. Auch die Eröffnung des Modellhauses, dessen Fertigstellungszeitpunkt nicht überliefert ist, würdigte er anscheinend nicht in Form von Publikationen, Reden oder Medaillen. Vergeblich sucht man nach Aussagen des Landgrafen, für den dieses Vorhaben jedoch großes Gewicht gehabt haben muss. Als freistehendes, allein den von Landgraf Carl eronnenen oder von ihm in Auftrag gegebenen Bau- und anderen Projekten gewidmetes Gebäude, war es einzigartig¹⁰⁴ und zählte bald zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Residenzstadt.

Zentrales Ausstellungsstück des Modellhauses war das dreiundsechzig Meter lange Modell des Bergparks¹⁰⁵, um das herum Galerien liefen, die es den Besuchern ermöglichten, dieses beeindruckende Großprojekt in seiner ganzen geplanten Ausdehnung zu bewundern. Hierin lag aber auch eine gewisse Gefahr, da jeder Besucher, der das Objekt mit den tatsächlich ausgeführten Bauten im Bergpark verglich, zu dem Schluss kommen musste,

100 Erstmals erscheint der Posten *Ausgabe Geld zur Erbauung des neuen Modellhauses* in den Hofkammerrechnungen von 1711, in denen die Kosten für das Schneiden und Liefern von Bauholz aufgelistet sind, HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653, 1711, S. 145f. Spätere Jahrgänge der Hofkammerrechnungen sind nicht mehr erhalten. In den Jahren 1716 und 1717 erhalten der Oberbaudirektor Carl von Hattenbach und der Hofschreiber Nottin Gregori Geld für Auslagen von ‚Baukosten zum Modellhause‘, HLA-HStAM, Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655, 1716, fol. 81v/S. 155 und 1717, S. 139/fol. 81r. Auch die Rechnungsbücher der Kabinettrechnungen aus den Jahren 1718–1726 sind nicht mehr erhalten. Aus den Fürstlichen Originalreskripten geht hervor, dass ein Maler namens Peter Henrich Polman, der 1717 gestorben sein muss, *Mahlerey von Ornamenten, Illuminationen und dergleichen bey dem fürstl. Bauamt zeug- und Modellenhause* ausführen sollte und sich der Maler Louis bzw. Ludwig Barckhuisen um dessen Stelle bewarb, HLA-HStAM, Best. Protokolle, Nr. II Kassel CB 10, Bd. 15, 29.11.1717. Auch Pegah entdeckte diese Einträge und wertete sie aus, PEGAH, Johann Oswald Harms (2017), S. 340.

101 Zum Modellhaus siehe HOLTMEYER, Cassel-Stadt 2 (1923), S. 542–546, BERGMAYER, Landgraf Karl (1999), S. 222–273, bes. 263–273, FENNER, Architekturprojekte (2018), S. 104f. und FENNER, Modellhaus (2018), S. 429f. Richtungsweisend wird die voraussichtlich im Frühjahr 2021 erscheinende Monographie zum Kasseler Modellhaus von Sebastian Fitzner sein, FITZNER, Haus für Herkules (2021).

102 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 63.

103 Vgl. dazu Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 3f., KB, Adlerfelt, S. 165 und WEILBACH, Kassel (1922), S. 143.

104 Die Einzigartigkeit betont BERGMAYER, Landgraf Karl (1999), S. 222. Modellsammlungen waren zu dieser Zeit zwar auch an anderen Höfen weit verbreitet, ebd., S. 248–263, Carls Lösung für deren Präsentation ist zu Beginn des 18. Jh.s aber tatsächlich singulär. Siehe hierzu zukünftig FITZNER, Haus für Herkules (2021).

105 FENNER, Modellhaus (2018), S. 429f. Leider ist kein Modell der sicherlich ehemals sehr umfangreichen Modellsammlung überliefert, ebd., S. 430. Ein Inventar des Modellhauses scheint nicht erhalten zu sein, so auch BERGMAYER, Landgraf Karl (1999), S. 265.

dass eine Vollendung, selbst *wenn man etlicher Könige Einkünfften hiezu nehme*¹⁰⁶, unmöglich sei. Trotz dieser Erkenntnis überwog die Bewunderung für das Projekt und das detailreich ausgeführte Modell¹⁰⁷. Viele kleinere, sorgfältig gearbeitete Entwürfe von Bauvorhaben, Idealprojekten, ganzen Städten oder einzelnen Gebäuden – Schlössern, Häusern, Kirchen – sowie Schleusen und anderen technischen Errungenschaften ergaben eine vielfältige und vermutlich äußerst beeindruckende Sammlung¹⁰⁸.

Die erste bekannte ausführliche Erwähnung des Modellhauses stammt von 1728 – erneut von Johann Friedrich von Uffenbach¹⁰⁹ – und der letzte noch zu Lebzeiten Landgraf Carls schriftlich festgehaltene Besuch erfolgte anlässlich des Aufenthalts zweier dänischer Gesandter in Kassel ein Jahr später¹¹⁰. Bei seiner Beschreibung des Bergparkmodells äußerte Ingenieuroffizier Lauritz Thura die Vermutung, dass das Modellhaus für dieses Objekt errichtet worden sei: „Das Größte und Prächtigste, was hier zu sehen ist, ist das herrliche Modell vom sogenannten Weißenstein, das eine gute Meile Wegs von Kassel entfernt liegt, welches Modell an sich so groß und vaste ist, daß es scheint, als ob das Modellhaus nur seinetwegen gebaut ist, da beinahe die ganze Längsseite des Hauses, die nicht gering ist, davon eingenommen ist, und läßt sich’s auch vermuten, daß dieses köstliche Modell den Bau des Hauses veranlaßt hat“¹¹¹. Die Besichtigung des Entwurfs zählte neben einem Ausflug zum realen Bergpark zu den Hauptattraktionen der Residenzstadt, so dass Carl Bentzmann den Besuch des Modellhauses im Jahr 1757 in seinem Vorschlag für eine Besichtigungsreihenfolge der Kasseler Sehenswürdigkeiten an erste Stelle setzte¹¹².

1728 konnte man hier zudem die zuvor nur vom Landgrafen persönlich verschenkte¹¹³ ‚Delineatio Montis‘ und einzelne druckgraphische Darstellungen der Kaskaden

106 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 63. Der junge Adlerfelt kam zu dem Schluss, dass selbst der größte Monarch bei der Ausführung dieses Projekts erschöpft worden wäre, KB, Adlerfelt, S. 168.

107 Die wertschätzenden Kommentare der Reisenden über das Modell machen dies deutlich, das Modell wurde auch als eigenständiges repräsentatives Objekt wahrgenommen und bewundert, siehe Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 63f., WEILBACH, Kassel (1922), S. 138 und FENNER, Architekturprojekte (2018), S. 104.

108 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 63f., WEILBACH, Kassel (1922), S. 138f. und Annoni, Bildungsreise (2006), S. 173 f. Zu den ehemals im Kunsthaus ausgestellten Modellen siehe Uffenbach, Merkwürdige Reisen (1753), S. 35f. Richtungsweisend wird zukünftig die Rekonstruktion der Modellsammlung durch FITZNER, Haus für Herkules (2021) sein.

109 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 63f. Sebastian Fitzner hat drei weitere Quellen aus den Jahren 1720, 1722 und 1723 aufgetan, in denen das Modellhaus kurz Erwähnung findet, siehe hierzu seine bald erscheinende Publikation FITZNER, Haus für Herkules (2021). Ihm sei an dieser Stelle herzlich für den Hinweis und den anregenden wissenschaftlichen Austausch gedankt.

110 WEILBACH, Kassel (1922), S. 138f. Die dänischen Reisenden besuchten das Modellhaus in Begleitung des Oberkammerers Baron von Lindau und des Kammerjunkers von Meysenburg, dem Mitglied einer seit langer Zeit in landgräflichen Diensten stehenden Familie. Ein junger Schwede, der 1720 in Begleitung seines sich in diplomatischen Diensten am landgräflichen Hof in Kassel aufhaltenden Onkels gemeinsam mit dem Landgrafen den Bergpark besichtigte, erwähnt zwar das Modell, äußert sich jedoch nicht über das Modellhaus, KB, Adlerfelt, S. 168. Ob der von PEGAH, Landgraf Carl (2018), S. 72 und 73, Anm. 16 gefundene Bericht eines schwedischen Reisenden Informationen über das Modellhaus enthält, konnte bisher leider nicht überprüft werden.

111 WEILBACH, Kassel (1922), S. 138.

112 KNETSCH, Hessisches (1925), S. 70.

113 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 48 und FENNER, IX.31 (2018), S. 389.

und Grottenwerke des Bergparks erwerben¹¹⁴ (Abb. 5). Reisende, die schon im 18. Jahrhundert gern Erinnerungen an das Gesehene kauften und ihre Reiseaufzeichnungen mit eigenhändigen Zeichnungen oder Kupferstichen von Stadtansichten oder einzelnen Gebäuden schmückten¹¹⁵, hatten so die Gelegenheit, ein – allerdings recht kostspieliges – Souvenir an den Besuch des Modellhauses und des Bergparks zu erwerben. Die Stiche waren zugleich Medien der Vermittlung sowohl der landgräflichen Schöpfungskraft¹¹⁶ als auch der künstlerischen Wirkungskraft, die unweit von der Residenzstadt zu bewundern war und in Papierform Verbreitung fand. Auch das Wissen um die ursprüngliche Exklusivität der Blätter – wie Uffenbach berichtet, war die ‚Delineatio Montis‘ *ehedessen nirgends als aus denen Händen des Bauherrns selbst zu haben geweßen*¹¹⁷ – könnte den ein oder anderen solventen Besucher zum Kauf animiert haben.

Die landgräflichen Kunstsammlungen in der Residenzstadt – eine Zusammenfassung

Mit den unter seiner Herrschaft errichteten Sammlungsgebäuden, der Neuordnung seiner Sammlungen und einer zu Bildung, Experiment und wissenschaftlichem Diskurs anregenden Präsentation hatte Landgraf Carl Institutionen geschaffen, die nicht nur in den Augen der Zeitgenossen Anerkennung fanden, sondern auch von der Nachwelt gewürdigt wurden.

Das bereits von seinen Vorfahren angelegte Netzwerk aus Gebäuden, die fürstlicher Repräsentation und Machtdemonstration oder der Aufnahme landgräflicher Sammlungen dienten und sich über die Kasseler Altstadt verteilten, baute er mit neuen sehenswerten Gebäuden und Gartenanlagen aus, die über die mittelalterlichen Stadtgrenzen hinausgriffen (Abb. 1). Das Kunsthaus und das Modellhaus wurden an der Rennbahn errichtet, einem der im 17. Jahrhundert als besonders schön geltenden Plätze. In Sichtweite des Schlosses, des höfischen Machtzentrums der Residenzstadt und der Landgrafschaft, öffnete Landgraf Carl einen großen Teil seiner Sammlungen einem interessierten, breiten Publikum. Darüber hinaus schuf er mit der Gründung des Collegiums Carolinum, einer Bildungseinrichtung, die unabhängig von Rang und Status besucht werden durfte, einen Ort der Wissensspeicherung und -generierung. Bibliothekare, In-

114 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 48. Uffenbach erhielt *die große Abzeichnung davon in vier großen Cartaunenbogen* von Professor Muth geschenkt, der ihn auch durch das Kunsthaus führte und ihn zu sich nach Hause einlud, ebd., S. 4–7, 51–59, und erwarb *das vollständige Buch [...] von einem Hoffbedienten vor einen Louis d'or*, ebd., S. 48. Noch 1757 konnte man die Stiche erwerben, Carl Bentzmann waren sie jedoch offenbar zu teuer, KNETSCH, Hessisches (1925), S. 70. Zu den in europäischen Sammlungen verbreiteten Exemplaren der ‚Delineatio Montis‘ siehe BAIER, Italien (2010), S. 279 und VÖLKEL, Bild (2001), S. 113–119.

115 Ein sehr schönes Beispiel hierfür ist der erstmals von PEGAH, Landgraf Carl (2018), S. 71 in Verbindung mit Landgraf Carl herangezogene Bericht von Adlerfelt, siehe KB, Adlerfelt. Der Bericht über seinen Aufenthalt in Kassel wird leider nur von einer Abbildung, einer Stadtansicht von Matthäus Merian, begleitet, KB, Adlerfelt, zwischen S. 164 und 165. Siehe auch die kürzlich von der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen digitalisierten handschriftlichen Reiseberichte der Uffenbachs, die mit eigenhändigen Zeichnungen und Kupferstichen illustriert sind, z.B. SUB, Uffenbach (1715). Für den Hinweis auf die Digitalisierung der Uffenbach-Reisediarien durch die SUB Göttingen danke ich Dietlind Willer.

116 Zum repräsentativen Einsatz von Stichwerken siehe VÖLKEL, Bild (2001), zu Landgraf Carls Architekturinteresse und -verständnis siehe FENNER, Architekturprojekte (2018).

117 Uffenbach, Tagebuch (1928), S. 48.

spektoren und Professoren waren mit der Pflege und Erforschung der Sammlungen be-
traut, während Bildhauer und Maler, Schreiner, Instrumenten- und Uhrmacher diese
durch neue Kunstwerke, Instrumente und Modelle ergänzten.

Dass die Sammlungen im Kunsthaus und im Modellhaus die persönlichen Interessen
des Landgrafen widerspiegeln, geht aus der großen Anzahl ähnlicher Objekte hervor,
mit denen er sich in seinem Appartement umgab. Zwar waren die Werke im Kunst- und
Modellhaus Besuchern zugänglich, doch handelte es sich noch immer um das Eigentum
des Landgrafen, der sich ihrer nicht nur öffentlichkeitswirksam, sondern auch abseits
vor den Augen der Öffentlichkeit in seinem Appartement bediente. Der von den Uffen-
bachs und späteren Reisenden bemerkte schleichende Verfall der Sammlungen könnte
ein Indiz dafür sein, wie eng die Sammlungen und deren Erhalt mit der Person und den
Interessen des Landgrafen verbunden blieben und an dessen Schicksal geknüpft waren.

Auch der zunächst so vielversprechende Eindruck, den die Lehr- und Forschungstä-
tigkeit zu Beginn der Eröffnung des Collegiums Carolinum vermittelt hatte, schwand
gegen Ende der Regierungszeit Landgraf Carls¹¹⁸. Für kurze Zeit war es jedoch möglich,
im Kunsthaus mit den von Landgraf Carl eingesetzten Akteuren in wissenschaftlichen
Austausch zu treten.

Wie nachhaltig diese neu geschaffenen Präsentationsformen der Sammlungen die
Residenzstadt dennoch prägten, geht aus deren Rezeption durch die Kasselreisenden
hervor: Auch nach dem Tod des Landgrafen übten die Sammlungen eine große Anzie-
hungskraft aus und trugen zu einer Steigerung der Attraktivität der Residenzstadt bei.
Sowohl Mitglieder des Hofes als auch nicht für den Hof tätige Einwohner der Stadt
führten ihre Besucher weiterhin in das Kunsthaus und das Modellhaus. Dies zeigt, dass
sowohl seitens des Hofes als auch der städtischen Bevölkerung die landesfürstlichen
Sammlungen als Sehenswürdigkeiten empfunden und gern präsentiert wurden. Festzu-
halten bleibt, dass die von Landgraf Carl erweiterten, neu geordneten und öffentlich prä-
sentierten Sammlungen maßgeblich das Bild und die Wahrnehmung der Residenzstadt
gestalteten. Pöllnitz' Ansicht, die künstlerischen und wissenschaftlichen Bemühungen
des Landgrafen hätten bewirkt, *daß die Gelehrten ihren Ruhm biß auf die spätesten Zeiten
fortzupflanzen Gelegenheit genug haben werden*¹¹⁹ hat sich zumindest bewahrheitet.

118 GIESEMANN, Kunsthaus (2018), S. 116.

119 Nachrichten (1735), S. 300.

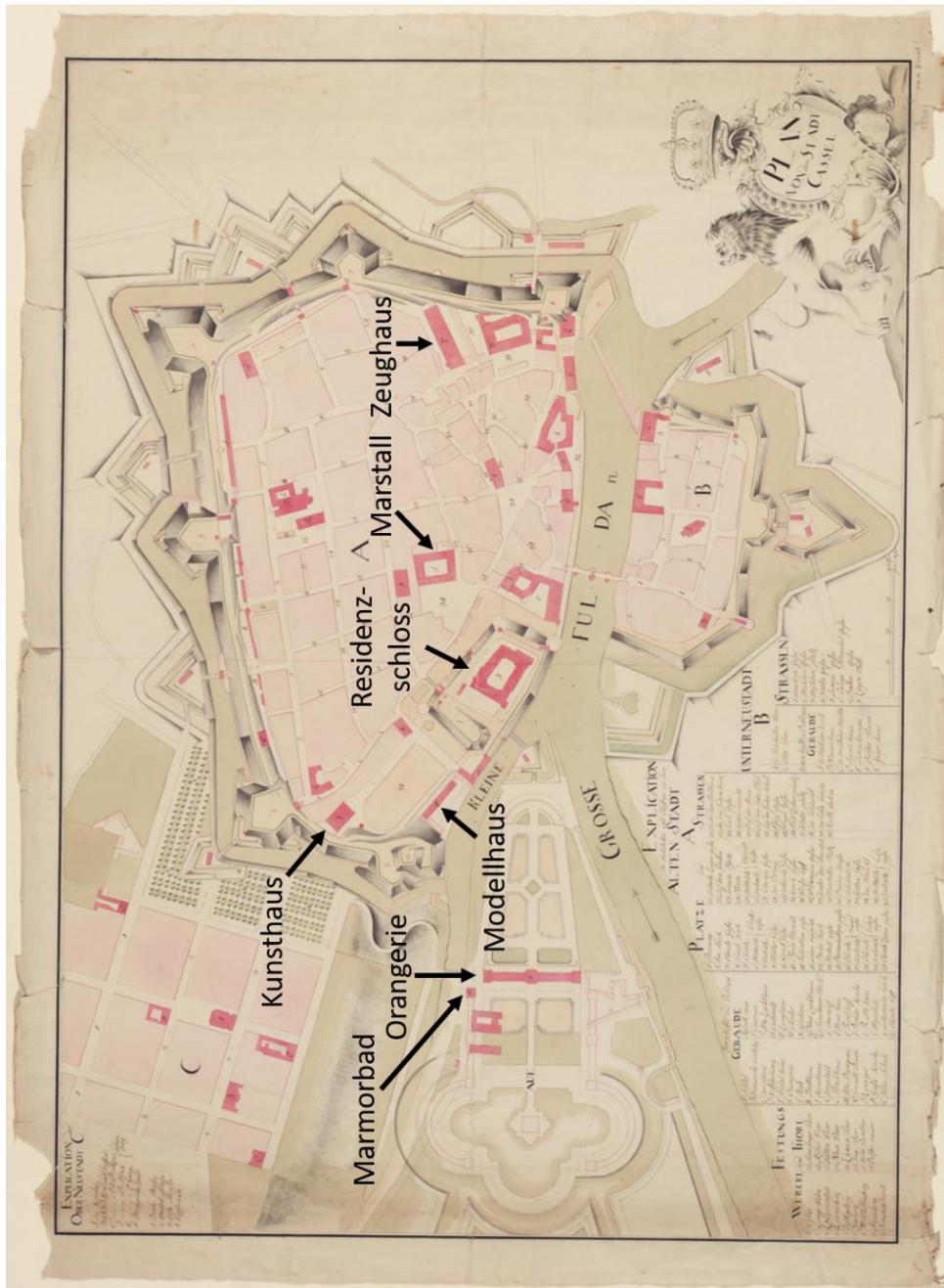


Abb. 1: Philipp Wilhelm Leopold (?), *Plan von der Stadt Cassel*, um 1755, Graphit, Feder in Schwarz, Braun und Rot; rot, rosa, grau und grün laviert, 73,5 x 101,8 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, Inv. GS 14516 [Pfeile und Beschriftungen der Verfasserin],
 © Museumslandschaft Hessen Kassel.



Abb. 2: Christoph Labhart, Landgraf Carl von Hessen-Kassel, 1685–1695, Achat,
5,53 x 4,21 x 1,8 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, Inv.
KP B XVI. Tab. B-I-11,
© Museumslandschaft Hessen Kassel.

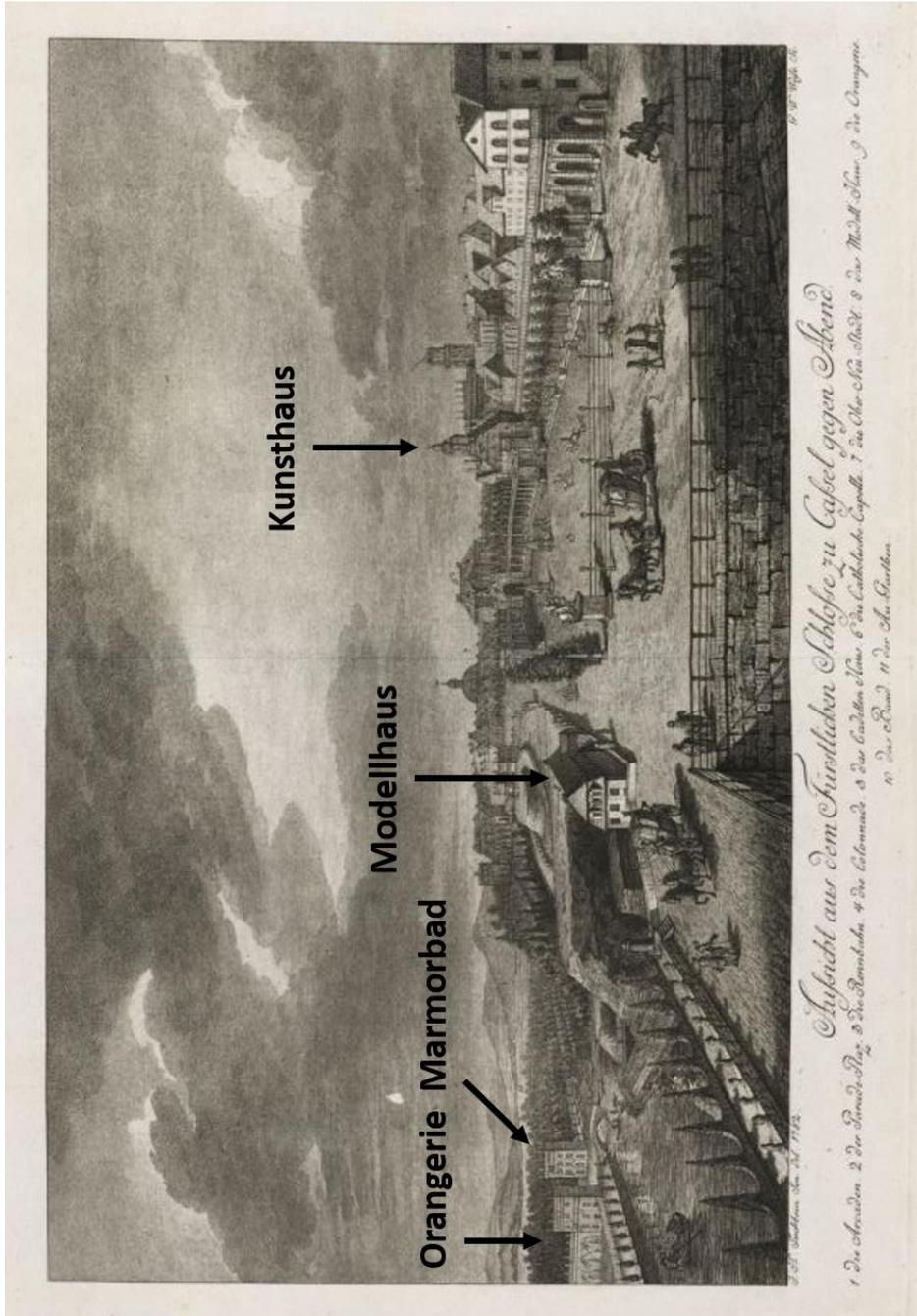


Abb. 3: Gottfried Wilhelm Weise, *Aussicht aus dem Fürstlichen Schlosse zu Cassel gegen Abend*, 1782, Kupferstich (nach einer Zeichnung von Johann Heinrich Tischbein d. Ä., 1782), 37,3 x 46 cm [Pfeile, Beschriftungen und Zugschnitt der Verfasserin], Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, Inv. SM-GS 6.2.768, fol. 5, online unter <http://datenbank.museum-kassel.de/327289/> [02.03.2021], © Museumslandschaft Hessen Kassel.



Abb. 4: Isaac Ourry, Sägeuhr, 1711, Messing (teilweise versilbert, teilweise vergoldet), Silber, Glas, 13 x 18 cm (Uhr mit Umgehäuse), 73 cm (Zahnstange mit Aufhängung), Museumslandschaft Hessen Kassel, Astronomisch-Physikalisches Kabinett, Inv. APK U 69, © Museumslandschaft Hessen Kassel.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

- [HAB, Journal:] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Herzog Heinrich Ferdinand von Braunschweig und Lüneburg: Journal seiner in Begleitung des Bruders Ernst Ferdinand vom 31.3.1701–1.9.1702 unternommenen Reise durch die Schweiz, Italien, Spanien, Frankreich und die Niederlande, Cod. Guelf. 149.14 Extrav., online unter <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=149-14-extrav> [18.9.2020].
- [HLA-HStAM]: Marburg, Hessisches Landesarchiv, Hessisches Staatsarchiv Marburg, Best. 4 a, Nr. 55/19; Best. 4 a, Nr. 55/20; Best. 4 b, Nr. 362; Best. 4 b, Nr. 781; Best. 4 b, Nr. 782; Best. 70, Nr. 497; Best. Rechn. II, Nr. Kassel 653; Best. Rechn. II, Nr. Kassel 655; Best. Protokolle, Nr. II Kassel CB 10.
- [KB, Adlerfelt:] Stockholm, Kungliga Biblioteket, MEMOIRES und JOURNAL von C. M. E. J. v. Adlerfelt. von Ao 1706. bis 1726, Cod. Holm. I. a. 3.
- [MHK, Gagino:] Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Archivbestand der Sammlung Angewandte Kunst, Diversa II, Giovanni Battista Gagino: Specification, 22.5.1730.
- [MHK, Resolution:] Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Archivbestand der Sammlung Angewandte Kunst, Extract Kunsthau 1763, Resolution auf des Rath und Bibliothecary Schmincke übergebene puncten, 27.2.1727.
- [SUB, Uffenbach 1715:] Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Johann Friedrich von Uffenbach, Des Reiß-Diarii dritter und letzter Theil durch Franckreich und Brabant nach Hauß (Manuskripttitel), Seysel, 16.8.1715–11.4.1716, 8 Cod. Ms. Uffenbach 29: Bd. IV, online unter <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?DE-611-HS-3568386> [2.10.2020].
- [UB-LMBK, Schmincke:] Kassel, Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Unvorgreifliche Gedancken über einen alten römischen hieroglyphischen Siegel-Ring [...] vorstellend einen vollkommenen Regenten (4), 4° Ms. philol. 12 [4, online unter <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1471260762674/1/>] [18.9.2020].

Gedruckte Quellen

- [Annoni, Hieronymus:] Dem rechten Glauben auf der Spur. Eine Bildungsreise durch das Elsaß, die Niederlande, Böhmen und Deutschland. Das Reisetagebuch des Hieronymus Annoni von 1736, hg. von Johannes BURKHARDT, Hildegard GANTNER-SCHLEE und Michael KNIERIEM, Zürich 2006.
- Anonimo Veneziano. Eine deutsche Reise anno 1708, hg., übers. und kommentiert von Irene SCHRATTENECKER, Innsbruck 1999.
- Apell, Christian Gerhard: Sammlung Fürstlich Hessischer Landes-Ordnungen und Ausschreiben nebst dahin gehörigen Erläuterungs- und anderen Rescripten, Resolutionen, Abschieden, gemeinen Bescheiden und dergleichen. Teil 3: 1671–1729, Kassel 1777.
- Chappuzeau, Samuel: L'Allemagne protestante ou relation nouvelle d'un Voyage fait aux Cours des Electeurs, et des Princes protestans de l'Empire, Aux mois d'Auril, May, Juin, Juillet & Aoust de l'année M. DC. LXIX., Genf 1671.

- Die Europäische FAMA, Welche den gegenwärtigen Zustand der vornehmsten Höfe entdeckt. Der 116. Theil, Der 216. Theil, Leipzig 1711, 1718.
- Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg. Die Tagebücher 1667–1686. Erster Band. Tagebücher 1667–1677, Zweiter Band. Tagebücher 1678–1686, bearb. von Roswitha JACOBSEN unter Mitarbeit von Juliane BRANDSCH, Weimar 1998, 2000 (Veröffentlichungen aus Thüringischen Staatsarchiven, 4/1,2).
- Inventare und Akten des Kasseler Kunsthauses. Privater Probedruck, bearb. von Cornelia WEINBERGER, Kassel 2015.
- Journal des voyages de Monsieur de Monconys. Seconde Partie, Lyon 1666.
- Nachrichten Des Baron Carl Ludwig von Pöllnitz [...] Aus dem Frantzösischen neu=verbessert=und um ein ansehnliches vermehrten zweyten Edition ins Teutsche übersetzt. Dritter Theil, Frankfurt a. M. 1735.
- Roth, Eberhard Rudolph: MEMORABILIA EUROPÆ, Oder: Außerlesene Denckwürdigkeiten, Welche Ein Curioser Reysender in den fürnehmsten Städten, Schlössern [et]c. EUROPÆ; HEUTIGES Tages zu observiren hat, Ulm 1714.
- Roth, Eberhard Rudolph: MEMORABILIA EUROPÆ, Oder: Außerlesene Denckwürdigkeiten, Welche Ein Curioser Reysender in den fürnehmsten Städten, Schlössern [et]c. EUROPÆ; HEUTIGES Tages zu observiren hat. Siebenzehende bis auf jetzige Zeit vermehrt= und verbeßerte Auflage, Ulm 1749.
- Schmincke, Friedrich Christoph: Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlichen Hessischen Residenz und Hauptstadt Stadt Cassel, Kassel 1767.
- [Uffenbach, Zacharias Konrad von:] Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland. Erster und Dritter Theil, Ulm/Memmingen 1753, 1754.
- [Uffenbach, Johann Friedrich von:] Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagebuch einer Spazierfahrt durch die Hessische in die Braunschweigisch-Lüneburgischen Lande (1728). Nach der unveröffentlichten Göttinger Handschrift hg. und eingel. von Max ARNIM, Göttingen 1928.
- Valentini, Michael Bernhard: APPENDIX V. EXTRACT Aus der Hochfürstl. Kunst= und Naturalien=Kammer des Herrn Landgraffen zu Hessen=Cassel in COLLEGIO CAROLINO, in: MUSEI MUSEORUM, Oder Der vollständigen SchauBühne fremder Naturalien Zweyter Theil, Frankfurt a. M. 1714, S. 14–16.
- Völkel, Ludwig J.: Geschichte des Hochfürstlichen Medaillen- und Münz-Cabinets (1803), in: Antike Münzen (1985), S. 15–29.
- [Winkelman, Johann Just:] Johann Just Winkelmans gründliche Beschreibungen der Fürstenthümer Hessen und Hersfeld, sammt deren einverleibten Graf- und Herrschaften mit den benachbarten Landschaften. VI. Theile, Bremen 1697.

Literatur

- Antike Münzen. Katalog der Sammlung und der Leihgaben, bearb. von Peter GERCKE und Bernd HAMBORG, Kassel 1985.
- BAIER, Irmtraud: ‚Ohnvergleichliches Italien‘. Italienreise, Italienbild und Italienrezeption um 1700 am Beispiel des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel, Kassel 2010 (Hessische Forschungen zur geschichtlichen Landes- und Volkskunde, 53).

- BERGMEYER, Winfried: Landgraf Karl von Hessen-Kassel als Bauherr – Funktionen von Architektur zwischen Vision und Wirklichkeit, Münster 1999 (Oktogon. Studien zu Architektur und Städtebau, 17).
- BURK, Elisabeth: ‚Pretiosa‘ und ‚Curiosa‘: Schatzkunst am Hofe Landgraf Carls, in: *Groß gedacht* (2018), S. 87–95.
- : VII.61–VII.63, in: *Groß gedacht* (2018), S. 335–337.
- DRIESSEN-VAN HET REVE, Jozien J.: *De Kunstkamera* van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit brieven van Albert Seba en Johann Daniel Schumacher 1711–1752, Hilversum 2006 (Amsterdamse Historische Reeks. Grote Serie, 34).
- FELBINGER, Rolf: Quellenautopsie ‚Eberhard Rudolph Roth (1688)‘, in: *Europabegriffe und Europavorstellungen im 17. Jahrhundert*. Web-Projekt, Wolfgang Schmale (Dir.), online unter <http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen17/roth1688.htm> [21.10.2020].
- FENNER, Gerd: ‚[...] von dießem mehr als koniglichen Vorhaben [...]‘: Landgraf Carls Architekturprojekte, in: *Groß gedacht* (2018), S. 97–107.
- : IX.13–IX.15, in: *Groß gedacht* (2018), S. 376–378.
- : IX.31, in: *Groß gedacht* (2018), S. 389.
- : IX.46, in: *Groß gedacht* (2018), S. 398.
- : IX.107, in: *Groß gedacht* (2018), S. 442.
- [–:] Karlsau und Orangerie, in: *Groß gedacht* (2018), S. 375–376.
- [–:] Modellhaus, in: *Groß gedacht* (2018), S. 429–430.
- FITZNER, Sebastian: Ein Haus für Herkules. Das fürstliche Modellhaus der Residenzstadt Kassel – Architektur und Modellpraktiken im 18. und 19. Jahrhundert, Heidelberg 2021 (Höfische Kultur interdisziplinär. Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur (HKi), 3). (In Vorbereitung).
- Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung, hg. von Annette C. CREMER, Matthias MÜLLER und Klaus PIETSCHMANN, Berlin 2018 (Schriften zur Residenzkultur, 11).
- GAULKE, Karsten: Ein ‚House of Solomon‘ für Kassel: Landgraf Karl und die Gründung des Kunsthauses, in: *Optica* (2011), S. 9–22.
- : ‚Optica‘: Das Optische Zimmer im Kunsthaus, in: *Optica* (2011), S. 25–36.
- : Das Kunsthaus-Observatorium: Fernrohre im Spannungsfeld von wissenschaftlichem Nutzen und fürstlichem Repräsentationsbedürfnis, in: *Optica* (2011), S. 37–76.
- : Die Entdeckung des Mikrokosmos: Die Mikroskope im Optischen Zimmer des Kunsthauses, in: *Optica* (2011), S. 77–91.
- : Saw Clock, in: *Making Marvels* (2019), S. 211.
- GIESEMANN, Rebecca: Kunsthaus und Collegium Carolinum: Zwischen Museum, Akademie und Universität, in: *Groß gedacht* (2018), S. 109–117.
- [–:] Das Uhrenzimmer, in: *Groß gedacht* (2018), S. 519.
- : X.237, in: *Groß gedacht* (2018), S. 587f.
- Groß gedacht! Groß gemacht? Landgraf Carl in Hessen und Europa*. Katalog zur Ausstellung, Kassel, Museum Fridericianum, 16.03.–01.07.2018, hg. von der Museumslandschaft Hessen Kassel und Gisela BUNGARTEN, Petersberg 2018 (Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel, 65).

- HAAKE-KRESS, Sabine: Hessen im 17. Jahrhundert aus der Sicht des hugenottischen Schriftstellers Samuel Chappuzeau (1625–1701), in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, 91 (1986), S. 49–70.
- HAHN, Peter-Michael: Fürstliche Wahrnehmung höfischer Zeichensysteme und zeremonieller Handlungen im Ancien Regime, in: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, bearb. von DEMS. und Ulrich SCHÜTTE, München/Berlin 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur, 3), S. 391–409.
- HEPPE, Dorothea: Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811, Marburg 1995 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 17).
- HOLTMEYER, Alois: Kreis Cassel-Stadt, 5 Bde., Kassel 1923 (Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, 6).
- KNETSCH, Carl: Hessisches aus alten Reisebeschreibungen, in: Hessenland, 37/2 (1925), S. 33–36, 69–73.
- KOPANEWA, Natalja P.: Zur Geschichte der St. Petersburger Kunstkammer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen, hg. von Brigitte BUBERL und Michael DÜCKERSHOFF, 2 Bde., Bd. 2, München 2003, S. 154–167.
- Die Landesbibliothek Kassel 1580–1930, hg. von Wilhelm HOPF, Marburg 1930.
- Landgraf Carl (1654–1730). Fürstliches Planen und Handeln zwischen Innovation und Tradition, hg. von Holger Thomas GRÄF, Christoph KAMPMANN und Bernd KÜSTER, Marburg 2017 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, 20).
- LANGE, Justus: Austausch und Konkurrenz – Die Höfe in Braunschweig und Kassel zur Zeit Landgraf Carls, in: Landgraf Carl (2017), S. 215–229.
- LINNEBACH, Andrea: Das Museum der Aufklärung und sein Publikum. Kunsthaus und Museum Fridericianum im Kontext des historischen Besucherbuches (1769–1796), Kassel 2014 (Kasseler Beiträge zur Geschichte und Landeskunde, 3).
- Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe, hg. von Wolfram KOEPPE, New York/New Haven/London 2019.
- Das Marmorbad in der Kasseler Karlsau. Ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot, hg. von Karlheinz W. KOPANSKI, Regensburg 2003.
- MEISE, Helga: Marie Amelie und Carl von Hessen-Kassel als Büchersammler, in: Landgraf Carl (2017), S. 304–314.
- MERKEL, Kerstin: Die Besichtigung von Kassel – Reisekultur im 18. Jahrhundert, in: Kassel im 18. Jahrhundert. Residenz und Stadt, hg. von Heide WUNDER, Christina VANJA und Karl-Hermann WEGNER, Kassel 2000 (Kasseler Semesterbücher. Studia Cassellana, 1), S. 15–46.
- MEY, Eberhard: 300 Jahre Collegium Carolinum, in: Philippia, 14/3 (2010), S. 173–188.
- MOHL, Maximiliane: Das Museum Fridericianum in Kassel: Museumsarchitektur, Sammlungspräsentation und Bildungsprogramm im Zeitalter der Aufklärung, Heidelberg: arthistoricum.net, 2020, online unter <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.586> [18.9.2020].
- Optica. Optische Instrumente am Hof der Landgrafen von Hessen-Kassel. Katalog zur Ausstellung, Kassel, Westpavillon der Orangerie, 01.09.2011–26.02.2012, hg. von der Museumslandschaft Hessen Kassel, Petersberg 2011.

- PEGAH, Rashid-Sascha: Johann Oswald Harms in Kassel, in: Landgraf Carl (2017), S. 329–341.
- : Landgraf Carl – von einigen seiner Zeitgenossen betrachtet (1698–1730), in: Großgedacht (2018), S. 69–73.
- PFEIL, Brigitte: Die Pfälzische Erbschaft: kistenweise Bücher für den Landgrafen, in: Landgraf Carl (2017), S. 295–303.
- PHILIPPI, Hans E.: Landgraf Karl von Hessen-Kassel. Ein deutscher Fürst der Barockzeit, Marburg 1976 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, 34).
- PRESCHE, Christian: Die Auswirkungen der Architektur der französischen Einwanderer um 1700 auf die hessische Baukunst, 4 Bde., Kassel 2001 [Univ., Dipl.]¹²⁰.
- : Ottoneum, in: Kassel Lexikon, hg. von der Stadt Kassel, 2 Bde., Bd. 2, Kassel 2009, S. 121f.
- : Standort und Architektur des Waisenhauses, in: Vom Waisenhaus zur Kita 1690–2015. 325 Jahre Stiftung Hessisches Waisenhaus, Kassel 2015 (Kasseler Beiträge zur Geschichte und Landeskunde, 4), S. 23–31.
- SCHERNER, Antje: Das Alabastergemach im Landgrafenschloss, in: Aus der Schatzkammer der Geschichte. Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, bearb. von DERS. und Stefanie COSSALTER-DALLMANN, Petersberg 2016 (Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel, 63), S. 48.
- : Kunstkammer – Kunsthaus – Kabinett. Zur Geschichte der Kasseler Sammlungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert zwischen fürstlicher Repräsentation und Bildungsanspruch, in: Auf dem Weg zum Museum. Sammlung und Präsentation antiker Kunst an deutschen Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts, hg. von Alexis JOACHIMIDES, Charlotte SCHREITER und Rüdiger SPLITTER, Kassel 2016, S. 99–126.
- : Ein Bad ohne Wasser? Das Marmorbad in Kassel und die Kasseler Bäder der Frühen Neuzeit, in: Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit, hg. von Kristina DEUTSCH, Claudia ECHINGER-MAURACH und Eva-Bettina KREMS, Berlin/Boston 2017, S. 287–309, 357.
- : Ein (un)diplomatisches Geschenk im Großen Nordischen Krieg. Überlegungen zu einem Elfenbeinmedaillon Zar Peters I. in der Kasseler Sammlung, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte, 67 (2017), S. 179–197.
- : Rom in Kassel – Kassel in Rom. Giovanni Francesco Guerniero als Agent in Diensten Livio Odescalchis und Landgraf Carls von Hessen-Kassel, in: Landgraf Carl (2017), S. 230–242.
- SCHIRMEIER, Bjoern: Hochtemperaturexperimente um 1700: Brennlinsen und Brennspiegel, in: Optica (2011), S. 92–101.
- : Die Laternae Magicae des Landgrafen Karl, in: Optica (2011), S. 102–121.
- : Der Drang nach Energie im Spannungsfeld von Perpetuum mobile und Dampfmaschine, in: Landgraf Carl (2017), S. 175–187.
- : X.202, in: Großgedacht (2018), S. 568.
- SCHNACKENBURG, Bernhard: Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog, hg. von den Staatlichen Museen Kassel, 2 Bde., Bd. 1. Text, Mainz 1996.
- SCHÜTTE, Rudolf-Alexander: Geschichte der Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel, in: Silberkammer (2003), S. 10–35.
- : Trinkhorn „Knorr-Buttlarsche Greifenklaue“, in: Silberkammer (2003), S. 64–67.

¹²⁰ Herzlich danke ich Christian Presche für die Zusendung der beiden Textbände, die er im Jahr 2020 „in starker Anlehnung an das Original“ (Vorbemerkung, S. i) neu formatiert hat.

- Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel, hg. von Rudolf-Alexander SCHÜTTE, Wolfratshausen 2003 (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, 30).
- SITT, Martina: Ins Bild gesetzt – Landgraf Carl und die Illustrationen der Gelehrten des Collegium Carolinum, in: Landgraf Carl (2017), S. 188–200.
- SITTIG, Claudius: Kassel, in: Handbuch kultureller Zentren in der Frühen Neuzeit. Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum. Band 2: Halberstadt–Münster, hg. von Wolfgang ADAM und Siegrid WESTPHAL, Berlin/Boston 2012, S. 1037–1091.
- SPLITTER, Rüdiger: X.43, in: Groß gedacht (2018), S. 489f.
- VÖLKEL, Michaela: Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800, München/Berlin 2001 (Kunsthistorische Studien, 92).
- : Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation, München/Berlin 2007.
- WAITZ VON ESCHEN, Friedrich Frhr.: Peter Wolfart und die naturhistorische Forschung am frühen Collegium Carolinum, in: Philippia, 14/3 (2010), S. 207–218.
- WEILBACH, Frederik: Kassel im Jahre 1729, in: Hessenland, 36 (1922), S. 137–140, 156–159.

Expertise – Netzwerk – Sammlung Rudolfinische Kunstagenten und deren Wirken in Residenzstädten um 1600

SARVENAZ AYOOGHI

„Die Vielzahl hervorragender Künstler, die am Prager Hof tätig waren, erhöhten das kaiserliche Prestige. [...] Bereits ihr Dasein am Hofe verlieh der Residenz einen gewissen Glanz“¹.

Der rudolfinische Hof

Als Kaiser Rudolf II. (Abb. 1) seinen Regierungssitz von Wien nach Prag verlegte, war noch nicht abzusehen, welche imposante und in Europa nahezu konkurrenzlose Kunstsammlung er auf dem Hradschin aufbauen würde. Das Interesse an Kunst und Wissenschaft war dynastisch durch seinen Vater Kaiser Maximilian II. (1527–1576) geprägt, der am Wiener Hof humanistische Gelehrte und berühmte Künstler wie Arcimboldo und Giambologna beschäftigte und förderte, wie es bereits sein Großonkel Kaiser Karl V. (1500–1558) getan hatte. Entscheidend für Rudolfs II. Werdegang als Kunstliebhaber und -mäzen waren allerdings die Jugendjahre in Spanien am Hof seines Onkels König Philipp II. (1527–1598), wo er den Bau des Escorial unmittelbar miterlebte und die erlesene Sammlung seines Onkels mit Werken großer Meister wie Tizian, Hieronymus Bosch oder auch Pieter Bruegel d.Ä. eingehend studieren konnte. Hieraus schöpfte er auch Anregungen für den Ausbau der Prager Burg auf dem Hradschin, der dem Vorbild spanischer Schlösser nachempfunden war, speziell dem klösterlich-asketischen Stil des Escorial².

Offizieller Regierungssitz wurde Prag im Jahre 1583. Für den König von Böhmen entsprach Prag eher den Vorstellungen eines zukünftigen Regierungssitzes und Zentrums höfischen Lebens als Wien. So konnte sich der Kaiser die Gunst der böhmischen Stände sichern und einen möglichen Angriff der Türken auf seine drei Reichsgebiete Österreich, Ungarn und Böhmen durch die günstige geographische Lage und das anliegende Grenzgebirge abwehren³. Ab 1585 folgten jahrelange Um- und Neubauarbeiten der Prager Burg, denn die stetige Erweiterung seines Kunstkammerbestandes erforderte entsprechend größere Räumlichkeiten.

Gemäß dem enzyklopädischen Konzept den Makrokosmos möglichst vollständig im Mikrokosmos darzustellen, verfolgte der junge Regent diesen pansophischen Leitgedanken in seinem Sammelbestreben. Die Allmacht über das Wissen bedeutete für ihn den unanfechtbaren Herrscheranspruch über das Heilige Römische Reich. Und so sammelte der Kaiser passioniert aus allen Bereichen der Natur, der Wissenschaften und der Kunst. Alles, was schön und selten war, sollte sich in seiner Sammlung vereinen. „Das ist nun mein“, soll der Kaiser ausgerufen haben, als er beispielsweise Giambolognas

1 LARSSON, Die Kunst am Hofe Rudolfs II (1988), S. 41.

2 SCHREITTER-SCHWARTZENFELD, Rudolf II. (1979), S. 99.

3 FUČIKOVÁ, Die Prager Residenz (1997), S. 19.

„Fliegenden Merkur“ auf einen kleinen Schrank in seinem Privatzimmer stellte⁴. Er selbst wurde zum mächtigsten Kunden eines neu entstandenen internationalen Kunstmarktes. Und mehr noch, er lockte gezielt Koryphäen und Talente an seinen Hof, wo sich zusehends eine Künstlerelite herauskristallisierte. Dieses Verlangen nach neuen Kunstobjekten und Raritäten ließ ihn eine systematische Akquisitionspolitik verfolgen. In ganz Europa setzte Rudolf II. Agenten ein, die für ihn nach Kunstwerken Ausschau halten sollten. Sie sichteten bedeutende Sammlungen, erkundigten sich bei Informanten nach Sammlungsaufösungen, ließen – sofern die Originale nicht verfügbar waren – Kopien anfertigen, und wurden vor allem als Experten eingesetzt. Sie beurteilten die Qualität der Werke, bestätigten und prüften Zuschreibungen und schätzten den Preis des jeweiligen Objekts ein.

Dass es überwiegend die eigenen Hofkünstler waren, denen Rudolf II. das Vertrauen entgegen brachte für ihn Kunstwerke zu akquirieren, hatte zwei entscheidende Gründe. Zum einen schätzte er deren Expertenmeinung und zum anderen misstraute der schüchternen und depressiv veranlagte Kaiser seinem engsten Umfeld⁵. Zu seinen Hofkünstlern pflegte er jedoch ein nahezu freundschaftliches Vertrauensverhältnis, erhob einige sogar in den Adelsstand. Das Höchstmaß seiner Anerkennung drückte er mit dem Majestätsbrief vom 27. April 1595 aus, worin er die bildenden Künste den „Artes liberales“ gleichstellte⁶. Darin bestätigt Rudolf II. ihre alten Privilegien und erteilte ihnen „eine neue Gnade durch die Bestimmung, daß ihre Bestätigung nicht als Handwerk gelten und weder ‚Handwerk‘ genannt noch geschrieben werden sollte, sondern ‚Malkunst‘ [...]“⁷.

Die Wichtigkeit der Expertise

Es ist ganz offensichtlich, dass der Kaiser bei der Wahl seiner Hofkünstler eine gezielte Vorstellung davon hatte, welche Einsatzgebiete sie abdecken respektive in welchen Fachbereichen sie ihn bei der Erweiterung seiner Kunstsammlung in der Funktion als Kunstagenten unterstützen sollten.

Der Dürer-Kopist Hans Hoffmann

Als der aus Nürnberg stammende Hans Hoffmann (um 1530–1592) im Jahre 1585 in den kaiserlichen Dienst trat, erhielten die Bemühungen des leidenschaftlichen Dürer-Sammlers Rudolf einen neuen Impuls und eine neue Gestalt. Schon früh bemühte sich der Kaiser Gemälde und Zeichnungen Dürers für seine hochkarätige Kollektion zu gewinnen. Bei der Einstellung Hoffmanns als spezialisierter Dürer-Kopist und künstlerisches Haupt der Dürer-Renaissance am Prager Hof wurde er als Experte zu Rate gezogen⁸. Gerade im Fall der Dürer-Zeichnungen verließ sich der Kaiser auf Hoffmanns fachmännisches Urteil. Er beriet ihn bei Ankäufen und konnte durch seine Fachkenntnis die Kopien von den Originalen unterscheiden und den Kaiser somit vor Fehlkäufen be-

4 VENTURI, Kunstsammlungen (1885) S. 18.

5 Zur Person bzw. komplexen Persönlichkeit Kaiser Rudolfs II. siehe EVANS, Rudolf II. (1980), SCHREITTER-SCHWARTZENFELD, Rudolf II. (1979) und HAUPT, Kaiser Rudolf II (1988).

6 DACOSTA KAUFMANN, Höfe Klöster Städte (1998), S. 211.

7 CHYTIL, Kunst und Künstler (1920), S. 6.

8 Für Hoffmanns Kopie des Feldhasen von Albrecht Dürer bezahlte ihm der Kaiser im selben Jahr einen für die damalige Zeit ungewöhnlich hohen Preis von 200 Gulden. Siehe Urkunden und Regesten, Tl. 1, Nr. 5456.

wahren⁹. Immerhin befanden sich in der Prager Kunstammer einige der wichtigsten Werke Albrecht Dürers, wie etwa das ‚Rosenkranzfest‘, der ‚Marter der Zehntausend Christen‘, das ‚Allerheiligenbild‘ oder auch das Konvolut von zweihundertfünfzig Zeichnungen aus der Sammlung des 1586 in Madrid verstorbenen Kardinals Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586).

Der Agent Hans von Khevenhüller

Für die Akquirierung der Granvelle-Sammlung zeichnete vor allem der in Madrid stationierte Agent Hans von Khevenhüller verantwortlich, der den Kaiser über neue Erwerbungen und Importe auf dem Laufenden hielt, wie die zahlreichen Korrespondenzen belegen¹⁰. Er verschaffte sich stets einen Überblick über den aktuellen Kunstmarkt und verstand, dass Bilder von hoher Qualität ihren Wert nicht verlieren. Als großer Kenner der Malerei und Besitzer einer eigenen Gemäldegalerie, beriet er von Madrid aus den Kaiser in Kunstfragen und war stets darauf bedacht, einen guten Preis auszuhandeln. Als sich Ende 1586 Khevenhüller in Madrid für Objekte aus dem Nachlass des Kardinals Granvelle interessiert, schreibt er dem Kaiser, dass er um kein Geld der Welt die Gelegenheit, preisgünstig etwas zu erwerben, vorbeigehen lassen möchte¹¹. Zudem sieht er, dass viele gar nicht in der Lage seien, den Wert eines Kunstwerkes abzuschätzen. „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige tausend Gulden ausgeben“¹², bestärkt er den Kaiser in einem Brief von 1586. Bezüglich der Granvelle-Sammlung berichtet er ferner, dass ihm „ein folio zu händen gestossen sei, ebenfalls aus der Sammlung des Kardinals, einer ‚guten stehenden Hand hoch‘, darin über 200 Albrecht Dürers handabrisse allerlei stedt, von kohlen und andern gemacht, darum begehrt man 300 Dukaten. Ist’s möglich, so will ichs nicht aus den händen lassen“¹³. Ihm war es auch zu verdanken, dass bedeutende Kunstwerke wie der ‚Bogenschnitzende Amor‘ von Parmigianino oder die ‚Entführung des Ganymed‘ von Correggio in die Prager Sammlung gelangten.

Die Zusammenarbeit von Rudolf Coraduz und Adriaen de Vries

Der in den 1590er Jahren in Rom stationierte Vizekanzler und Agent Rudolf Coraduz († um 1618) war auf die Expertise des Hofbildhauers Adriaen de Vries (ca. 1556–1626) angewiesen, denn er hatte die Möglichkeit an Werke Correggios zu gelangen, aber diese soll eben „der Adrian auf irgendeine Art und andere Gemälde sehen“¹⁴, wie aus einem Brief an Rudolf II. vom 27. Oktober 1595 hervorgeht. Allerdings betont Coraduz im selben Brief auch, dass obwohl der Kaiser gerne Arbeiten von Raffael, Parmigianino

9 FUČIKOVÁ, Die Prager Residenz (1997), S. 19.

10 Siehe hierzu Khevenhüller-Metsch, Geheimes Tagebuch (1971) sowie die von Hans von Voltelini zusammengetragenen Urkunden und Regesten in den Jahrbüchern der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, vor allem die Bände 7, 13, 15 und 19. Diese sind vollständig digitalisiert zu finden bei Heidelberger Universitätsbibliothek, historische Bestände.

11 Urkunden und Regesten, Tl. 3, Nr. 9465.

12 RUDOLF, Correggio Parmigianino (2002), S. 3. Rudolf zitiert hier folgende Aktenbestände: Oberösterreichisches Landesarchiv, Khevenhüller-Archiv, Briefbücher Nr. 4, fol. 213r–213v, Madrid, 13.12.1586.

13 Urkunden und Regesten, Tl. 3, Nr. 9465.

14 Urkunden und Regesten, Tl. 4, Nr. 12266.

und Correggio haben wolle, er melden müsse, dass „solche zwar vorhanden, aber zu theuer seien“¹⁵. Er schlägt eine lange Liste anderer Künstler vor, die als „guete und für-nembe maler“¹⁶ geschätzt und sich in Rom großem Ansehen erfreuen. Unter den erwähnten Künstlern finden sich unter anderem Baldassaro da Siena, Tizian, Michelangelo, Andrea del Sarto und Lorenzo Lotto. Es ist erstaunlich, wie viele Informationen dieser Brief des Kunstagenten Coraduz preisgibt. Einige Zeilen später empfiehlt er dem Kaiser einen gewissen „Iseppo Capocaccia“, ein Edelmann, mit dem er befreundet sei. Von ihm hoffe Coraduz dem Kaiser mehrere Proben bringen zu können. Dieser Tipp sollte allerdings absolut vertraulich bleiben. Er habe den Capocaccia nämlich gebeten, weder seinen Namen und noch viel weniger jenen des Kaisers zu nennen, doch „seien die Leute in Rom so schlau, dass sich dies nicht verbergen lasse“¹⁷. Coraduz fügt weiter hinzu: „Er glaube, wenn der Kaiser den Capocaccia zum Diener aufnehmen und besolden würde, könnte er nicht nur dem Kaiser mit seinen Arbeiten dienen, sondern auch im Ankaufe von Kunstgegenständen um einige hundert Gulden jährlich nützlich sein, welche die Kunstkammer des Kaisers wohl zieren würden“¹⁸. Interessant an dieser Quelle ist nicht nur die erbetene fachmännische Meinung von Adriaen de Vries, sondern auch die Empfehlung des Künstlers Capocaccia¹⁹. Denn wie Coraduz weiter berichtete, wurde es zunehmend schwieriger, inkognito für den Kaiser einzukaufen. Er beschwerte sich auch darüber, was ihm alles entgangen war, als Rudolf II. noch keinen Vertreter in Rom hatte. „Das Alles hätte der Kaiser leicht erwerben können, wenn er Leute in Rom gehabt hätte“²⁰.

Der Maler Hans Rottenhammer

Auf der Suche nach geeigneten Objekten für seine Sammlung spannte Rudolf II. auch den deutschen Maler Hans Rottenhammer (1564–1625) ein, der den venezianischen Kunstmarkt beobachten sollte, wo er seit 1595/96 ansässig war. Angeblich ist er zeit seines Lebens nie in Prag gewesen, arbeitete aber als kaiserlicher Agent und Restaurator für den Regenten²¹. Er wiederum galt als Sachverständiger für Werke Tizians, Veroneses und Tintoretts und war Teil eines regen Künstleraustausches.

Weitere Hofkünstler und Agenten Rudolf II.

Viele Prager Hofkünstler wie Hans von Aachen, Joseph Heintz d.Ä. oder Ägidius Sadeler lebten und arbeiteten zeitweilig in Rom und Venedig, wo Rudolf zugleich Agenten wie Jacopo Strada oder Hans Jakob König beschäftigte²². Mit letzterem und Philipp Hainhofer, einem Augsburger Humanisten, Diplomaten und Kunsthändler, pflegte Rottenhammer eine enge Zusammenarbeit. Die Künstler der eher als Gruppe zu bezeichnenden ‚Prager Schule‘ hatten nicht nur den Stil und den Auftraggeber gemeinsam, son-

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei um Giuseppe Battista Capocaccia, ital. Medailleur, Stuckmodelleur und Goldschmied, geb. in Ancona.

20 Urkunden und Regesten, Tl. 4, Nr. 12246.

21 MARTIN, Rosenkranzfest (1998), S. 181.

22 ROECK, Kunstpatronage (1999), S. 18.

dern auch ihre Herkunft. Sie stammten alle aus dem Norden und absolvierten ihre Ausbildung größtenteils in italienischen Werkstätten²³. Dort begegneten sich viele der rudi- finischen Hofkünstler noch bevor sie in die Dienste des Kaisers traten. Im Haus des Anthonis Santvoort zum Beispiel in Rom wurden die ‚Oltramontani‘, also Künstler nörd- lich der Alpen, freundschaftlich empfangen und beherbergt, wie etwa Hans Rottenham- mer, Hans von Aachen oder der aus Basel stammende Joseph Heintz d.Ä. (1564–1609)²⁴.

In Italien lernte Heintz die Werke Correggios kennen und weckte damit die Auf- merksamkeit des Kaisers, der ihn im Dezember 1591 – wahrscheinlich durch Vermitt- lung Hans von Aachens – in den kaiserlichen Hofdienst aufnahm. Kurze Zeit nach sei- ner Einstellung wurde er von Rudolf II. auch wieder nach Italien zurückgeschickt, um bedeutende antike und andere Denkmäler in Zeichnungen festzuhalten und als Experte für italienische Meister Objekte für die Kunstkammer ausfindig zu machen und zu be- gutachten²⁵. Als Beispiel hierfür dient ein Briefwechsel zwischen Albrecht Fugger und Kaiser Rudolf. Darin bittet Fugger darum, dass Joseph Heintz ihn bei der Zuschreibung eines Gemäldes unterstützen soll. Nur er könne bezeugen, ob es sich bei dem besagten Bild tatsächlich um einen Raffael handle oder nicht. Fugger scheint die Autorenschaft nicht sonderlich zu interessieren, für ihn ist nur wichtig, dass es aus der Hand eines „alten khunstreichenmahler[s]“ stammt und der „überall berühmte[n] khunstkammer wehrt“ ist²⁶.

Die Netzwerkstrukturen der Agenten

Als der aus Köln stammende Hans von Aachen (Abb. 2) am 1. Januar 1592 vom Kaiser zum Kammermaler „von Haus aus“ ernannt wurde²⁷, war er bereits ein gestandener Maler mit einem enormen Netzwerk. Der Zusatz ‚von Haus aus‘ befreite ihn von der Residenzpflicht in Prag und ermöglichte ihm, sich an verschiedenen Höfen aufzuhalten und Aufträge anzunehmen, ohne an zünftische Ordnungen gebunden zu sein. Man kön- nte hier durchaus von einer Vorform eines ‚Artist in Residence‘ sprechen, denn Kaiser Rudolf II. war zuweilen generös genug, um seine Hofkünstler auch an andere Fürsten- höfe und wichtige Kunstzentren wie Augsburg oder München auszuleihen. So durfte Joseph Heintz beispielsweise noch bis 1594 in Florenz arbeiten, Adriaen de Vries nahm Aufträge aus Augsburg an, Hans Rottenhammer wurde von Graf Ernst zu Holstein Schaumburg mit Arbeiten an Schloss Bückeberg betraut. Es war ein besonderes Privileg sich in diesem „sozialen Freiraum“²⁸ bewegen zu dürfen, der vor allem Hans von Aachen bereits bei seinem Aufenthalt am Münchner Hof Türen und Tore öffnete, ohne dass er zu Dienstverpflichtungen eingenommen wurde²⁹. Für den bayerischen Herzog Wilhelm V. arbeitete er von 1585–87, zuvor war er bereits in Italien am Florentiner Hof der Medici tätig gewesen und galt dort recht früh als anerkannter und geschätzter Maler. „Die Kontakte mit Kreisen italienischer und in Italien etablierter nordeuropäischer Künst- ler bestimmten in einem beträchtlichen Maße die Richtung seiner weiteren Karriere“³⁰.

23 SCHREITTER-SCHWARTZENFELD, Rudolf II. (1979), S. 391.

24 FUČIKOVÁ, Das Leben (2010), S. 5.

25 ZIMMER, Joseph Heintz (1971), S. 16.

26 Urkunden und Regesten, Tl. 5, Nr. 16266.

27 Urkunden und Regesten, Tl. 1, Nr. 5524.

28 JACOBY, München Augsburg (2010), S. 134.

29 Ebd.

30 FUČIKOVÁ, Das Leben (2010), S. 5.

Hans von Aachen und sein weit gespanntes Netzwerk

Von Aachens Netzwerk war immens und erstreckte sich über die deutschen und italienischen Fürstenhöfe, Stadtmagistrate, Künstler und andere wichtige Persönlichkeiten hinaus. Nachdem er in München und Augsburg für die Wittelsbacher und Fugger gearbeitet hatte, ließ er sich im Jahre 1596 endgültig in Prag nieder. Bereits 1594 wurde er von Kaiser Rudolf II. geadelt und durfte mit rotem Wachs siegeln³¹. Er wurde zum engsten Vertrauten des Kaisers und gehörte fortan zu seinem internen Kreis. Hans von Aachen trat bei Erwerbungen von Kunstgegenständen und Raritäten durch seinen kaiserlichen Herrn häufig als Mittelsmann, Diplomat und geschickter Drahtzieher auf. Seine Reisen führten ihn nicht nur durch ganz Deutschland, sondern auch nach Burgund und Italien. Somit war er reich an Erfahrungen und Kenntnissen, die ihn als Berater in Kunstfragen und insbesondere bei Ankäufen für die Kunstkammer qualifizierten. Bei verschiedenen Transaktionen zeichnete der deutsche Maler maßgeblich verantwortlich, wie etwa bei der Akquirierung von dreiunddreißig Gemälden aus dem Nachlass des bereits erwähnten Kardinals Granvelle, worunter sich Werke von Raffael, Dürer und Tizian befanden. Über Jahre hinweg dauerten die Verhandlungen, bis er schließlich im August des Jahres 1600 zusammen mit dem Edelsteinschneider Matthias Krätsch nach Besançon reiste, um die für den Preis von 13.000 Thalern gekauften Gemälde abzuholen³². Bedingt durch die zahlreichen Reisen, die Hans von Aachen in Sachen Kunstankauf unternahm, erweiterte sich stetig sein Netzwerk, so dass er einen guten Überblick über das italienische, deutsche wie niederländische Kunstgeschehen besaß³³. Darunter litt jedoch seine eigene Kunsttätigkeit, wofür nicht mehr viel Zeit übrigblieb. Diesen Umstand belegt ein Briefwechsel von Philipp Hainhofer, der 1610 bemerkt „[w]er von Hanß von Aach waß hat, mags ime lassen lieb sein, dann seid er bey Ihrer Kays. Mat unserm allergudsten Heren, so groß und reich worden, macht er nit vil mehr für anderleut, wann mans im gleichwol bezahlt“³⁴.

Punktuell agierende Agentennetzwerke

Während Hans von Aachen flächendeckend agierte, wurden seine Agentenkollegen systematisch an verschiedenen Standorten eingesetzt. Als Beispiel für Erwerbungen aus den Niederlanden soll die Rolle des Grafen Simon VI. zur Lippe (1554–1613) (Abb. 3) herangezogen werden, der seit 1595 als Kunstagent für Rudolf II. arbeitete und allein für die Akquise niederländischer Gemälde federführend war³⁵. Um auch allerlei schöne Gemälde aus den Niederlanden zu beschaffen, musste der Fürst auf sein Netzwerk zurückgreifen. So gab er seinem wichtigsten Informanten in Bremen, dem Kaufmann Andreas van der Meulen, den Auftrag, sich bei seinen Freunden umzuhören, welche Gemälde in den Niederlanden zum Verkauf stünden. Van der Meulen wiederum mobilisierte seine Kontakte in Antwerpen, Middelburg, Amsterdam und seinen Bruder in Leiden, um Ausschau nach Werken von Hieronymus Bosch, Lucas van Leyden und Pieter

31 Ebd., S. 6.

32 Urkunden und Regesten, Tl. 1, Nr. 4658.

33 FUČIKOVA, Das Leben (2010), S. 8.

34 DOERIG, Philipp Hainhofer (1894), S. 14.

35 Zuletzt zu Graf Simon VI. zur Lippe erschienen: BORGGREFE, Arte et Marte (2014), S. 72–107.

Aertsen zu halten. Der Auftrag war erfolgreich, Kaiser Rudolf erhielt nur wenige Monate später Gemälde seiner gewünschten Maler sowie einige Werke zeitgenössischer Künstler, wie Abraham Bloemaert oder Cornelis Vroom, die er ebenfalls bestellte.

Die unerfüllten Wünsche Rudolfs II.

Nicht immer waren die kaiserlichen Erwerbungsünsche von Erfolg gekrönt. Rudolf II. musste sich in einigen Fällen auch mit Niederlagen geschlagen geben, wie bei der Verhandlung von Werken Lucas van Leydens. In einem Brief vom 18. Mai 1602 unterrichtete Hans von Aachen Graf Simon VI. zur Lippe darüber, dass der Kaiser ihn angewiesen habe, an den Grafen zu schreiben wegen „eines Stückes Schilderei von Lucas van Leyden“³⁶. Zwischenzeitlich habe er auch an Johann Müller, den kaiserlichen Kupferstecher in Amsterdam geschrieben, das Stück nicht aus der Hand zu lassen, sondern zu kaufen, als wenn es für ihn selbst wäre. „Da Graf Simon der Orten gute Korrespondenz habe, solle er das Stück bezahlen gegen Ersatz in Prag“³⁷. Dem Kaiser war wohl bewusst, dass es nicht einfach sein würde, das Triptychon dem Rat abzukaufen. Daher schrieb Hans von Aachen drei Wochen später an Graf Simon zur Lippe, er habe dem Kaiser berichtet, dass der Graf sich um die gewünschten Stücke aus dem Rathaus kümmern würde. Von Aachen fügt hinzu, dass der Kaiser wohl wisse, dass, wenn etwas zu erhalten wäre, der Graf allen Fleiß anwenden werde.

Dennoch scheiterte die Mission trotz der Bemühungen aller Beteiligten. Der Rat hatte sich entgegen der Fürsprache des Prinzen Moritz von Oranien geweigert, das Bild dem Kaiser zu überlassen. Wie Johann Müller dem Grafen Simon zur Lippe mitteilte, hatten die Maler Hendrick Goltzius und Karel van Mander den Rat in diesem Sinne wohl negativ beeinflusst. Nach diesem Fehlschlag versuchte Hans von Aachen ein anderes Gemälde von Lucas van Leyden für den Kaiser zu erwerben. ‚Christus heilt die Blinden von Jericho‘, welches Goltzius 1602 selbst gekauft hatte. Diese Akquirierung scheiterte ebenfalls, da der Hofmaler des Grafen, Johan Tilmann, von dem Ankauf abriet, da es „in einem schlechten Zustand und zudem viel zu überteuert war“³⁸.

Fazit

Es wird deutlich, wie bestrebt die rudolfischen Kunstagenten waren, dem Wunsch und Auftrag des Kaisers Folge zu leisten. Ohne ihr Werkzeug – ihr Netzwerk und die vielen geknüpften Kontakte – wären die vielen Erwerbungsmissionen nicht erfolgreich gewesen, schließlich wollten Künstler und Fürsten die Gunst des Kaisers be- und erhalten. Die Agenten waren für die komplette Abwicklung verantwortlich, vom Erwerb bis zum Transport – häufig waren es die Fugger, die als Kunstspediteure agierten – und nahmen durch ihre Fachkenntnis und Expertise deutlichen Einfluss auf die Geschmacksausrichtung der Sammlung. Sie genossen die vielen Privilegien am Hof und die Wertschätzung des Kaisers gegenüber ihrer Tätigkeit als Künstler und geschickte Agenten. Die Loslösung von der Residenzpflicht, wie bei Hans von Aachen, erlaubte es den Agenten zudem, auch als Späher unterwegs zu sein und den stetig wachsenden

36 Urkunden und Regesten, 18. Mai 1602, Reg. 6, zit. nach Peltzer, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30 (1911–1912), S. 172.

37 Ebd.

38 KIEWNING, Tilmann (1903), S. 142f.

Kunstmarkt nicht nur zu beobachten, sondern auch zu bestimmen. Die Akquirierpolitik des Kaisers legte fest, welche Preise auf dem Markt ausgehandelt wurden, wodurch der Wert für begehrte Gemälde Alter Meister wiederum in die Höhe stieg. Ein Brief von Jan Bruegel d.Ä. an den Kardinal Borromeo aus dem Jahr 1609 kann als treffendes Beispiel für die Lage des Kunstmarktes herangezogen werden³⁹. Darin beklagt sich Jan Bruegel, dass er „kein einziges Werk seines Vaters erwerben könne, da der Markt schlichtweg leergekauft sei“⁴⁰. Die Schuld daran gab er Kaiser Rudolf II., der weder Kosten noch Mühen gespart habe, um an Gemälde des alten Bruegel zu gelangen⁴¹. Durch die sehr gut vernetzten Kunstagenten war der Kaiser bestens über die aktuelle Lage des Kunstmarktes informiert, so dass er auch Arbeiten zeitgenössischer Künstler zu schätzen wusste, die ihm von seinen Spezialisten empfohlen wurden. So fanden Arbeiten von Hendrick Goltzius, Jan Davidsz, De Heem, Frans Snyders oder Joos de Momper Eingang in die rudolfinische Sammlung und stiegen in ihrem Marktwert.

Die Prager Residenz als kulturelles Epizentrum war allerdings nicht konkurrenzlos: Der Münchner Hof unter Wilhelm V. formierte sich für kurze Zeit zu einem gleichwertigen Kunstzentrum, das namhafte Künstler anzog, die überwiegend aus den Niederlanden stammten. Auf ihrem Hin- oder Rückweg gen Süden kamen sie an Reichs- und Residenzstädten wie Augsburg, Nürnberg oder München vorbei, wo sich wohlhabende Auftraggeber finden ließen, bis sie schließlich auch in Prag unter Kaiser Rudolf einen Mäzen fanden. Denn auch wenn der Prager Hof mit seiner allumfassenden Sammlung, den hochkarätigen Wissenschaftlern und internationalen Künstlern als die größte unter allen Residenzen erschien, „so war es doch nur eines von vielen Zentren fürstlichen Mäzenatentums des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, wie ja auch die kaiserliche Sammlung zwar einzigartig, aber doch nicht die einzige war“, um es mit den Worten von Thomas DaCosta Kaufmann zusammenzufassen⁴².

39 KASCHEK, Bruegel (2007), S. 45.

40 Es handelt sich dabei um Pieter Bruegel d.Ä. [Anm. d. Autorin].

41 KASCHEK, Bruegel (2007), S. 45.

42 DACOSTA KAUFMANN, Höfe Klöster Städte (1998), S. 205.



Abb. 1: Aegidius Sadeler, Kaiser Rudolf II., 1603, Stich nach Hans von Aachen, 336 x 250 mm, London, British Museum, Inv. Nr. O,2.30, © The Trustees of the British Museum.



Abb. 2: Jan Saenredam, Hans von Aachen, 1601, Stich nach Pieter Isaacsz,
135 x 103 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. RP-P-OB-10.649,
© Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 3: Geldorp Gortzius, Graf Simon VI. zur Lippe, 1601, Öl auf Holz, o.A.,
Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake,
© Bildarchiv Foto Marburg/Fotograf: Scheidt, Thomas.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Gedruckte Quellen

- Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. Bearbeitet von Rudolf Arthur PELTZER, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 30 (1911–1912), S. 59–182.
- Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenz aus den Jahren 1610–1619, hg. und bearb. von Oscar DOERING, Wien 1894, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N.F. 6).
- Geheimes Tagebuch 1548–1605. Hans Khevenhüller, kaiserlicher Botschafter bei Philipp II. Herausgegeben von Georg KHEVENHÜLLER-METSCH, Graz 1971.
- Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. Herausgegeben von Wendelin BOEHEIM, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1888) S. XCI–CCCXIII [=Tl. 1].
- Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien. Herausgegeben von Hans VON VOLTELINI in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 11 (1890) S. I–LXXXIII [=Tl. 2]; 13 (1892) S. XXVI–CLXXIV [=Tl. 3]; 15 (1894) S. XLIX–CLXXIX [=Tl. 4]; 19 (1898) S. I–CXVI [=Tl. 5]; 20 (1899) S. I–CXXIII [=Tl. 6].

Literatur

- BORGGREFE, Heiner: Arte et Marte. Simon VI. zur Lippe am Prager Kaiserhof, in: Im Dienst des Kaisers. Graf Simon VI. zur Lippe (1554–1613), hg. von Michael BIRSCHOFF, Lemgo 2014, S. 72–107.
- CHYTIL, Karl: Kunst und Künstler am Hofe Rudolfs II. 16 Kupfertiefdrucktafeln nach Originalen im Privatbesitz. Prämie für die Mitglieder des Kunstvereins für Böhmen im Jahre 1920, Prag 1920.
- DACOSTA KAUFMANN, Thomas: The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II, Chicago/London 1988.
- : Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800, Köln 1998.
- EVANS, John Weston: Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit, Graz/Wien/Köln 1980.
- FUČIKOVÁ, Eliška: Die Prager Residenz unter Rudolf II., seinen Vorgängern und Nachfolgern, in: Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas, Ausst.-Kat. Prag, hg. von DERS. u.a, London 1997, S. 2–71.
- : Das Leben, in: Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa, in: Ausst.-Kat. Aachen/Wien/Prag, hg. von Thomas FUSENIG, Berlin/München 2010, S. 3–12.
- HAUPT, Herbert: Kaiser Rudolf II in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch, in: Prag um 1600 (1988), S. 45–55.
- JACOBY, Joachim: München und Augsburg, in: Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa, in: Ausst.-Kat. Aachen, hg. von Thomas FUSENIG, Berlin/München 2010, S. 134–183.

- KASCHEK, Bertram: Bruegel in Prag: Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels d.Ä. um 1600, in: *Studia Rudolphina* 7 (2007) S. 44–58.
- KIEWNING, Hans Johann Karl: Maler Johann Tilmann, in: *Mitteilungen aus der lip-pischen Geschichte und Landeskunde* 1 (1903) S. 139–144.
- LARSSON, Lars Olof: Die Kunst am Hofe Rudolfs II., – eine rudolfinische Kunst?, in: *Prag um 1600* (1988), S. 39–43.
- MARTIN, Andrew John: „...dass er nicht nachgelassen, bis ihm solches Blat aus der Kirche verwilligt worden“. Der Erwerb von Albrecht Dürers Rosenkranzfest durch Rudolf II., in: *Umění* 46 (1998) S. 175–187.
- Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen, 10.06.–30.10.2018, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen, Freren 1988.
- ROECK, Bernd: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich. 15.–17. Jahrhundert, Göttingen 1999.
- RUDOLF, Karl: „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige Tausend Gulden ausgeben?“ Correggio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien, in: *Studia Rudolphina* 2 (2002) S. 3–15.
- SCHREITTER-SCHWARZENFELD, Gertrude: Rudolf II. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, 2. Aufl., München 1979.
- VENTURI, Adolfo: Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, Berlin/Stuttgart 1885.
- ZIMMER, Jürgen: Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weissenhorn 1971.

Autorinnen und Autoren

Sarvenaz Ayooghi (geb. 1980 in Teheran), studierte Kunstgeschichte, Anglistik und Geschichte in Aachen, dort 2007 Magistra Artium; seit 2009 Promotionsprojekt „Die rudioldfinischen Kunstagenten. Expertise – Mechanismen – Netzwerk – Kopien“; 2011–2013 wissenschaftliches Volontariat im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, dort seit 2014 Kustodin für Gemälde.

E-Mail: Sarvenaz.Ayooghi@mail.aachen.de

Elisabeth Burk (geb. 1987 in Hamburg) studierte Kunstgeschichte und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Masterabschluss 2013. Seit Mai 2015 Promotionsstudium an der WWU Münster, Forschungsprojekt: „Fürstliches Sammeln um 1700 – Die Kunstsammlungen Landgraf Carls von Hessen-Kassel im europäischen Vergleich“. 2012 bis 2014 Inventarisierung und Verwaltung einer westfälischen privaten Kunstsammlung. 2014 bis 2017 wissenschaftliche Hilfskraft und Bibliothekarin am Institut für Kunstgeschichte in Münster. 2017 bis 2019 Wissenschaftliches Volontariat bei der Museumslandschaft Hessen Kassel in der Sammlung Angewandte Kunst und Mitarbeit an der großen Landesausstellung „Groß gedacht! Groß gemacht? Landgraf Carl in Hessen und Europa“ im Museum Fridericianum in Kassel vom 16.03.–01.07.2018. Seit Juli 2019 Empfängerin des Hessen-Stipendiums 2019 des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst.

E-Mail: burk.elisabeth@gmail.com

Florian Dölle (geb. 1981) studierte Kunstgeschichte, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Klassische Archäologie in Hamburg, Paris und Berlin, 2011 Magisterabschluss an der Universität Hamburg. Von 2012 bis 2018 Lehrtätigkeit und Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachgebiet Bau- und Stadtbaugeschichte am Institut für Architektur der Technischen Universität Berlin. Von 2017 bis 2020 Mitarbeit im deutsch-französischen Forschungsprojekt „Architrave“ (DFG-ANR), 2018 bis 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. 2020 Promotion an der Technischen Universität Berlin. Von 2020 bis 2021 wissenschaftliches Volontariat in der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

E-Mail: florian.doelle@gmx.de

Herausgeberinnen

Pia Oehler (geb. 1992 in Mainz) studierte Geschichte und Kunstgeschichte an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dort Bachelorabschluss 2014 und Masterabschluss 2018. Von 2018 bis 2019 Trainee im Akademieprojekt „Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)“ der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen in Mainz, seit 2020 Doktorandin des Projekts mit einer Dissertation zum Thema „Formen und Medien landständische Repräsentation in österreichischen Residenzstädten des 16. Jahrhunderts“. E-Mail: pioehler@uni-mainz.de

Julia Schmidt (geb. 1980 in Wiesbaden) studierte klassische Archäologie, Christliche Archäologie und Kunstgeschichte im Verbundstudiengang sowie British Studies in Mainz. 2013 erfolgte der Bachelorabschluss an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Eben- da wurde 2016 der Masterabschluss in Kunstgeschichte absolviert und 2017 war der Beginn des Promotionsstudiums zum Forschungsprojekt: „Vespasiano Gonzaga Colonna. Die Legitimation und Selbstdarstellung des Herrschers von Sabbioneta in Bildwerken.“ Von 2017 bis 2019 Anstellung im vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg geförderten Projekt „Die Provenienz des Mainzer Buchbestandes aus der Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris (1942–44)“. Von 2019 bis 2020 freie Mitarbeit im vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg geförderten Projekt „Bereitstellung von archivischen Quellen aus deutschen, französischen und englischsprachigen Archiven für die deutsche und internationale Provenienzforschung zu Kunstschutz und Kunstraub im Zweiten Weltkrieg“. Seit 2020 Trainee im Akademieprojekt „Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)“ der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen in Mainz. E-Mail: jschmj07@uni-mainz.de