

## Moritz der Gelehrte - Ein Renaissancefürst in Europa

*Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Weserrenaissanceschloß Brake in Lemgo (19.10.1997-1.2.1998) und in der Kasseler Orangerie (6.3.-31.5.1998), hrsg. von Heiner Borggreve, Vera Lüpkes und Hans Ottomeyer. Eurasburg, Edition Minerva 1997. 431 Seiten, 452 Abb. ISBN 3-932353-04-8*

Der Katalog der Ausstellung, die 1997 zuerst in Lemgo und 1998 dann in Kassel gezeigt wurde, gilt einem bedeutenden und gelehrten Fürsten, der in der Geschichte der Wissenschaften und Künste deutliche Spuren hinterlassen hat. Wie manche seiner Kollegen war er politisch nicht besonders erfolgreich und gehört daher nicht zu den Lieblingen der Historiker. Doch eine tragische Figur wie Rudolf II. war er wohl auch nicht, jedenfalls wurde er nicht zum *homo melancholicus* nobilitiert. Moritz der Gelehrte war vielseitig und kenntnisreich, sammelte, stiftete, organisierte und folgte dabei seinen Interessen ebenso wie den Gewohnheiten seiner Zeitgenossen, die er in einigen Bereichen übertraf.

Eine Ausstellung, die einem gelehrten Fürsten gewidmet ist, muß natürlich auch eine gelehrte Ausstellung sein und die vielseitigen Tätigkeitsfelder eines nach dem Muster des *uomo universale* gebildeten Mannes in angemessener Proportion darstellen. Jede Ausstellung dieser Art ist auf signifikante Gegenstände angewiesen, die aber nicht für alle seine Tätigkeitsbereiche zur Verfügung stehen. Unvermeidlich werden kunst- und wissenschaftsgeschichtlich bedeutende Objekte, also die Kunstgegenstände im damaligen Verständnis, dominant sein, denn der komplizierte politische und religionsgeschichtliche Kontext ist durch Bilder und Dokumente kaum angemessen darzustellen, ebensowenig die literarischen Interessen. Daher gehört zu dieser Ausstellung ein Katalogband, der in diesem Falle das Format und die Qualitäten eines Handbuches hat, in dem die Proportionen mit Essays und den Objekttexten nach dem Stand der Kenntnis hergestellt werden. Der Katalog ist das, was von den Anstrengungen übrigbleibt. Wie ist er organisiert?

Im Zentrum befindet sich die Person des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (1572-1632, reg. 1592-1627). Der Katalog ist sozusagen um ihn herum gebaut, und zwar sowohl radial als auch in konzentrischen Kreisen oder Zwiebelschalen. Die Radien bezeichnen bevorzugte Interessengebiete, die konzentrischen Kreise den universalen Anspruch, der die Interessen miteinander verbindet. Überlagerungen, Verzerrungen, störanfällige Zonen ergeben sich im Detail, denn Moritz befand sich in einem komplizierten System antagonistischer Mächte, in dem es schwierig war, praktische Politik mit gelehrten Studien zu vereinbaren.

Das Inhaltsverzeichnis läßt die Struktur recht gut erkennen. Auf die Biographie folgen die Innen- und Außenpolitik, die kirchen- und religionsgeschichtliche Position im Zeitalter der konfessionellen Konflikte, die auch die außenpolitischen Entscheidungen mitbestimmte. Auch der Abschnitt über höfische Feste, Schauturniere usw. gehört zur Politik. Diese Nahtstelle leitet über zu den Künsten und Wissenschaften und der Sammlungstätigkeit am Hofe von Hessen-Kassel. Sammlungstücke sind die Gegenstände der Tafelzier und der Silberkammer, die sonst auch Gegenstände der *Kunst- und Wunderkammern* waren. Diesem Thema sind die folgenden Abschnitte gewidmet. An Malerei scheint der Landgraf geringeres Interesse gehabt zu haben, jedenfalls bemühte er sich nicht sonderlich um Gemälde berühmter neuerer oder älterer Meister. Interessant ist allerdings, daß er offenbar, wie der Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, eine Sammlung kleiner Porträts bedeutender Personen anlegen wollte. Als Architekturzeichner übrigens war Moritz ein durchaus sachkundiger Dilettant. Das Musikleben an seinem Hofe hat er mit Entschiedenheit und

überdurchschnittlichem Aufwand gefördert, ebenso das Theater, die sichtbare und öffentliche Komponente seiner literarischen Neigungen. Eine gewisse Rückkopplung oder mindestens Querverbindung zu seinen religionspolitischen Ambitionen bildet seine Beziehung zu den Rosenkreuzern. Von dort ist der Weg dann nicht weit zu einem der Zentren seiner Interessen, zur Alchemie, die er sowohl in ihrer spirituellen Bedeutung wie als Methode der experimentellen Naturerkenntnis verstand. Die Begründung der astronomischen Forschung am Kasseler Hofe war indessen die herausragende Leistung seines Vaters Wilhelm IV. von Hessen.

An diesem aufwendigen Programm kann man leicht ermesen, wie langwierig die Vorarbeiten gewesen sein müssen, denn abgesehen von den Kasseler Beständen mußten die Exponate zusammengesucht werden. Es wird denn auch sorgfältig darauf geachtet, ob ein Gegenstand nachweislich ursprünglich zum Besitz des Kasseler Hofes gehörte oder aber nur mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit dort vorhanden gewesen sein konnte. Rekonstruktionen dieser Art müssen auch als Rekonstruktionen erkennbar bleiben, und dafür wurde in zufriedenstellender Weise gesorgt.

Der Band schließt mit dem funeralen Pomp als letzter Manifestation dynastischer Selbstdarstellung beim Tode des gelehrten Moritz. Er hat indessen durchaus das Ziel, den Halbvergessenen wieder als lebendige Person dem Leser und Betrachter vor Augen zu bringen, indem er weiträumige Perspektiven eröffnet und in hervoragender Weise andere Unternehmungen der letzten Jahrzehnte ergänzt und begleitet. Am Beispiel einer Person geht es schließlich um die Gelehrsamkeit des 16. und 17. Jh.s und ihre Selbstdarstellungsformen.

Seit der Mitte der 70er Jahre hat das Interesse an barocker Gelehrsamkeit und an Kunst- und Wunderkammern des 16.-18. Jh.s stetig zugenommen; ältere Formen des Wissens und der Wissensvermittlung, des Sammelns und der Rolle des Artifizialen, der Künste wie der mechanischen Wissenschaften werden intensiver erforscht und rekonstruiert als jemals zuvor.

Das zeigt sich in so aufwendigen Unternehmungen wie der Rekonstruktion der Sammlungen der dänischen

Könige nach dem Inventar von 1737 (Bente Guntestrup, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 / The Royal Danish Kunstkammer 1737*. Esbjerg 1991) und der danach konzipierten Ausstellung in Kopenhagen und Bonn (*Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Bonn 1994). Überaus material- und gedankenreich ist der Kongreßband *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800* (Hrsg. Andreas Grote. Opladen 1994). Das umfangreichste, einem einzelnen Sammlungsort gewidmete Unternehmen war 1997 der 4bändige Katalog der Ausstellung in Gottorf (Heinz Spielmann und Jan Drees [Hrsg.], *Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713*. Kataloge der Ausstellung Schleswig 1997). Die Thesen und Perspektiven vermehren sich mit den Materialien in sehr zufriedenstellender Beschleunigung. Starre kunsthistorische Reviergrenzen, ästhetische Konventionen werden mit klugen Kombinationen gesprengt. Ich erwähne das Buch von Horst Bredekamp mit dem schönen und provozierenden Titel *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin 1993). Während sonst die Spezialisierung fortschreitet, immer größere Museumskomplexe für immer kleinere Gegenstandsbereiche konzipiert werden und kulturgeschichtliche Zusammenhänge immer mehr verschwinden, scheint sich hier eine Gegenposition zu stabilisieren, die nicht nur dazu neigt, alte Stücke neu zu inszenieren, sondern daraus auch Schlußfolgerungen für die Gegenwart abzuleiten.

Wie bereits sein Vater Wilhelm IV. war Moritz ein Sammler und legte Wert darauf, seinen Gästen seltene und kostbare *Naturalia* und *Artificialia* vorweisen zu können. Damit befand er sich in einer Konkurrenz zu seinen Zeitgenossen gleichen oder höheren Ranges. Anders als bei den bekannten und großen Sammlungen, der Ambraser Ferdinands II. von Tirol, der Wiener Ferdinands I., der Prager Rudolfs II., der Gottorfer Sammlung usw., über die wir vor allem auch nach den neueren Forschungen gut Bescheid wissen, ist die Quellenlage in diesem Falle recht dürftig. Birgit Kümmel hat wahrscheinlich herausgefunden, was herauszufinden war. Gut dokumentiert ist dagegen die *Silberkammer*, in der sich unter den kostbaren »Buffetstücken« viele Gegenstände, etwa die Nautilus- und Straußeneipokale befanden, die auch zu den *Naturalia* und *Artificialia* der Kunstkammer hätten gehören

können. Es handelte sich hier, wie Ottomeyer erläutert, um einen als Tafelzier vorzeigbaren Schatz, doch die Eintragungen in den Silberinventaren lassen keinen Zweifel daran, daß diese Preziosen nach ihrem Kunstammerwert beurteilt wurden. Dabei waren, wie im Ambraser Inventar von 1596, die Materialien wichtig: Silberpokale, zum Beispiel in Schiffsform, vergoldetes Silber, Straußeneier in Metallfassung, Elfenbeinarbeiten, Horn, Bergkristall, Steinschliffe (Achat), Arbeiten in Glas und, als besondere Attraktion, die Nautiluspokale. Jedes dieser Objekte ist zum Betrachten und Rasonnieren und keinesfalls zum Benutzen erdacht und aufgestellt worden. Allerdings wurden sie in Kassel anders verwahrt als die Gegenstände der Kunst- und Wunderkammern sonst. Für diese Sammlung werden sowohl Schloß wie Marstall genannt, der letztere Ort mit Sicherheit, das Schloß mit geringerer Wahrscheinlichkeit. Die *Scientifica*, also die wissenschaftlichen Instrumente, waren schon unter Wilhelm IV. gesondert, und zwar in der Nachbarschaft der 1560 auf einem Altan des Schlosses eingerichteten Sternwarte, dem ersten fest installierten Observatorium Europas, untergebracht. Wie es scheint, war die funktionale Trennung der Sammlungsobjekte in Kassel frühzeitig vorgegeben und wurde dann auch nicht mehr rückgängig gemacht.

Diejenigen Gegenstände, die einwandfrei oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit zur *Kunst- und Wunderkammer* gehörten, entsprechen dem Standard fürstlicher Sammlungen der Zeit um 1600. Was nicht fehlen durfte, fehlt auch hier nicht, doch gibt es über Narwalzahn, Sägefisch-Säge, ornamentierte Nautilusschale, Bergkristallkugeln und Meisterwerke der Drechselkunst in Elfenbein hinaus noch einige Besonderheiten, die diese Sammlung von anderen unterscheiden. Ein mechanischer Maikäfer in natürlicher Größe ist zweifellos ein besonderes Kunststück und für das späte 16. Jh. trotz aller bereits erlangten Virtuosität im Automatenbau singulär. Wie alle

Kunstammer-Automaten und Uhrwerke repräsentiert das künstliche Insekt den Gedanken, daß die ganze Welt bis in ihre kleinsten Bestandteile mechanisch, also wie eine Maschine organisiert sei. Das mechanistische Weltmodell war im Zeitalter der *Mathesis universalis*, mit dem meist die Zeitspanne von Descartes bis Leibniz gemeint ist, das sich aber bis Euler und Laplace erstreckt und das naturwissenschaftliche Denken bis zum Ende des 19. Jh.s mitgeprägt hat, nicht nur ein beliebter, sondern auch ein dringlicher Gesprächsgegenstand. Eine der diskussionswürdigen Fragen betraf die lebenden Organismen. Descartes betrachtete die höher organisierten Tiere als Maschinen, sah aber beim vernunftbegabten Menschen die Grenze dieser Argumentation. La Mettrie überspielte dann auch diese Grenze mit seiner These vom *Homme Machine*. Diese Diskussion begann aber wesentlich früher, sie wurde durch die Erfindung und Perfektionierung der Uhrwerke stimuliert. Die Automatenbauer begannen im 16. Jh. mit der Konstruktion von *künstlichen Lebewesen*, wobei sie sich ihre Legitimation aus alten Künstlerlegenden und Künstlermythen der Antike mühelos besorgen konnten. In dieser langen Gedankenkette ist der mechanische Maikäfer angesiedelt. Natürlich gehörte er zu den interessanten Gesprächsgegenständen bei Hofe und war weit mehr als ein »Mechanisches Spielzeug«. Denn jedem war klar, daß die Automatenkunst umso besser funktioniert, je mehr sie sich ihrem Gegenstand annähert, also je täuschender die *imitatio naturae* durch Mechanik gelingt. Da Insekten ohnehin schon wie mechanische Existenzformen der belebten und sich selbst bewegenden Materie aussehen, lag es nahe, den Maikäfer als Modell zu wählen, den man gerade noch in natürlicher Größe mitsamt dem Uhrwerk realisieren konnte. Das aber war bereits eine Meisterleistung der Miniaturisierung, die eine weitere Bedingung von Kunstammerstücken erfüllte: Die Miniaturisierung war ein Maß für künstlerische Qualität. Man ging bis zu den Extrem-

werten des Möglichen, sowohl in der Monumentalisierung wie in der Gegenrichtung bis an die Grenzen der Leistungsfähigkeit von Lupen.

Es gibt andere Besonderheiten dieser Kunstkammer. Im Hess. Landesmuseum in Kassel befindet sich eine der bedeutendsten Sammlungen von Meisterwerken der Bernsteinkunst. Mir ist kein anderes Museum bekannt, das einen derartigen Fundus aus älteren Sammlungen besitzt. Weder Ambras noch Schloß Rosenborg in Kopenhagen, nicht einmal das Grüne Gewölbe in Dresden können da mithalten, obgleich Arbeiten in Bernstein natürlich zu den begehrten Objekten zählen. Einige der Kasseler Bernsteinobjekte sind zur Regierungszeit des Landgrafen Moritz entstanden und in einem Falle auch sicher datiert. Es ist wahrscheinlich, daß die Schachspiele und Spielkästen für Schach, Mühle und Trictrac zu seiner Kunstkammer gehörten. Bernstein ist ein sehr empfindliches Material, und daher waren die dringend restaurierungsbedürftigen Stücke nicht transportabel und wurden nur in Kassel gezeigt. Über die Bedeutung von Spielen und besonders des Schachspiels im Kontext einer Kunstkammer und als Bestandteil der Kenntnisse eines gebildeten Fürsten gibt es hinreichend Literatur, die in der Kommentierung auch der ikonographischen Programme der im Katalog dokumentierten Stücke sachkundig benutzt wurde. Interessant wäre es zu wissen, wie diese Kumulation von Bernstein in Kassel zustande gekommen ist. In der Geschichte des Schachspiels hat Moritz, anders als einige seiner nicht minder gelehrten Kollegen, keine Spuren hinterlassen. So hat z. B. der Gründer der Wolfenbütteler Bibliothek, Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg, 1616 unter dem Anagramm Gustavus Selenus ein berühmtes Buch über das Schachspiel veröffentlicht. Seine gelehrte Spur ist deutlicher und auch besser dokumentiert als diejenige seines hessischen Zeitgenossen.

Vielleicht war es jedoch der Bernstein selbst, der als »nordisches Gold« den Landgrafen so sehr faszinierte. Für alle Sammler spielt ja auch der Materialwert der erstrebenswerten Objekte eine große Rolle, und der Wert richtet sich nach der Bedeutung. Es ist reine Mutmaßung, aber ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß hier die hinreichend bezugten und auch im Katalog ausführlich dargelegten alchemistischen Interessen des Landgrafen im Spiel gewesen sind.

Diejenige Wissenschaft, die Moritz offenbar bevorzugte, war die *Alchemie*, doch hatte sich bereits sein Vater unter anderem mit alchemistischen Experimenten und der einschlägigen Literatur beschäftigt. Diesem Thema gilt eine Trias von Essays, die miteinander zusammenhängen, unter ihnen der Beitrag *Moritz der Gelehrte als Rosenkreutzer* von Borggreffe,

denn die »Generalreformation der gantzen weiten Welt« hatte nicht nur die Einigung der divergierenden protestantischen Richtungen, sondern auch eine neue Organisation des Wissens und der Erkenntnis der Natur zum Ziel. Wie sich hermetische Traditionen und Spekulationen, utopische Konzepte, weitreichende Beziehungen zu gelehrten Autoren wie etwa John Dee zu den einschlägigen Schriften des Landgrafen verhalten, wird bei aller gebotenen Kürze dargelegt und diskutiert. Dieses Kapitel bietet für das Weltbild des Fürsten wohl den entscheidenden Schlüssel, weil sich an dieser Stelle politische und kosmologische Spekulationen und Projekte überschneiden. In diesen Zusammenhang gehört die Alchemie. Sie hatte, wie Bruce T. Moran darlegt, um 1600 verschiedene und auch kontroverse Gedankenbahnen eingeschlagen. Die hermetische Tradition war sehr stark, aber die praktisch-experimentelle Seite, die medizinisch-naturwissenschaftliche Komponente nahm an Bedeutung zu und war am hessischen Hofe »auf dem neuesten Stande«. Moritz kommt das Verdienst zu, 1609 den ersten Lehrstuhl für *Chymie* in Marburg eingerichtet zu haben. Darunter ist die Heilkunde mit chemischen, aus Laborversuchen resultierenden Mitteln zu verstehen. Das ist ein früher Vorstoß zur Begründung der Chemie als empirischer Naturwissenschaft an einer Universität. Den allgemeineren Kontext der Bewertung der Alchemie und ihrer Darstellung in der Malerei umreißt Thomas DaCosta Kaufmann von den humanistischen Negativbildern bis zu den »Alchemistenküchen« des 17. Jh.s. Er befaßt sich auch mit der kunsttheoretischen und positiven Bewertung als Methode der Veredelung der Materie in Analogie zu den bildenden und mechanischen Künsten.

Der vorletzte Beitrag gilt der *Astronomie* und dem Vermessungswesen sowie den dazugehörigen Instrumenten, den *Scientifica*. Ludolf v. Mackensen schlägt schon im Titel seines Aufsatzes den Begriff Wissenschaftskammer vor, denn diese Gegenstände wurden

gesondert untergebracht und gehörten in Kassel nicht wie an anderen Orten zur Kunstkammer. Indessen muß man bedenken, daß dieses umfangreiche und wissenschaftsgeschichtlich bedeutende (heute in der Orangerie ausgestellte) Arsenal der instrumentellen Vernunft zu derselben weltlichen Neugierde gehörte wie die *Naturalia* und *Artificialia*, und daß die auf das Ganze der Welt gerichteten Erkenntnisinteressen sich der Unterscheidung von mathematisierbaren und nicht-mathematisierbaren Gegenständen noch widersetzen.

Im übrigen hat v. Mackensen recht: In Kassel gab es diese Unterscheidung, und das liegt unter anderem an den unterschiedlichen Interessen von Vater und Sohn. Die Begründung der astronomischen Wissenschaft in Kassel – v. Mackensen läßt daran keinen Zweifel – war ausschließlich das Verdienst Wilhelms IV. Hier ist der mächtige Schatten des nicht minder gelehrten Vaters am stärksten, doch ist er auch an vielen anderen Stellen in den Katalogtexten gegenwärtig und spürbar, beginnend mit dem Erziehungsprogramm für seinen Sohn Moritz.

Dieser verlängerte zwar den Vertrag von Jost Bürgi, dem genialen Mathematiker und Instrumentenbauer – u. a. einer der Erfinder der Logarithmen –, den Wilhelm IV. engagiert hatte. Doch als jener 1604 an den Hof Rudolfs II. nach Prag ging, wurde die astronomische Forschung nicht mehr weiter gefördert, und Moritz ließ dieses groß angelegte Projekt seines Vaters »schleifen«.

Es ist im übrigen ganz gut, wenn dem sonst so vielseitigen Gelehrten am Schluß auch dezidiert derjenige Bereich nachgewiesen wird, in dem er ebenso desinteressiert wie inkompetent war. Das mindert keineswegs die Verdienste des Mannes, verringert allenfalls die Höhe des Podestes und macht ihn »lebendiger«. Dieses Ziel der ganzen ihm gewidmeten Anstrengung ist erreicht worden. Viele Details werden Anlaß weiterer Forschungen sein, daran hat kaum einer der Mitarbeiter Zweifel gelassen. Im übrigen ist hervorzuheben, daß das »Katalogbuch« auch in seiner Ausstattung dem Anspruch und dem Niveau der Beiträge entspricht.

Hans Holländer

## Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo

Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 27. Mai–16. August 1998

Ein Team, das von Michael Krapf als Leiter des Wiener Barockmuseums offiziell verantwortet wurde und aus Wissenschaftlern zusammengesetzt war, die seit Jahren entscheidend die Wiener Barockforschung bestimmen (Wilhelm Georg Rizzi, Luigi Ronzoni, Manfred Koller, Inge Schemper-Sparholz), fügte im Wiener Belvedere eine, so der Titel, den österreichischen Modellen des 18. Jh.s gewidmete Schau zusammen. Dies war nach mehrjähriger Schließung als positives Lebenszeichen des Barockmuseums der Österreichischen Galerie

im Belvedere zu werten, zu dessen Aufgabe als nationale Institution für die Österreichische Barockkunst auch deren öffentliche Thematisierung vor allem auch durch Großausstellungen zählen sollte. Zumal Wien bekanntermaßen zu jenen Städten zählt, denen die barocke Vergangenheit im kulturtouristischen Geschäft hohe Zinsen trägt. Wer sonst als das Barockmuseum wäre beispielsweise prädestiniert gewesen, gerade im Jahr 1998, dem 300 Jahre zuvor geborenen Maler Paul Troger eine große Schau zu widmen, die langfristig ge-