

sächliche Einwirkung lutherischer Theologie identifizieren zu können, muß aber beklagen, auf kunsthistorisch ausgerichtete Vorarbeiten nicht in erforderlichem Maße zurückgegriffen haben zu können: „Ikonographische Besonderheiten biblischer Themen in der Kunst der Reformation sind von der Forschung bisher zumeist umgangen oder nicht beachtet worden, denn hierbei ist interdisziplinäres Vorgehen gefordert“ (S. 141).

Ganz in seinem Element scheint Falkenau zu sein, wenn er den künstlerischen Quellen der Hirschvogelschen Radierungen nachspürt: In den Landschaftsdarstellungen entdeckt er Affinitäten zur Donaueschule, speziell zu Wolf Huber; im Figurenstil Verwandtschaft mit der zeitgenössischen Druckgraphik Italiens und in den Architekturzitaten eine Vorliebe für die italienische Renaissance. Alles in allem erweise sich die „Concordantz“ aus kunstgeschichtlicher Sicht „heute als ein Werk zwischen Tradition und Originalität“. (S. 161)

Vorbildlich bei allem ist der kristallklare Sprachstil des Autors, der den Leser vergessen läßt, daß mit dieser Arbeit akademische Würden erlangt werden sollten. Leider verstarb Karsten Falkenau kurz nach Fertigstellung 1996. Daher erhält dieses kostbare Buch, wie Lechner im Vorwort sagt, „neben der Bedeutung des Gedächtnisses auch das eines Vermächtnisses“.

FRANZ SIEPE
Marburg

Harriet Roth (Bearb.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-Deutsch, herausgegeben und kommentiert von Harriet Roth; Berlin: Akademie Verlag 2000; 362 S.; ISBN 3-05-003490-4,

Die Arbeit ist als Dissertation an der Humboldt-Universität Berlin bei Horst Bredekamp entstanden, der einen einschlägigen Essay zum Thema verfasst hat.¹ Erstmals liegt nunmehr das Traktat Samuel Quicchebergs (1529 Antwerpen – München 1567) vollständig transkribiert und aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt sowie mit zahlreichen Anmerkungen versehen und erläutert vor. Schon in der Transkription und Übersetzung steckt eine mühselige Fleißarbeit, für die man der Autorin dankbar sein muss. Zunächst zum Aufbau des Buches: Die Einleitung skizziert die Biographie des Autors, benennt mögliche Vorbilder des Traktats und beschäftigt sich mit dem „Museumsbegriff“ Quicchebergs (S. 1–25). Den Mittelteil der Arbeit bildet das lateinische Textoriginal und dessen deutsche Übersetzung (S. 36–226). In einem dritten Abschnitt wird das vorangestellte Traktat nochmals (zusätzlich zu den Anmerkungen beim transkribierten Text) kommentiert (S. 227–317).

Das Traktat Quicchebergs ist, oberflächlich besehen, spröde und alles andere als

1 HORST BREDEKAMP: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte; Berlin 2000 (Erstauflage 1993).

eine eingängige Lektüre, sondern eher eine hermeneutische Herausforderung. Der Text des Renaissancegelehrten, dem in zeittypischer Weise auch planetarische Ordnungskriterien und Bezüge zu den sieben Weltwundern zugrundeliegen, folgt zudem keiner immer leicht nachvollziehbaren Systematik.² Wer war dieser Samuel Quiccheberg, den Roth als „Pionier in der Kategorisierung und Ordnung eines Museums“ beschreibt? Nach einer in Antwerpen und Nürnberg verbrachten Kindheit und Jugend studierte Quiccheberg seit 1548 zunächst in Basel, später in Ingolstadt, finanziell unterstützt von dem Augsburger Handelsherrn und Reichsgrafen Anton Fugger. Zur Fugger-Familie bestanden langjährige Beziehungen. So betreute Quiccheberg seit 1555 die Sammlung und Bibliothek Hans-Jakob Fuggers in Augsburg. Spätestens 1559 trat er, möglicherweise auf Empfehlung der Fugger, in den Hofdienst Albrecht V. in München, wo er sich intensiv um die zwischen 1563 und 1567 errichtete herzogliche Kunstsammlung und die im Aufbau befindliche Bibliothek kümmerte, in die 1552 u. a. die bedeutende Bibliothek des Humanisten Hartmann Schedel aus Nürnberg eingegangen war. Vor dem Hintergrund dieser Beschäftigung ist 1565 das Traktat entstanden. Nach Roth haben die „Vielfalt der Bestände der Münchner Kunstkammer (...) insofern zu der Niederschrift des Traktats beigetragen, als sie quasi das praktische Vorbild für die bereits vorhandenen theoretischen Überlegungen waren, die Quiccheberg seit den fünfziger Jahren beschäftigten.“³ Es ist daher nicht erstaunlich, wenn das Traktat konkrete und theoretische Aspekte, pragmatische Ideen und abstrakte Ideale der Ordnung einer Kunstkammer im Sinne eines bald fiktiven, bald realen Inventars kombiniert. Auf Reisen nach Italien, deren genaue Routen leider nicht bekannt sind, besuchte Quiccheberg nachweislich bedeutende zeitgenössische Sammlungen wie die des Ulisse Aldrovandi (1522–1605) in Bologna und war vielleicht auch als Kunstagent für Albrecht V. tätig. Er trat auch als Autor von theologischen und medizinischen Schriften hervor. Letzteres qualifizierte ihn insofern für die Bearbeitung einer Kunstkammer, als diese im 16. und 17. Jahrhundert oftmals auch als medizinisch-heilkundliche Laboratorien dienten. So hatte am Münchener Hof die Gattin Herzog Albrechts V., Herzogin Anna, eine Essenzsammlung und Destillierwerkstatt eingerichtet.

Das Traktat gleicht einer schier endlosen, eben universalen Aufzählung von Dingen, der komplette Titel lautet: „Überschriften oder Titel des umfangreichsten Theaters, welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende Bilder umfasst, so dass man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugkeit erlangen kann“. Bezeichnungen wie „Theater des Wissens“ oder „Theater der Natur“ waren im 16. Jahrhundert für Kunstkammern ge-

2 Vgl. hierzu KLAUS MINGES: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung; Münster 1998.

3 Zitiert nach ROTH 2000, S. 24.

läufig. In erster Linie kommt darin wohl der Aspekt einer neuartigen Sichtbarkeit⁴ oder Sichtbarmachung von Wissen und Wissenschaft zum Ausdruck, den die frühen Museen ermöglichen: Die Kunstkammer bildet den Kosmos nicht nur des Geschaffenen, sondern auch des Gewussten ab.⁵ In dem Begriff ist weiterhin das Bewusstsein von dem großartigen „Spiel“ des göttlichen Demiurgen bzw. der Natur enthalten, deren Artefakte ebenso wie die von Menschenhand gefertigten technischen Apparate und Kunstgegenstände, die gesammelt wurden, für die Fürsten und Gelehrten einen nicht nur belehrenden, sondern auch unterhaltenden Charakter hatten.

Quicchebergs Idealplan eines Museums ist durch die „Inscriptiones“, die Titel, in fünf Klassen eingeteilt. In der ersten Klasse finden sich sakrale Tafelbilder noch vor den Herrscherporträts und der Ahnengalerie des Museumsgründers, Veduten und Landkarten seines Herrschaftsbereichs und der Welt, Bilder von militärischen Schlachten sowie höfischen Festen, großformatige Gemälde von Tieren – deren ausdrücklich höfisch-repräsentative Funktion hiermit klar ausgewiesen wird, weil sie sonst in den Bereich der „Naturalia“ gehören würden – sowie Architektur- und Maschinenmodelle. Die zweite Klasse ist dem Bereich der „Artificilia“, den im weitesten Sinn kunsthandwerklichen Produkten gewidmet. Die Aufzählung beginnt mit antiken Bildwerken und wird mit Gold- und Silberschmiedearbeiten aus dem profanen und religiösen Bereich sowie mit Produkten aus anderen Materialien wie Holz, Glas und Textilien fortgesetzt. Daneben werden Gewichte und Masse, Münzen sowie Gerätschaften und Handwerkszeug, auch zur Land- und Erdvermessung, aufgelistet. Antikes und Modernes, ästhetische Gegenstände und nützliche moderne Erfindungen sind gleichberechtigt nebeneinander gestellt, nicht in einen Gegensatz gebracht. Zur dritten Klasse gehören die „Naturalia“, unterteilt in die Naturreiche „Animalia“, „Vegetabilia“ und „Mineralogica“. Ausgestopften Tieren sind kolorierte Abgüsse nach Tieren beige stellt, z. B. täuschend lebensechte Nachbildungen von Eidechsen, Schlangen, Fischen, Fröschen, Krebsen etc. Derlei pittoreske Tierabgüsse sind in einem sogenannten Schüttelkasten aus der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf Schloß Ambras (heute im Kunsthistorischen Museum, Wien) überliefert. Durch das Schütteln gerieten die auf der Nachbildung eines Waldbodens nur lose befestigten Natur-Repliken in scheinbar lebendige Bewegung, auch ein Ausdruck der spielerischen Lust an Automaten, die in den Kunst- und Wunderkammern verbreitet war, wie Bredekamp gezeigt hat. Auch Vogelfedern, Tier- und Menschenkette – die frühen Museen spielen eine wichtige Rolle in der Geschichte des anatomischen Wissens – einheimische, aber vor allem exotische Samen, Früchte, Wurzeln, Kräuter, Blumen u. s. w. werden hier versammelt. Quiccheberg erwähnt auch das

4 Vgl. PAULA FINDLEN: Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft, in: ANDREAS GROTE (HRSG.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800 (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10)*; Opladen 1994, S. 191–207.

5 Vgl. BEAT WYSS: Wider den Kunsthistorismus. Rezension von Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, in: *Kunstchronik* 3, 1994, S. 163. Vgl. auch KLAUS MINGES: Die Sammlung als Medium des Weltbildes. Bemerkungen zur Rezension von Horst Bredekamps Buch „Antikensehnsucht und Maschinenglaube“, in: *Kunstchronik* 4, 1994, S. 229–235.

Sammeln von Reproduktionen dieser Dinge durch Zeichnungen, womit er nach Roth Radierungen meint. Wenn es allerdings bei Quiccheberg heisst: „nach der neuen Kunst gezeichnet“ (ROTH 2000, S. 57), könnte das auch Miniaturen oder Aquarelle meinen, wie sie etwa Joris Hoefnagel (1542–1601) und Georg Flegel (1566–1638) angefertigt haben. Beide Künstler haben Insekten, Käfer, Vögel, Früchte oder Muscheln in leuchtenden Farben als Artefakte der Natur wiedergegeben, die in voller Absicht an Edelsteine erinnern. Es ist wahrscheinlich, dass diese Zeichnungen und Bilder für Sammlungen geschaffen wurden, die eben auch Naturalien wie Tierpräparate und Edelsteine enthielten.⁶ Bezeichnenderweise folgen bei Quiccheberg in seiner Beschreibung der dritten Klasse auf die Vögel, Insekten, Fische und Muscheln bald die Juwelen, Diamanten, Saphire, Smaragde und Rubine (vgl. ROTH 2000, S. 55–59). Es lag nahe, die durch die Sammlung nobilitierten „Animalia“ in Analogie zu den Kostbarkeiten aus der Welt der „Mineralogica“ darzustellen. Ebenso wie die Naturwissenschaft von den in Kunstkammern und ihren Laboratorien gewonnenen Erkenntnissen beeinflusst wurde, kann auch die Wahrnehmung der Natur durch die Künstler von Seherlebnissen in den Kunstkammern überlagert und geprägt worden sein.

Die vierte Klasse benennt mit den „Artificilia“ und den „Scientifica“ – nach dem kanonischen Vorbild der „Artes Mechanicae“ des Hugo von St. Viktor – im wesentlichen technische Dinge und Apparate sowie Völkerkundliches. Musikinstrumente, mathematisches und astronomisches Werkzeug, schwere Geräte und Fahrzeuge zum Heben, Schieben, Drücken, Brechen und Flugautomaten werden hier aufgelistet. Daneben chirurgisches Besteck, Brillen, Waffen und Spiele zur Körpererüttung, Rüstungen und Kostüme auch fremder Gegenden, außerdem exotische Prachtkleider und Puppenmodelle mit Kleidern ausländischer Völker und Höfe. In der fünften Klasse findet sich das, was im engeren Sinn zu einer Kunstsammlung zählt: Ölgemälde, Aquarelle und eine Kupferstichsammlung, die vor allem dokumentatorischen Charakter hat, quasi als eine visuelle Bibliothek oder Bildarchiv. Ferner Stammbäume, Porträts, Teppiche und Spruchbänder mit bevorzugt religiösem oder moralischem Inhalt als Orientierungs- und wohl auch Interpretationshilfe innerhalb der Sammlung samt notwendiger Archivmöbel wie Kabinettschränke. Diese fünf Klassen werden schliesslich durch eine Bibliothek, eine Drucker- und eine Drechselwerkstatt, einen Arzneischrank und eine Essenzsammlung, eine Gieß- und Prägwerkstatt sowie ein Zeughaus ergänzt, was den auf die Gegenwart und den praktischen Gebrauch ausgerichteten, utilitaristischen Charakter der Sammlung unterstreicht. In Quicchebergs eigenen Worten: „Ich meine nämlich, daß die Rede keines Menschen ausdrücken kann, wie viel Umsicht und Nutzen bei der Verwaltung des Staates, sei es der Zivil- und des Kriegswesens, sei es der kirchlichen und der gebildeten Öffentlichkeit, aus dem Einblick und der Beschäftigung mit Bildern und den Dingen, die wir empfehlen, erwachsen können. Es gibt auf Erden nämlich keine Lehre, kein Stu-

6 Vgl. JAN NICOLAISEN: Das Stilleben „Vögel“ von Georg Flegel aus dem Jahr 1637 im Kontext des niederländisch geprägten Künstlertummilieus in Frankfurt am Main, in: Georg Flegel, Vögel, 1637 (*Patrimonia* 178, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder und dem Museum der bildenden Künste Leipzig); Leipzig 2000, S. 28.

dium und keine Übung, die nicht folgerichtig nach ihren Werkzeugen aus diesem empfohlenen Bestand verlangten.“⁷ Hierin steckt nicht nur pädagogisches Bildungsethos, sondern auch der Gedanke, dass eine Gesellschaft, auch die jeweils gegenwärtige, nach ihren Instrumenten (im weitesten Sinn des Begriffs Werkzeug) begriffen werden kann. Von hier aus ist es nicht weit zu der Erkenntnis, dass diese Werkzeuge umgekehrt die Gesellschaft oder Kultur prägen, die sie benutzt. Quiccheberg, dem gelehrten Bibliothekar und loyalen Hofmann, scheint es indessen in erster Linie um eine sinnfällige Ordnung der Sammlung gegangen zu sein, die auch als ein Spiegel der im Religiösen von Gott, im Profanen von den Fürsten geregt regierten Welt verstanden werden sollte.

Die Lektüre des Traktats bringt Spaß und bietet sowohl unter kunst- als auch unter kulturhistorischem Blickwinkel einen Erkenntnisgewinn, schon weil man in die realenzyklopädische Vielfalt der Dingwelt des späten 16. Jahrhunderts eintaucht. Die Kommentare von Harriet Roth sind informativ und halten sich mit eigenen Deutungen und Interpretationen des Textes weitgehend zurück. Querverweise zu anderen Kunstkammern in Deutschland wie Kassel, Dresden und Berlin sind aufschlussreich. Eine wichtige Quelle nicht nur zur Frühgeschichte des Museums, sondern für die Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt, ist mit dieser Veröffentlichung zugänglich gemacht worden. Die Kunstkammern bleiben faszinierende Beispiele sinnlicher Museen, die aus der Vergangenheit her heutige Museen und Ausstellungen nach wie vor beeinflussen. Bredekamp hat auf die Renaissance der Kunstkammern hingewiesen⁸, deren jüngstes Produkt die spektakuläre Schau „Sieben Hügel“ im Martin-Gropius-Bau in Berlin war. Den in den Kunstkammern eingeübten spielerischen Umgang mit den Dingen, die auch in der Sammlung beweglich blieben, indem sie vom Betrachter in die Hand genommen oder getauscht wurden oder indem es sich um Automaten handelte, kann man in den bewegten Bildern der zahllosen Video-Installationen in vielen Museen mit moderner und zeitgenössischer Kunst gespiegelt sehen. Auf einen wichtigen Gedanken, der in Quicchebergs materialreichem Traktat steckt, sei abschließend hingewiesen. Quiccheberg ist überzeugt vom Gedächtnischarakter der Dinge, der Kunst, der Sammlungen und der Museen. Damit ist nicht nur der archivalische Aspekt des Bewahrens oder die Renaissance der antiken Mnemotechnik („Ars Memoriae“) im 16. Jahrhundert gemeint, sondern vor allem die besondere Eigenschaft der Bilder, in ihnen bewahrte Erinnerungen über große zeitliche, kulturelle und andere Distanzen mitzuteilen. Diese Erkenntnis, Folge eines im 16. Jahrhundert gereiften Bewusstseins von Historizität, besitzt Aktualität. Vor allem aufgrund dieses besonderen Charakters der Bilder sind Galerien mit Gemälden Alter Meister heute ebenso gegenwartsnahe wie Museen mit Kunst der Gegenwart.

JAN NICOLAISEN

Museum der bildenden Künste

Leipzig

⁷ Zitiert nach ROTH 2000, S. 91.

⁸ Vgl. BREDEKAMP 2000, S. 103–104.