

Die Frage nach einer globalen Kunstgeschichte ist sicher eine der wichtigsten, die sich in den vergangenen Jahren den Wissenschaftlern wie auch den Institutionen, in denen sich die Forschungsfragen des Faches zu größeren Initiativen verdichten, gestellt hat.<sup>1</sup> Sie reagiert auf die *Große Moderne – modernity at large* mit ihren die Erde umspannenden Flüssen von Rohstoffen, Waren, Menschen und Daten sowie auf eine kritische Debatte des Konzeptes der Kultur.<sup>2</sup> Dabei bietet sie sich als Wiederkehr der offenen, wegweisenden, insbesondere aber auch der verdrängten Fragen, wie sie sich bei der Einrichtung der großen Universalismuseen und der Etablierung der Kunstgeschichte als universitärer Disziplin mit ihren an den Philologien orientierten Subdisziplinen im 19. Jahrhundert stellten.

Sie hat jedoch eine Vorgeschichte, die weiter zurückgeht als nur bis ins 19. Jahrhundert. Für die Frage nach den Voraussetzungen des gegenwärtigen Fragenhorizonts wird man diese frühe Geschichte nicht übergehen können. Ihre Virulenz zeigt sich schon dann, wenn man auf einen der klassischen Orte einer traditionellen westlichen Kunstgeschichte blickt: etwa einen Ort wie Florenz. Den Sammlern, Forschern und Museumsleuten des 19. Jahrhunderts galt das mediceische Florenz des 15. Jahrhunderts als Paradigma einer republikanischen politischen Ordnung und als früher Inbegriff einer bürgerlichen Kultur, der sie die Geburt des Individuums zu verdanken meinten.<sup>3</sup> Benedetto Dei (1428–1492), der in seiner eigenwilligen, aus vielen Aufzählungen und Listen aufgebauten *Cronica* eine Fülle an Informationen über die sozialen Normen und Dynamiken der großen Florentiner Familien beschrieb, gilt als eine der wichtigen Quellen dieser frühbürgerlichen Gesellschaft.<sup>4</sup> Seine Aufzeichnungen, die vom Ende der siebziger Jahre datieren und historische Ereignisse von 1400–1479 schildern, sind ein frappierendes Dokument einer komplexen vormodernen Identität zwischen dem Quartier von *Oltrarno* und einer diversifizierten großen Welt, derer er sich im Schreiben versichert. Dei war nicht nur ein Chronist der politischen Ereignisse in Florenz und der – mit Florenz meist verfeindeten – größeren wie kleineren italienischen Mächte wie Siena, Mailand oder Venedig. Seine vielen Reisen führten ihn in die unterschiedlichen geografischen Richtungen, neben Lyon und Marseille auch nach Istanbul – wo er in diplomatischer Mission mit dem Sultan verhandelte –, nach Gallipoli am Schwarzen Meer, Troia, Beirut, Karthago, Tunis – wo er sich sechs Monate aufhielt –, bis nach Westafrika. Dort erreichte er seinen Brieften zufolge Timbuktu, die Hauptstadt des Königreiches Mali, wichtiger Handelsplatz und Zentrum islamischer Bildung in Westafrika.<sup>5</sup>

Tatsächlich war das Florenz des 15. Jahrhunderts nicht nur durch Verbindungen zu Brügge und den Niederlanden, zum ungarischen Hof des Matthias Corvinus (1443–1490) und die Begegnungen mit der griechischen Kultur von By-

zanz durch das Unionskonzil, welches den Patriarchen und den byzantinischen Kaiser nach Florenz führten, geprägt – Themen, die die Forschung lange Zeit dominiert haben. Die Florentiner Seiden- und Stoffhändler unterhielten ein weitgespanntes Netz an Handelsbeziehungen und verfolgten entsprechende politische Interessen, die quer zu religiösen Zugehörigkeiten stehen konnten. So etwa im Falle des türkisch-mongolischen Herrschers Timur (1336–1405), den man nach der Schlacht von Ankara 1402 auch in Florenz als siegreiche neue Macht, Exempel der *Fortuna* und als einen möglichen Verbündeten im Kampf gegen die osmanischen Herrscher begrüßte. Davon zeugt noch eine Truhe aus dem Besitz der Strozzi im Metropolitan Museum mit der Darstellung des Triumphes Timurs über den osmanischen Herrscher Bayezid I. (1360–1403).<sup>6</sup>

Zu den spezifischen Wissensformen, die eine Orientierung innerhalb dieser großen geografischen Räume ermöglichten und generierten, gehörte nicht zuletzt auch die Kartografie. Mit der Wiederentdeckung der Ptolemäischen Schriften mit ihren kartografischen Projektionsverfahren trugen Florentiner Gelehrte entscheidend zu den epistemologischen Voraussetzungen für die sog. Europäische Expansion bei.<sup>7</sup> Zu den Folgen dieser Wissens- und Handlungskulturen dürfte es letztlich noch gehören, wenn der Florentiner Amerigo Vespucci einem Kontinent – den beiden Amerikas – den Namen gab.

Die *reiche* Sammlung des Lorenzo de' Medici (1449–1492), die dieser seit seiner Jugend anlegte, spiegelt in vieler Hinsicht diese wirtschaftliche und soziale Dimension der mittellitalienischen Handelsmetropole. Er kaufte Waffen, Tapisserien, Metallarbeiten aus Silber, vor allem aber Antiken in Marmor und Bronze sowie Münzen und Gemmen, wobei den letztgenannten Objektgruppen über Jahrzehnte das Hauptinteresse der Forschung galt.<sup>8</sup> Teilweise bereits aus dem Besitz seines Vater bzw. Großvater geerbt, besaß Lorenzo neben einigen antiken Statuen u. a. elf byzantinische Mosaikikonen, einen als «Heiligen Stein» bezeichneten Tragaltar aus rotem Jaspis aus Byzanz oder Venedig, sowie ein kostbares Reliquiar mit Partikeln der Passionsreliquien, welches eine Gabe – wohl eher aber ein Pfand – des französischen Königs Charles V. war.

Das bei weitem teuerste Objekt in der Fülle an präziosen Gegenständen war die *Tazza Farnese*, eine im ersten nachchristlichen Jahrhundert aus einem aus Indien kommenden Stein gearbeitete und beidseitig geschnittene Schale.<sup>9</sup> Lorenzo hat das spektakuläre Werk 1471 erworben, ihre ästhetische Einzigartigkeit wurde bald darauf von seinem Hofdichter Polizian gepriesen, der erklärte, die Kunstfertigkeit ihres Schöpfers erzeuge den spezifischen Wert des schon von Natur aus durch seine Brillanz hervorragenden Steines. Die kostbare Schale muss im frühen 14. Jahrhundert aber auch einem in Zentralasien – vielleicht in Samarkand oder Herat – ansässigen Künstler bekannt gewesen sein. In einer Zeichnung, die in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, hat er sie exakt kopiert.<sup>10</sup>

Lorenzos Sammlung enthielt auch fatimidische Objekte, darunter eine Büchse aus Jaspis, und einen wahrscheinlich sassanidischen Krug aus Sardonyx – erneut eines der teuersten Objekte der Sammlung.<sup>11</sup> Zu Lorenzos Besitztümern rechnen die Inventare auch chinesische Porzellane. Viele der über fünfzig Gefäße und Teller aus dem in Europa wertgeschätzten und noch seltenen Material wird man sich mit blauem Dekor auf hellem Grund vorstellen müssen. Einige der Stücke waren aber von im Westen bis dahin fast unbekanntem graugrünen, die Lichteffekte von Jade imitierenden Scherben, dem sog. Seladon. Es ist denkbar, dass Lorenzo diese



1 Räucherkuugel in geöffnetem Zustand, Syrien(?), 14. Jh., D. 11 cm, Museo Bargello, Inv. Nr. 299 B

Keramiken 1487 als Geschenk des ägyptischen Sultan Qu'it Baj erhalten hat.<sup>12</sup> Die Stücke, zu denen neben einem Teller und einer Vase auch eine große Schale zu rechnen ist, wurden in den Quellen als in technischer Hinsicht einzigartig beschrieben: «große Gefäße aus Porzellan, wie man sie noch nie gesehen hat, und noch besser gearbeitet».<sup>13</sup> Der zeitgenössische Bericht, dem das Zitat entstammt, hält fest, dass die Porzellane Teil einer großen Geschenksendung des ägyptischen Sultans waren, die ein gestreiftes Zelt, Stoffe, Amber und eine größere Anzahl von Tieren – neben einem Pferd vor allem Schafe mit besonders langen Ohren – umfasste. Der Sultan erhielt von Lorenzo im Gegenzug ein Bett.

Zu den in den Mediceischen Inventaren mit einem Gegenwert mittlerer Größe bezifferten Gegenständen gehörten drei damaszenische Räucherkugeln, von denen vermutlich zwei mit den im *Museo del Bargello* erhaltenen Stücken aus Syrien identisch sind.<sup>14</sup> (Abb. 1) Nicht nur die Oberfläche der Kugeln, die tauschiert und in Niellotechnik in Silber und Gold gearbeitet ist, sondern vielmehr der innere Mechanismus muss den Sammler fasziniert haben. Eine kleine Schale hängt – ähnlich wie bei einer Armillarsphäre – in einer beweglichen Verankerung aus doppelten Ringen. Immer wenn der Ball bewegt wird, bleibt die Schale durch diese mechanische Vorrichtung in der Waagrechten. Die dort brennenden Gewürze fallen damit nicht herab, der Wohlgeruch kann aus nahezu jeder Position der Kugel nach oben aufsteigen, und wer sie in seinen Händen dreht, wird sich seine Finger nicht verbrennen. Dass die Weihrauchkugeln in ihrer Form auch an die Medici-Palle erinnern, wird sie für Lorenzo noch attraktiver gemacht haben.

Nach Lorenzos Tod halten die Quellen in apologetischer Absicht fest, dass die Sammlung «aus der ganzen Welt» zusammengetragen worden sei.<sup>15</sup> Es handelt sich bei diesen sog. außereuropäischen Stücken aber um Einzelobjekte innerhalb der umfangreichen Sammlung, in deren Zentrum Steingefäße, Gemmen und Anti-



2 Ansicht (aus der Sala dei Gigli) der Guardaroba Nuova mit dem Globus – auf der linken Karte das Nildelta, Palazzo Vecchio

ken standen. Die Frage der Provenienz der Objekte scheint für Lorenzo kaum oder nicht ausschlaggebend gewesen zu sein, das Kriterium für ihre Aufnahme in die Sammlung bzw. ihren Stellenwert innerhalb dieser ist ihre «Neuheit», «Schönheit» und «Seltenheit».<sup>16</sup> In mehreren Fällen gelangten die Objekte als Pfänder für nicht zurückerstattete Darlehen in seinen Besitz, seine Sammlung war damit Teil der von der Medici-Bank in Gang gesetzten monetären Zirkulation – gewissermaßen deren Endpunkt.

Absichtsvoll und explizit universal wurde die Sammlung der Medici im 16. Jahrhundert, als Cosimo I. (1519–1574) 1537 die Macht in der Stadt übernahm – zunächst als Herzog von Florenz und seit 1569 als Großherzog der Toskana. Schon ein Inventar von 1533 lässt erkennen, wie weitreichend Cosimos Sammlungsinteressen waren. Spätestens hier wird deutlich, dass Transkulturalität keine neue Idee der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, sondern schon in der Vormoderne ein komplexes Faktum ist. Es prägt noch die frühe Geschichte der Kunstgeschichte und ist im Hinblick auf Sammlungen mit dem generalisierenden Begriff der *exotica* nicht immer hinreichend beschrieben.

Der einem Seitenzweig der Familie entstammende Herzog bemühte sich – wie andere Mitglieder der Familie auch – um den Rückkauf zahlreicher Teile der Sammlung Lorenzos, welche nach der Vertreibung der Medici 1494 von der Stadt konfisziert worden war. Die Gegenstände wurden in einem «Aufbewahrungsraum», der *guardaroba segreta*, im Palazzo Vecchio gelagert, wo neben Bildern und Statuen auch Wandbehänge, Kissen, Matratzen, etliche mameluckischen Teppiche, Porzellan, Zeremonialkleider, Silberwaren etc. verwahrt wurden.<sup>17</sup> Seit den fünfziger Jahren lässt sich dann eine Reihe von Versuchen erkennen, diese Objekte zu systematisieren und einige ausgewählte Stücke für den Fürsten und vermutlich auch ausgewählte Besucher zugänglicher zu präsentieren. Vasari (1511–1574) hat in den *Viten* die wichtigsten Stücke im Besitz Cosimos beschrieben. Er war auch für die Neueinrichtung verantwortlich, die in der Ausstattung der *Guardaroba Nuova* bzw. *Guardaroba delle Carte Geografiche* durch den Kosmografen Egnazio Danti (1536–1586) kulminieren sollte. (Abb. 2) Zwischen 1563–1575 arbeitete Danti an der *Guardaroba*, die mit fünfundsiebzig exakten Karten der gesamten Welt ausgestattet werden sollte und dazu bestimmt war, die «wichtigsten, kostbarsten und schönsten Dinge» der Sammlung aufzunehmen.<sup>18</sup> Danti, ein Dominikanermönch, wurde im Verlauf der Arbeiten zu einem herausragenden Kartografen eigener Prägung; seine anhaltende Förderung durch Cosimo machte Florenz erneut zu einem wichtigen Zentrum der Kartografie.<sup>19</sup>

Vasari berichtet, dass der Fürst das Konzept der *Guardaroba Nuova* in entscheidenden Punkten mitentwickelt habe.<sup>20</sup> Auf ihn solle jene wahrhaft spektakuläre Einrichtung zurückgehen, die heute nur noch zu errahnen ist. Denn der monumentale Globus, der gegenwärtig die Mitte des Raumes einnimmt, sollte zusammen mit einem zweiten, der den Himmel darstellte, an der Decke der *Guardaroba* befestigt werden. Durch einen verborgenen Mechanismus hätten Himmels- und Erdkörper herabgelassen und durch eine einfache Berührung des Fingers in alle Richtungen bewegt werden können. Jede der Karten hätte sich so mit ihrer Lage auf dem Globus konfrontieren lassen. Für die Ausarbeitung der großen Figur des Erdkörpers arbeiteten Danti und seine Helfer mit Eisenringen, Pappmaché, dünnen Metallplatten und Leder; er selbst schildert das mechanische Meisterstück, welches ermöglicht, dass man den riesigen Ball zwar nicht hängend, aber doch stehend, in alle denkbaren Richtungen drehen konnte.

Die Anlage der *Guardaroba* zielte auf Universalität, die sich durch das Zusammenspiel von möglichst exakten Karten der ganzen Welt unterschiedlichen Maßstabs, von Globen und Artefakten herstellen sollte. Dieses künstliche Universum kulminierte in der Figur des Fürsten, es war an den Namen des Herrschers geknüpft und ergab sich aus dem Spiel mit der Namensgleichheit von Cosimo und Kosmos. Der Herzog selbst verkörperte – oder besser: erhellte – das Universum,

die Figur des Globus war sein Zeichen oder Spielball.<sup>21</sup> Dieser Gedanke wird in der Inszenierung der *Guardaroba* wie auch in der Panegyrik in unendlichen Variationen durchgespielt: «Cosmos Cosmoi Cosmos – der Kosmos ist Cosimo Ornament».

Dieses Modell imaginiertes universeller Herrschaft findet seine Repräsentationsform in einer Welt der kartografischen Darstellung, aber eben auch der Dinge und Artefakte *aus aller Welt*. Denn hinter den Karten Dantis und Buonsignoris verbergen sich aufwendige Wandschränke mit Regalen. Die Karten funktionieren demnach als Türen, hinter denen möglicherweise solche Objekte ihren Platz finden sollten, die der außen auf der Tür repräsentierten Weltgegend entstammten. Die genaue Disposition bestimmter Objekte der Sammlung ist jedoch nicht bekannt, da das Projekt nie fertig gestellt wurde. Auskunft über die Art der Objekte vermag, wie Fiorani gezeigt hat, vielleicht die ältere *Guardaroba segreta* des Palastes und die kleinere *Guardaroba di Kalliope* geben, deren Einrichtung der Anlage der des Kartenraumes voranging.

Hier wurden unter anderem die uns schon bekannten Weihrauchkugeln, die aus der Sammlung Lorenzo de' Medicis stammten, aufbewahrt und bei Bedarf gezeigt.<sup>22</sup> Dort lagerten auch die ebenfalls der Sammlung Lorenzos entstammenden Köpfe des Nicola Pisano aus Pisa; während die vielen hochgeschätzten blauweißen und grünen Porzellane in der *Guardaroba segreta* blieben.<sup>23</sup> Neben diesen Stücken, die vielleicht nach deren Fertigstellung in die *Guardaroba Nuova* verlagert werden sollten, fanden sich in der Sammlung Cosimos zahlreiche Gegenstände, die für unterschiedliche geografische Regionen stehen konnten und vermutlich im neuen Raum ihren Platz finden sollten. Sie hätten ein Universum der Artefakte gebildet, welches die gesamte Welt repräsentieren sollte. Wenn die Karten studiert oder die Dinge aus dem Schrank genommen, berührt und betrachtet wurden, eröffnet sich mit ihnen zugleich ein Universum wissenschaftlicher Fragen und eine Kultur ästhetischer Praktiken.

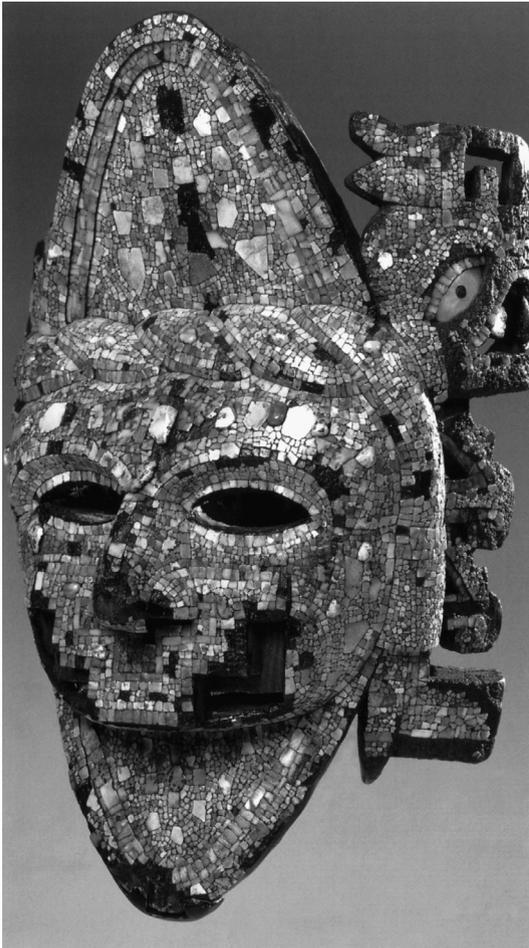
Außer Objekten aus China und der islamischen Welt besaß Cosimo mehrere Olifanten, von denen drei mit einiger Wahrscheinlichkeit mit heute in Florenz ausgestellten Hörnern identisch sind.<sup>24</sup> Die Hörner mit seitlich angebrachtem Blasloch gehören zu den ältesten erhaltenen afrikanischen Stücken ihrer Art und zeigen zugleich deutliche Eingriffe der westlichen Käufer – wie etwa die ge-



3 Olifant, 15./16. Jh., 83 cm, Florenz, Museo degli Argenti, Inv. 181

schnitzten Ösen für Aufhängungen oder die Ergänzungen in Leder. Zwei der Arbeiten – beide wohl aus dem ehemaligen Königreich von San Salvador, dem heutigen Zaire – sind mit einem ornamentalen Schnitzwerk von höchster Raffinesse und Kunstfertigkeit geschmückt, welches sich spiralförmig verlaufend um den Zahn windet und durch einen breiten gezackten Doppelmäander horizontal abgeschlossen wird. (Abb. 3) Einer der drei Olifanten trägt auf dem ledernen Schaft das Wappen der Toledo, es dürfte durch Cosimos Frau Eleonora da Toledo aus dem heutigen Zaire über Portugal nach Florenz gelangt sein.

Zu den herausragenden Stücken der Sammlung des Fürsten gehörten, wie Detlef Heikamp gezeigt hat, zahlreiche Objekte aus der sogenannten Neuen Welt.<sup>25</sup> Sie stammten aus dem heutigen Mexiko, aber auch aus Peru. Schon 1533 ist ein Federmantel aus Peru dokumentiert, der vielleicht mit jenem im Ethnologischen Museum Florenz erhaltenen Stück identisch ist. Zu den spektakulärsten Objekten vorkolonialer Kunst aus Mesoamerika in der Sammlung gehörte eine mixtekische Mosaikmaske, deren Oberfläche aus kleinen Türkisen, rötlichem Muschelstein für die Konturen und weißem Perlmutter für die Augen zusammenge-



4 Mosaik-Maske, Mexiko, Holz und Mosaik mit Türkisen und Muscheln, Rom, Museo Nazionale Preistorico Etnografico Pigorini

setzt ist. (Abb. 4) Sie zeigt ein menschliches Gesicht, das aus dem Maul einer Schlange blickt, d.h. der Feuerschlange, welche für Himmel und Blitz steht. Es handelt sich hier nur um eine von mehreren mexikanischen Maskengesichtern in Cosimos Besitz; neben diesen besaß er zahlreiche kleinformatige Figuren aus Mexiko wie einen Hundekopf aus Onyx, den Kopf eines Vogels aus grünem Achat sowie kleine präkolumbische Idole aus Guatemala.

Mit den geschnitzten Blashörnern aus Elfenbein, den Porzellanen, den Federarbeiten und Masken, Tieren, Idolen und zahlreichen Objekten europäischer Herkunft kamen in der Sammlung Cosimos Artefakte aus Europa, Afrika, Asien und der Neuen Welt zusammen. Diese Objekte sollten offenbar in einer frühen wissenschaftlichen Einrichtung nach ihrer geografischen Herkunft und nicht nach ihrem Material – wie in anderen Kunstkammern – geordnet werden.<sup>26</sup> Dafür spricht, dass die Karten Kartuschen enthalten, in denen unterschiedlich lange Textblöcke die Besonderheiten der jeweiligen Region einschließlich der dort erzeugten Waren beschreiben. So finden sich etwa die – noch immer geheimnisvollen – Methoden der Herstellung von Porzellan auf der Karte Chinas aufgezeichnet. Es ist vorstellbar, dass hinter dieser tatsächlich Porzellan aufbewahrt worden wäre. Die *Guardaroba Nuova* ist in dieser Konzeption als eine räumliche Ordnung zu verstehen, die als spektakulärer Sonderfall einer Kunstkammer die Artefakte der terrestrischen Welt kartografisch sortieren sollte.<sup>27</sup>

Ergänzt wurde dieser umfassende Wissensraum um eine Serie von über 200 Porträts mit den Bildnissen jener Personen, die über die gezeigten Länder herrschten. Dazu gehörten unter anderem die Porträts von Timur, Bayezid I. und dem ägyptischen Sultan Qu'it Baj, eine Porträtgalerie, die dann im dritten Stock der Galerie der Uffizien ihren Ort fand, wo sie noch heute ausgestellt ist und aus der hier nur diejenigen Herrscher genannt seien, denen wir bereits begegnet sind.

Neben die synchrone räumliche Anordnung der Dinge und ihrer Orte durch oder unter Cosimo I. tritt damit zugleich eine temporale. Diese temporale Ordnung zielte auf die historischen Ursprünge von Kultur. Denn in räumlicher Nähe zu den Sammlungsräumen im Palazzo Vecchio ließ der Fürst die große etruskische Bronze der *Chimaera* aufstellen. Das eindrucksvolle Tier stellt ein Mischwesen aus Löwe, Ziege und Schlange vor; es wurde nach seiner Entdeckung als etruskische Arbeit erkannt. Sein Fund schien zu bestätigen, was in der höfischen Panegyrik unter Rückgriff auf ältere Quellen propagiert wurde: das Florenz keine Gründung aus der Zeit der römischen Republik, sondern älteren Ursprungs sei, da es auf die Etrusker zurückgehe. Diese stammten von Noah ab; ihre Kultur sei der römischen vorgängig.<sup>28</sup>

Das Universum der Künste und Wissenschaften mediceischer Prägung bezog sich noch auf die Flora und Fauna der gesamten Erde, wie sich an zoologischen und botanischen Werken, Herbarien und Gärten in mediceischen Besitz zeigen ließe. Die Sammlung, gleichermaßen Instrument sozialer Distinktion im Bourdieuschen Sinne und Instrumentarium einer frühen Wissenschaftlichkeit, musste, um ihren Status zu erhalten, ständig erweitert werden. Sie war Anlass immer neuer Aufträge an die toskanischen Künstler und führte zur fortgesetzten Suche nach neuen Objekten, weswegen Cosimo etwa zum Ankauf neuer Gegenstände ein Schiff nach Ägypten entsandte.

Auch die *Viten* der Künstler von Cosimos Großimpresario Giorgio Vasari waren Teil dieses vielfältigen Kosmos, der sein Zentrum in der Toskana hatte. Sie er-

gänzten das universell gedachte, sich durch Artefakte repräsentierende Kultur- und Herrschaftskonzept um den toskanischen Teil. Wenn die *Viten* heute als einer der Gründungstexte der Kunstgeschichte gelten, dann muss ihre Konzentration auf die Künstler der Toskana (trotz der Ausnahme Venedig) auch vor dem Hintergrund des hier skizzierten global-transkulturellen Kontextes gesehen werden. Die Akkumulation und die Zurschaustellung namenloser Artefakte fremder Kulturen in den mediceischen Sammlungen stehen historisch neben einem Text, der akribisch jedes einzelne Werk jedes toskanischen Künstlers festzuhalten sucht. Das eine dürfte ohne das andere nicht zu verstehen sein. Damit wird deutlich, worauf Vasaris Arbeit an den *Viten* auch zielte: Es galt, die toskanischen Künstler jener Namenlosigkeit zu entreißen, die die fremden Artefakten auszeichnete.

Cosimo I. etablierte eine Tradition, die von den Herzögen Francesco I. (1541–1587) und Ferdinando I. (1549–1609) weitergeführt wurde. Mit der Anlage des dritten Geschosses der Uffizien wurden die mediceischen Sammlungen in eine neue räumliche und historische Ordnung gebracht. Es ist Ferdinando I. zu danken, wenn sich heute eines der wichtigsten Dokumente aus der frühkolonialen Periode Mexikos, das zugleich von hohem künstlerischem Wert ist, in Florentiner Sammlungen erhalten hat: der sog. *Codex des Bernardo von Sahagún*, bzw. die *Historia general de las cosas de Nueva España*, geschrieben in Nahuatl und Spanisch, die den Versuch darstellt, in zwölf Büchern die Flora und Fauna, die Götterwelt, die Rituale und Feste, die handwerklichen Techniken sowie die Geschichte der Eroberung dieser untergehenden, zerstörten Kultur zu beschreiben.<sup>29</sup> Die Aufnahme solcher Werke in die Sammlung bezeugt die wissenschaftlichen Interessen des ehemaligen Kardinals – insbesondere an botanischen Fragen –, die sich nicht mit kolonialen Ambitionen in Verbindung bringen lassen, wenn sie auch an koloniale Machtverhältnisse und einen religiösen Universalismus geknüpft sind. Ebenfalls unter Ferdinando I. wurde die Sammlung um weitere wichtige Gegenstände erweitert, wie jene Federstücke, welche in Mexiko von indigenen Künstlern hergestellt wurden, wie die noch erhaltene Federmitra im *Museo degli Argenti*.<sup>30</sup>

Aufschlussreich für die hier verfolgte frühe Geschichte einer Universalität der Kunst genauso wie für die der Kunstgeschichte zugrundeliegenden Ordnungssysteme ist das spätere Schicksal einzelner der hier angeführten Objekte. Manche wurden im 19. oder frühen 20. Jahrhundert in das neu gegründete Ethnologische Museum verbracht – viele der kleinen Skulpturen aus Mesoamerika, das elfenbeinerne Blashorn aus Zentralafrika oder ein Porträt Moctezumas aus dem 16. Jahrhundert. Einige der kleineren mexikanischen Tierfiguren, die Cosimo in der *Guardaroba di Calliope* aufbewahrte, wanderten in das Museum für Mineralogie, wo sie unerkant zwischen den Gesteinsproben lagen, bis Detlef Heikamp sie vor zwanzig Jahren dort aufspürte.<sup>31</sup> Die aus Türkisen gefertigte Mosaikmaske lagerte in einer Schachtel im *Opificio delle Pietre*, bis Lugli Pigorini (1842–1925) sie nach Rom in das durch ihn gegründete Museum für Vorgeschichte verbrachte, wo sie noch heute ausgestellt ist. Diese wenigen Daten zeigen, wie schwankend der Status der Objekte zwischen naturhistorischem, ethnografischem Dokument oder Kunstwerk sein kann – und wie dünn jene Trennungslinie ist, durch die die verschiedenen Museumsinstitutionen, aber auch die Forschung, das eine vom anderen unterscheidet.

Das vormoderne Florenz zog nicht nur Dinge aus aller Welt an sich; die Stadt lässt auch umgekehrte Blicke zu. Von Florenz aus wurden Kunstwerke in alle Teile der Welt geschickt, nicht nur an die europäischen Höfe, sondern auch in weitere geografische Räume und ebenfalls in universeller Absicht. Am Hof der Mughal in Delhi und Nordindien kann man am Thron Shah Jahans (1592–1666) in der Audienzhalle seines Palastes Lal Qil'ah genauso Steinarbeiten florentinischer Herkunft sehen wie am Taj Mahal in Agra.<sup>32</sup>

Dem religiösen katholischen Universalismus ist es dagegen geschuldet, wenn am Ende des 17. Jahrhunderts Cosimo III. de' Medici in Goa für den Heiligen Franz Xaver, der als Missionar auf den Spuren des Apostels Thomas Indien missionieren wollte, einen Marmorschrein anfertigen ließ. Xaver starb auf einer Insel vor der chinesischen Küste, sein Leichnam wurde nach Goa verbracht und dort von den Jesuiten verehrt. Cosimo III. beauftragte Giovanni Battista Foggini, seinen besten Bildhauer, ein großes Monument aus Marmor mit vier großen Bronzemedallions anzufertigen.<sup>33</sup> Der Schrein wurde in 65 Kisten verpackt und per Schiff nach Goa geschickt. Zur Installation desselben entsandte Cosimo III. zwei seiner Hofkünstler als Begleiter, darunter Placido Francisco Ramponi, der einen Bericht der zweijährigen Reise und eine Beschreibung Goas hinterlassen hat.<sup>34</sup> Im Gegenzug erhielt Cosimo III. ein Kissen, nämlich jenes, auf welchem der Heilige Franz Xaver bisweilen zu ruhen pflegte. Der Großherzog der Toskana hat in seinem Namen errichtete Artefakte aber auch in einem Franziskanerkloster in Mexiko sowie in Jerusalem hinterlassen.<sup>35</sup>

Schon diese kurze Skizze mag genügen, um zu zeigen, wie komplex die Verschränkungen sind, die eine westliche Kunstgeschichte mit den *außereuropäischen Kulturen* und Artefakten verbindet. Schon die Vorgeschichte der Disziplin lässt sich von der Frage nach dem Zusammenhang der beiden vermeintlich unterschiedlichen Felder nicht trennen. Sie berührt die Geschichte der mimetischen Techniken und Repräsentationen im Zeitalter der Europäischen Expansion<sup>36</sup> – wenn etwa in den zeitgenössischen kunsttheoretischen Quellen die Universalität der Bilder postuliert wird – geht aber über diese weit hinaus und ließe sich vergleichbar für andere Orte oder Zeiten entwickeln.

Wenn die Kunstgeschichte die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts annimmt, und wenn *Global Art History* ernst genommen werden will, werden beide nochmals die eigenen Voraussetzungen und die des sogenannten Systems Kunst überdenken müssen. Es geht dabei um einen dynamischen Prozess, der sich nur in einer Auseinandersetzung mit den Objekten entwickeln kann. Denn noch immer gilt es, die ästhetischen Phänomene zu verstehen, die sich uns mit den Artefakten oder Kunstwerken stellen – jedoch in neuen, veränderten Perspektiven.

## Anmerkungen

\* Avinoam Shalem und Gerhard Wolf danke ich für fröhliche Gesprächsbereitschaft im Rahmen des Projektes *Art, Space, Mobility in the Early Ages of Globalization* und darüber hinaus.

1 Neil MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London 2010; James Elkins (Hg.), *Is Art History Global? (The Art Seminar, Bd. 3)*, New York 2007; ders., Alice Kim, Zhivka Valiavicharska (Hg.), *Art and Globalization*, New York 2011; Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford 2007; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004.

2 Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis u. London 1996.

3 Statt vieler: Patricia Rubin, «Florenz und das Portrait der Renaissance», in: *Ausst. Kat. Geschichte der Renaissance*, Berlin-New York 2011/2012, hg. v. Keith Christiansen und Stefan Wepplmann, S. 2–25, hier S. 19–22.

4 Benedetto Dei, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, hg. v. Roberto Barducci, mit einem Vorwort von Anthony Molho, Florenz 1985.

5 Monica Pisani, *Un Avventuriero del Quattrocento. La Vita e le Opere di Benedetto Dei*, Genua 1923.

6 Nagel, Tilman, «Tamerlan im Verständnis der Renaissance», in: *Oriente Moderno*, N.S. 15, 1996, S. 203–212; Patricia Lurati, «Il Trionfo di Tamerlano», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 49, 2005 (2006), S. 101–118.

7 Philine Helas, «Der fliegende Kartograph. Zu dem Federico da Montefeltro und Lorenzo de' Medici gewidmeten Werk *Le sette giornate della geographia* von Francesco Berlinghieri und dem Bild der Erde im Florenz des Quattrocento», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 46, 2002 (2004), S. 270–320; Jerry Brotton, *Trading Territories. Mapping the Early Modern World* London, 1997.

8 *Ausst. Kat. In the Light of Appollo. Italian Renaissance and Greece*, hg. v. Mina Gregori, Athen 2003–2004.

9 Hierzu und zum Folgenden: Laurie Fusco - Gino Corti, *Lorenzo de' Medici Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006, S. 128.

10 Ullrico Pannuti, «La Tazza Farnese. Datazione, Interpretazione e Trasmissione del Cimelio», in: *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, hg. v. Tony Hackens - Ghislaine Mucharte, Strassburg 1989, S. 205–215; eine Abbildung der Zeichnung in Erika Simon, «Alexandria – Samarkand – Florenz – Rom. Stationen der Tazza Farnese», in: *Bilder erzählen Geschichte*, hg. v. H. Alt-richter, Freiburg i.Br. 1985, S. 15–28. Das Blatt wurde 2011 in einer Kooperation des KHI Flo-

renz mit der Staatsbibliothek zu Berlin und dem Institut für Materialforschung technisch untersucht, die Publikation der Ergebnisse erfolgt demnächst.

11 Ebd., S. 123.

12 Ebd., S. 78 und Marco Spalanzani, «Ceramiche nelle Raccolte Medicee da Cosimo I a Ferdinando I.», in: *Le Arti del Principato Mediceo*, Florenz 1980, S. 73–94.

13 Fusco-Corti 2006 (wie Anm. 8), S. 302.

14 Ebd., S. 122 u. Marco Spalanzani: «Metalli Islamici nelle collezioni medicee dei secoli XV–XVI», in: *Le Arti* 1980, (wie Anm. 11), S. 95–116, S. 99 und 112.

15 «Ex toto orbe»; Niccolò Valori, *Vita di Lorenzo de' Medici*, Doc. 217, in: Fusco-Corti 2006 (wie Anm. 8), Appendix II, S. 342.

16 Ebd., S. 114.

17 Cosimo Conti, *La prima Regia di Cosimo I. de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze*, Florenz 1893, S. 137–194.

18 Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven und London 2005, S. 67.

19 Ebd., S. 25.

20 Vasari, *Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 6, Firenze 1987, S. 249–252.

21 Fiorani 2005 (wie Anm. 17), S. 33.

22 Dies., S. 65; die Kugeln werden später in der *Tribuna* aufbewahrt; Spalanzani (wie Anm. 13), S. 115.

23 R.W. Lightbown, «Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy», in: *JWCI* 32, 1969, S. 228–279.

24 Ezio Bassani, «Antichi avori africani nelle collezioni medicee», *Critica d'Arte* 143, 1975, S. 69–80 und 144, 1975, S. 8–23; Ezio Bassani und William B. Fagg, *Africa and the Renaissance. Art in Ivory*, New York 1988, S. 47 und S. 198–199 sowie Kat. Nr. 181 u. 182, S. 247.

25 Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*, Florenz 1972.

26 Statt vieler: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin 1992.

27 Fiorani 2006 (wie Anm. 17).

28 Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Florenz 1980.

29 Gerhard Wolf, Joseph Connors (Hg.), *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Cambridge (Mass.) 2012; Alessandra Russo, «Everywhere in this New Spain. Extension and Articulation of an Artistic world», in: *Source* Bd. 29, 2010, S. 12–17.

30 Gerhard Wolf, «Ananas und Tiara. Zur Gorgormesse von Auch», in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, hg. v. Edith Futscher u.a., München 2007, S. 333–347.

31 Heikamp (wie Anm. 23), S. 13.

**32** Ebba Koch, *Shah Jahan und Orpheus: The Pietre Dure Decoration and the Programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort at Delhi*, Graz 1988; dies., «Pietre Dure and other Artistic Affinities between the court of the Mughals and that of the Medici», in: *A Mirror of Princes: The Mughals and the Medici*, hg. v. D. Jones, Mumbai 1987, S. 29–56; dies., *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra*, London, 2006, S. 91.

**33** Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743*, München 1962, S. 105–108.

**34** Carla Sodini, *I Medici e le Indie orientali: il diario di viaggio di Placido Ramponi emissario in India per conto di Cosimo III*, Firenze 1996.

**35** Heikamp 1972 (wie Anm. 22), S. 23.

**36** Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker*, Berlin 1994.