

Kunst-Besitzindividualismus : das Amerbachsche Kunstkabinett und die Entstehung der frühneuzeitlichen Kunstkammer

Autor(en): **Braungart, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **39 (1988)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393756>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

WOLFGANG BRAUNGART

Kunst-Besitzindividualismus

Das Amerbachsche Kunstkabinett und die Entstehung der frühneuzeitlichen Kunstkammer

Die Geschichte des Kunstsammelns verzeichnet im 16. Jahrhundert eine entscheidende Wende. Nicht zuletzt unter dem Einfluss der kunstskeptischen Reformation orientieren sich Künstler und Sammler neu. Wurden zuvor primär in den Kirchen Objekte der Kunst und der Natur zusammengetragen, so entstehen jetzt bürgerliche und adlige Kunstkammern. Am Beispiel des seinerzeit berühmten Amerbachschen Kunstkabinetts, aus dem die öffentlichen Kunstsammlungen der Stadt Basel hervorgegangen sind, wird dieser Prozess erläutert. Im Sammlungsprinzip der Kunstkammer artikuliert sich eine umfassende dispositioische Vernunft einerseits, die sich tendenziell auf alle Gegenstände der Kunst und der Natur erstreckt, im Amerbach-Kabinett jedoch auch schon eine neue, frühmoderne besitzindividualistische Mentalität andererseits, deren Qualitätsbewusstsein das enzyklopädische Interesse begrenzt.

I.

Voller Bestürzung berichtet der Rechtsprofessor und juristische Berater der Stadt Basel, Bonifacius Amerbach (1495–1562), Ende Dezember 1529 an Jean Montaigne¹ über den Gang der Reformation in der Stadt:

«Hier sind alle alten Gottesdienste abgeschafft, die Messe ist beseitigt, ja eine Strafe auf den Besuch derselben an andern Orten gesetzt, die Bilder sind aus den Kirchen geworfen und verbrannt, die Mönche geheißen, ja gezwungen ihr Ordenskleid abzulegen, die Altäre umgestürzt. Kurz: um 100,000 Goldgulden könnte das nicht wieder aufgebaut werden, was allein in Basel die Volkswuth in diesem Jahr zusammengebrannt oder niedergestürzt hat. Unsre Prediger legen das gesammte (!) Wesen des christlichen Gottesdienstes nur in die Predigten; die Eucharistie erklären sie für ein *Zeichen* des Leibes Christi nicht für seinen *wahren* Leib, und zwar darüber streiten sich die Unsern mit Luther heftig in gegenseitigen Streitschriften. Die Beichte ist ganz abgeschafft, der Taufritus abgeändert, indem sie das Kind nicht mit dem Chrisma, sondern nur mit ein paar Tropfen besprengen, und dabei gewisse Gebetchen sprechen.»²

Amerbach spricht wichtige reformatorische Streitpunkte an. Obwohl er dem ursprünglichen reformatorischen Anliegen, der inneren Erneuerung der Kirche, grundsätzlich zustimmt, kritisiert er mit aller Schärfe die radikale Auflösung und Entmythisierung des katholischen, sinnlich gegenwärtigen, rituellen Systems.

Erst nach jahrelangen, zermürbenden Auseinandersetzungen mit dem Rat der Stadt und den reformierten Geistlichen ist Amerbach schliesslich bereit, sich dem Abendmahlszwang zu unterwerfen³. Die Alternative wäre für ihn nur, die Stadt zu verlassen. Zwar spielt Amerbach immer wieder mit diesem Gedanken, bespricht ihn mit

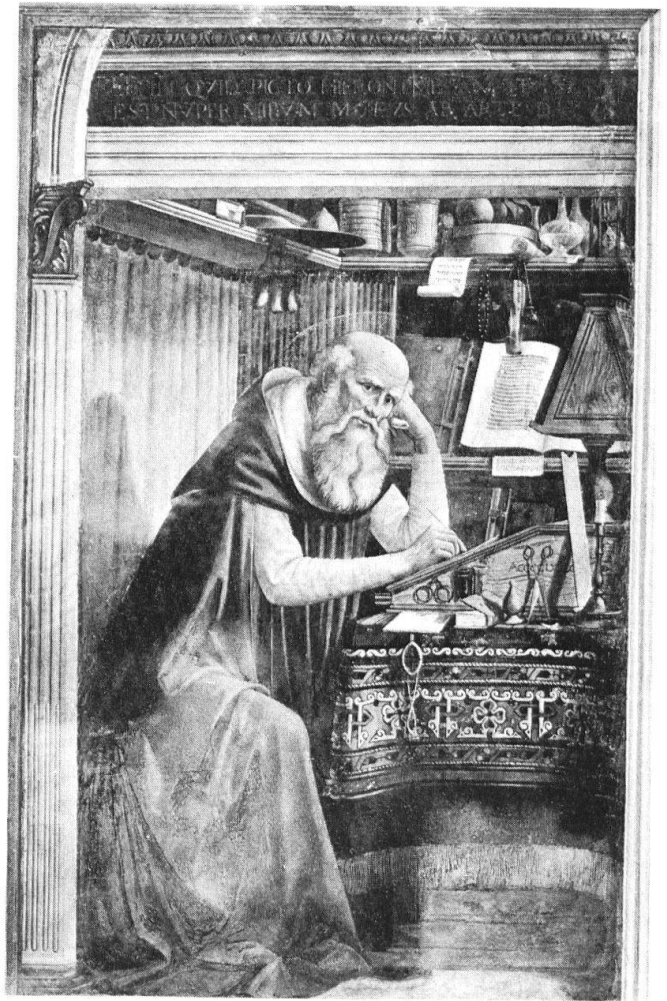
seinen Freunden. Angebote dazu hat er genug. Aber er sieht seinen Platz doch in seiner Heimatstadt Basel. Sein Vater Johannes Amerbach, der in Paris studiert hatte und aus Amorbach im Odenwald zugewandert war, besass in Basel eine berühmte Druckerei, die unter Amerbachs Nachfolger Johannes Froben auch die Schriften des Erasmus von Rotterdam drucken sollte⁴.

Bei einem Weggang aus Basel hätte Bonifacius zudem Verluste an seinem nicht unbeträchtlichen Vermögen hinnehmen müssen⁵. An einen Hof zu gehen, kommt für Amerbach auch nicht in Frage: «den Hof hasse ich wie etwas»⁶. Mit dieser Weigerung, sich einem Hof anzuschliessen oder überhaupt aus Basel wegzugehen, versucht der humanistische Gelehrte, sich Selbständigkeit zu bewahren. Mehrfach bezeichnet sich Amerbach im Streit um seine Teilnahme am Abendmahl als «Unbeteiligter» («profanus»)⁷. Im zitierten Brief an Montaigne vergleicht er sich sogar mit den heimatlosen Juden. Er sei einer, «der fremd ist gegen unsre neulichen Einrichtungen»⁸. Aber sein Unterfangen, sich aus den reformatorischen Kontroversen in seiner Heimatstadt möglichst herauszuhalten und sie eher skeptisch-distanziert zu beobachten, ist letztlich gescheitert.

Wie andernorts wurden während der Reformationseignisse auch in Basel die Kirchengüter eingezogen und die Kirchenzierden versteigert. Bonifacius Amerbach war davon ebenfalls betroffen. Seine Eltern hatten der Kartause Stiftungen gemacht, die er nur dadurch wieder bekommen konnte, dass er sie zurückersteigerte⁹. Er musste also selbst erfahren, wie das von der Kirche getragene System der Kunst auseinanderbrach.

Mit der Durchsetzung der Reformation, zumal in ihrer zwinglianischen und kalvinistischen Ausprägung, verlor das begüterte und gebildete Bürgertum ein wichtiges Terrain, auf dem sich seine mäzenatischen Energien entfalten konnten. Die Ablehnung der Werkgerechtigkeit schränkte eine objektiv gegebene, institutionell gebundene Sphäre der Kunstproduktion und -rezeption entscheidend ein. Ihre Verlagerung in die persönliche Sphäre des Individuums war deshalb eine gleichsam natürliche Folge.

Zwar bezog Amerbach selbst wie auch der mit ihm befreundete Erasmus keineswegs eine strikt antireformatorische Position. Reformation bedeutete ihm aber vor allem innere, moralische Reform¹⁰, eine Position, die die innerreformatorische Kritik am realen Verlauf des reformatorischen Prozesses etwa zu Beginn des 17. Jahrhunderts erneut eingenommen hat¹¹. So scheint die These erlaubt, dass der Aufbau einer Kunstsammlung im humanistisch-gelehrten, bürgerlichen Rahmen, wie er von Bonifacius Amerbach eingeleitet und von seinem Sohn Basilius (1533–1591) schliesslich konsequent durchgeführt wurde, aus einer gewissen mentalen Disposition zu begreifen ist, sich der inneren «Reformation» des Individuums zuzuwenden, sich aufs Individuum zu besinnen, was freilich auch humanistischem Geist entspricht¹². Die kunstskeptische Reformation zwang Künstler und Sammler, sich neu zu orientieren, und sie begünstigte und beeinflusste diese Neuorientierung durch ihre eigene Tendenz zur Introspektion und Individualisierung.



II.

Die Geschichte der Amerbachschen Sammlung ist bereits mehrfach dargestellt worden¹³, so dass ich mich auf wenige Angaben beschränken kann. Von seinem 1513 gestorbenen Vater erbt Bonifacius Amerbach vor allem eine wertvolle Bibliothek¹⁴, von Erasmus dessen «persönliche Habe, deren hoher Wert vor allem in der grossen Zahl kostbarer Geräte aus Edelmetall und in der kleinen, aber erlesenen Sammlung von Münzen und Medaillen lag»¹⁵. Ausserdem besass Amerbach eine seine humanistischen Interessen bezeugende Münzen- und Medaillensammlung, Goldschmiedearbeiten und Gemälde und Zeichnungen, die von seinen intensiven Kontakten zu Künstlern, insbesondere zu Hans Holbein d. J. herrührten¹⁶. Auch wenn man immer wieder betont hat, dass Bonifacius kein eigentlicher Sammler gewesen sei¹⁷, so weisen doch schon die Bestände seines Kabinetts, das antike Objekte, Bücher, Gegenstände der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks umfasste, auf den für die frühe Neuzeit zentralen Sammlungstyp der Kunstkammer hin¹⁸.

Der Sammlungstyp der Kunstkammer bestimmte vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein das Sammlungswesen. Er ging aus dem humanistischen Studierzimmer, dem Studiolo hervor. Schon das Studiolo der Renaissance war jedoch mehr als nur ein kleiner Raum für den

1 Titelholzschnitt nach Hans Burgkmaier zu Albrecht von Eyb. Spiegel der Sitten. Augsburg: Johan Huft 1511. – Ein Gelehrter schreibend an seinem Pult. Auch das demonstrativ auf einem Kissen präsentierte Buch macht deutlich: Das enge Studiolo ist Ort humanistischer Gelehrsamkeit, hier also noch nicht Sammlungs- und Forschungsraum.

2 Domenico Ghirlandaiò, Hl. Hieronymus im Gehäus, Wandgemälde, 1480 datiert, Kirche Ognisanti, Florenz. – Der als Melancholiker gegebene hl. Hieronymus hat sich mit einer ganzen Reihe von Gegenständen umgeben: Das Studiolo entwickelt sich zum Sammlungsraum.

Abb. 1, 2



3 Joseph Arnold, Kunstkammer der Regensburger Grosseisen- und Gewerkefamilie Dimpfel, Deckfarbe auf Pergament, datiert 1668, Ulmer Museum. – Das Aquarell zeigt eine typische frühneuzeitliche Kunstkammer, wenn auch eher bescheidenen Ausmasses: Objekte der Natur (Muscheln) und der Kunst, Bücher, Waffen und technisch-wissenschaftliches Gerät (Globen). Das Kreuz in der Mitte und direkt unter dem Fluchtpunkt des Bildes wie auch der Totenschädel deuten die enzyklopädische Kammer emblematisch.

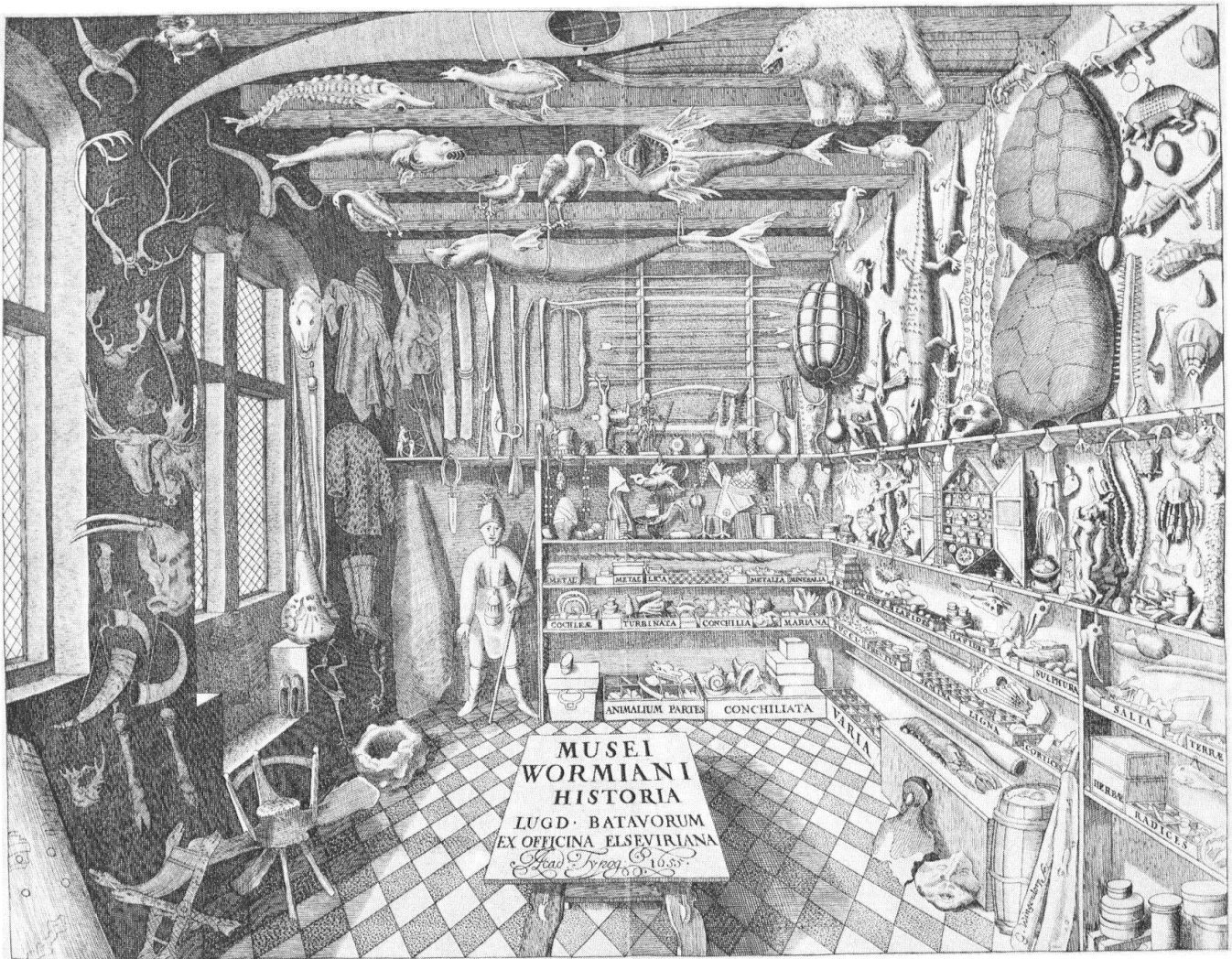
Rückzug in humanistisch-buchgelehrte Studien¹⁹. Das belegen etwa die beiden einander zugeordneten Fresken Ghirlandaios und Botticellis in der Kirche Ognisanti zu Florenz, die den heiligen Hieronymus und den heiligen Augustinus in einem Studiolo zeigen. Mit grosser Genauigkeit werden verschiedene Objekte und wissenschaftliche Geräte (wie etwa eine Armillarsphäre) dargestellt, auf die Vasari eigens hinweist:

«Zu Florenz, in der Kirche von Ognisanti, arbeitete er in Fresco, im Wett-eifer mit Sandro Botticello, einen heiligen Hieronymus, der jetzt neben der Thüre zu sehen ist, die nach dem Chore führt, und vertheilte ringsumher eine grosse Menge Instrumente und Bücher gelehrter Leute.»²⁰

Eines der wichtigsten Beispiele für diesen Zusammenhang von Studiolo und Kunstkammer ist das Studiolo des Francesco I. de Medici im Palazzo Vecchio zu Florenz²¹.

Die Kunstkammer der frühen Neuzeit integrierte Objekte der Natur wie der Kunst, schloss in der Regel eine Bibliothek mit ein²² – auch zum Amerbach-Kabinett gehörte eine umfangreiche Bibliothek – und war Sammlungs- und Forschungsstätte, Studienraum und Labor in einem Raum oder zusammenhängenden Raumkomplex²³. Die Kammer des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf Schloss Ambras und die Kaiser Rudolphs II. in Prag zählten zu den grössten und be-

Abb. 3



rühmtesten Kunstkammern der Zeit und verkörperten diesen Sammlungstyp am ausgeprägtesten.

Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutete sich jedoch an, dass sich das integrale Prinzip der Kunstkammer auflösen würde, ein Prozess, der sich dann im 18. Jahrhundert konsequent vollzog. Im Rahmen der neuzeitlichen Differenzierungsprozesse trennten sich nun Wissenschaft und Kunst, Sammeln und Forschen, und auch die Einzelsysteme von Wissenschaft und Kunst differenzierten sich weiter in selbständige Teilsysteme²⁴. Das Einheitskonzept der Kunstkammer zergliedert sich in naturwissenschaftliche, technische, historische und eben auch in nur der bildenden Kunst gewidmete Sammlungen, wie wir sie heute kennen. Dieser Prozess kommt im 19. Jahrhundert schliesslich zu seinem Ende²⁵.

Bonifacius Amerbachs Sammlung, die er in seinem Privathaus untergebracht hatte, ist aber nicht nur als Vorstufe zur enzyklopädischen Kunstkammer des 16. und 17. Jahrhunderts interessant. Amerbach hatte eine ausgesprochene Neigung zur Goldschmiedekunst, die auch sein Sohn Basilius mit ihm teilte. Basilius kaufte sogar ganze Nachlässe von Goldschmieden, die Entwurfszeichnungen, Werkzeuge und Modelle enthielten und zum Teil über mehrere Generationen weitergegeben worden waren²⁶. Bonifacius' und Basilius'

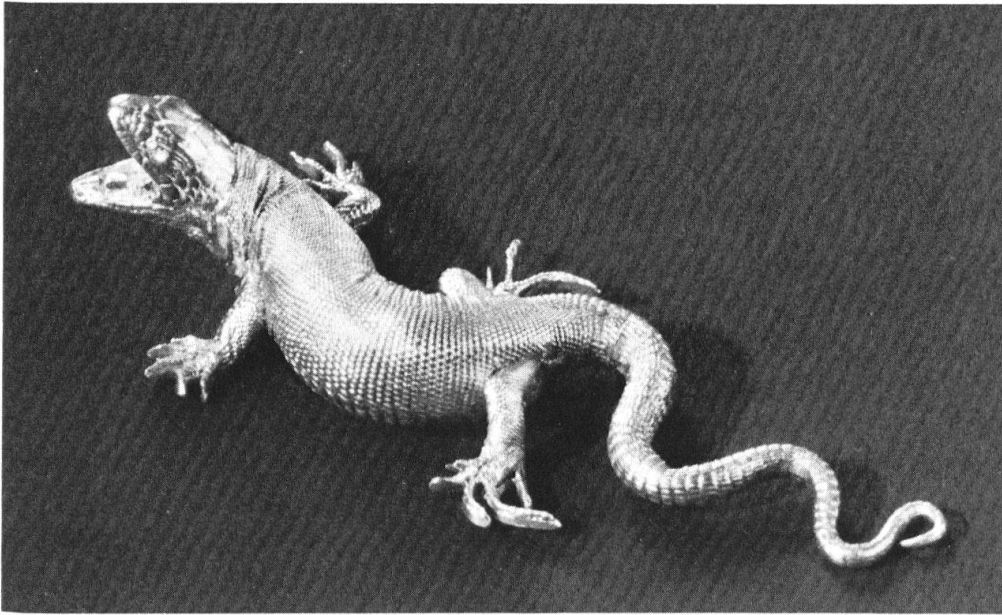
4 Titelkupfer zu Olaus Worm. *Museum Wormianum. Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum* [...]. Lugduni Batavorum 1655. – Das Titelbild der 1655 erschienenen Beschreibung der Sammlung des weitgereisten und gebildeten dänischen Arztes und Naturforschers Olaus Worm (1588–1654) gewährt einen Blick in eine reine Naturalienkammer, die nur noch naturkundliche und ethnologische Objekte enthält. Bei Worm kündigt sich bereits die Auflösung des Einheitsprinzips «Kunstkammer» an, die sich im 18. Jh. vollziehen wird, wenn sich Künste und Wissenschaften trennen und auch intern differenzieren.

Neigung zu diesem Handwerk verweist auf die wissenschaftsgeschichtlich äusserst bedeutsame Öffnung des Humanismus, die sich schon in der Florentiner Renaissance²⁷ zu vollziehen begann: die Verbindung der theoretischen mit den Handwerkskünsten. Die Entwicklung der experimentellen Methode und des modernen Naturgesetzbegriffs kam in der frühen Neuzeit deshalb voran, weil sich praktisches Erfahrungswissen und theoretisches Wissen verbanden²⁸. Die Geschichte der frühneuzeitlichen Kunst kennt diesen Typus des «Kunst-Wissenschaftlers», der in der experimentellen Naturforschung zur gesetzmässigen Naturbeschreibung vorstösst. So trieben etwa Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, die die Technik des Naturabgusses für ihre plastischen Arbeiten zur Meisterschaft entwickelten, dabei auch experimentelle Naturforschung – wie Palissy bei seinen Brennversuchen mit Ton. Palissy beschäftigte sich neben seiner künstlerischen Arbeit mit geographischen und geologischen Forschungen und publizierte auch mehrfach darüber²⁹. Jamnitzers und Palissys Objekte waren bei Kunstkammerbesitzern besonders beliebt, auch bei Basilius Amerbach. Sein Grossvater Johannes verkörperte als in Paris zum Magister Artium promovierter Gelehrter und als bekannter Drucker bereits diese Einheit von humanistisch-theoretischem und handwerklichem Wissen. Auch der Buchgelehrte Basilius Amerbach versuchte sich handwerklich, wenn er Abgüsse anfertigte oder einen «Globus terrestris» herstellte³⁰.

III.

Basilius Amerbach, Rechtsprofessor an der Universität Basel und juristischer Berater der Stadt wie sein Vater³¹, konzentrierte seine Interessen noch stärker auf den Ausbau der Kunstkammer, insbesondere nach dem Pesttod seiner Frau, die er erst 1561 geheiratet hatte, und seines Sohnes (1562). Offenbar kompensierte die Anlage und Ordnung der Sammlung den sozialen Orientierungsverlust³². Denn Ordnung zu schaffen ist ein Bedürfnis des Melancholikers³³, wie umgekehrt Ordnungsverlust Melancholie hervorruft³⁴.

Soweit bislang bekannt geworden ist, betrieb Basilius selbst keine experimentelle Naturforschung, zu der auch die alchemistischen Versuche, die in den Kunstkammern üblich waren, gezählt werden müssen. Basilius Amerbach war aber mit dem Arzt und Naturforscher Felix Platter befreundet, der selbst eine schon im 16. Jahrhundert berühmte, eher naturwissenschaftlich ausgerichtete Kunstkammer besass³⁵, die auch Amerbach Fremden zeigte, wenn Platter selbst dazu keine Gelegenheit hatte. Und Basilius korrespondierte mit dem Sohn eines Basler Goldschmieds, dem weitgereisten und in vielerlei Geschäften tätigen Alchemisten, Arzt und Paracelsisten Leonhard Thurneysser zum Thurn (1531–1596), einer der schillerndsten und umstrittensten Personen des 16. Jahrhunderts³⁶. Thurneysser, den Basilius Amerbach auch persönlich in Basel kennengelernt hat³⁷, besass selbst eine Kunst- und Naturalienkammer³⁸ und schenkte Basilius aus seinen Beständen einige Objekte, Münzen vor allem, aber auch eine typische Kunstkammer-Rarität, «ein hertzlein,



5 Naturabguss eines Reptils aus dem Amerbach-Kabinett, Historisches Museum Basel. – Naturabgüsse waren beliebte Sammelgegenstände. In der möglichst getreuen Wiedergabe beweist der Künstler seine Fähigkeit, sich Natur ganz anzueignen und eine neue zweite Natur hervorzubringen. In den künstlichen Menschen und Automaten, die bei den Besitzern von Kunstkammern besonders begehrt waren, gipfelte dieser Wille zur Naturbeherrschung.

dorinnen ein Natürlich gewechß ist», vermutlich also ein Herz aus Bernstein³⁹. Befreundet war Amerbach schliesslich auch mit seinem Schwager, dem Basler Arzt und Philosophen Theodor Zwinger (1533–1588), der ebenfalls von Paracelsus beeinflusst war, wenngleich er ihm kritischer gegenüber stand als Thurneysser⁴⁰. Zwinger war ebenfalls Besitzer einer Kunstkammer⁴¹.

Trotz dieser guten Kontakte zur Naturwissenschaft seiner Zeit, setzte Basilius Amerbach bei seiner Kunstkammer nun überraschenderweise andere Schwerpunkte. Gewiss nahm er auch Naturalien in seine Kammer auf. Doch diese haben gegenüber den Objekten der bildenden Kunst, wie sie schon sein Vater um sich versammelt hatte, ein vergleichsweise geringes Gewicht. Über Basilius Amerbachs intensive Beschäftigung mit seiner Sammlung sind wir durch verschiedene Inventare, die er selbst seit 1578 angelegt hat, gut unterrichtet. Für die Konzeption und Systematik der Sammlung ist darunter das sogenannte Inventar D von 1586 das ausführlichste und wichtigste. Von den nach Amerbachs Tod angelegten Verzeichnissen ist besonders das aus dem Jahr 1662 zu erwähnen, das angelegt wurde, als der Rat der Stadt Basel die Sammlung ankaufte⁴².

Eröffnet wird das Inventar D «der stucken oder sachen, so in der nünen Cammer gegen miner studierstuben vber, begriffen»⁴³, durch eine Liste von Gemälden, von «nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafelen»⁴⁴. Es folgt dann eine Aufstellung über sechs Goldschmiedladen, die zwischen fünf und zehn Schubladen enthalten und in denen Goldschmiedewerkzeuge und Werkstücke gesammelt werden, aber auch Schnitzarbeiten und Naturalien, wie sie typisch sind für die «Kunst- und Wunderkammern der Renaissance»⁴⁵:

«In der fünften vnd sechsten vnd sibenden [Schublade der dritten Lade], sind wechsin sigel gros vnd klein vber die hundert auch zwo sigelladen. Ein künig Henrich in wachs bossirt, sambt eim andern bildlin vnd landscheftlin vnd halb rundelin [Rundmedaillons]. Zwen gedört vögel. Ein sammetladen dorin allerlei abtruck von brot.»⁴⁶

6 Geschnitzte Haselnuss aus dem Amerbach-Kabinett, Historisches Museum Basel. – Das Miniaturkunstwerk zeigt – aufgeklappt – einige Stationen der Passion Christi. «In nuce» erscheint die ganze (Heils-) Geschichte in mikrokosmischer Kleinheit, wie die Kunst-kammer überhaupt beanspruchte, die ganze Geschichte in einem Raum-system zu fassen.



Naturalia und Artificialia, Gegenstände der Natur und der Kunst wechseln nun in unspezifischer Reihenfolge, sind oft in einem einzigen «tröglin» vereint:

«Item ein großer hafen ist zu Crosna in Slesseien⁴⁷ vsgraben als Turnÿsen [Thurneysser] sagt, der mir den geschenckt hat. Ein paar schuch wie die Septentrionalischen lender inwoner⁴⁸ tragen (si credere fas est) von fisch hüten (aut forte eim Igel) gemacht. Ein zerprochner Jupiters bildlin vom mossin [Messing] nochgmacht durch Hans Michel bildhower, so mirs geben hat.»

Und ein anderes «tröglin» enthält «zwölf oder mehr stück vß dem bergwerch in Meÿßen, schicket D. Johan Schröter sind wasser flus, kupfer kÿs, zinober ertz»⁴⁹. Wie bei den Gemälden und Zeichnungen bemüht sich Amerbach stets, Herkunft und Eigenart des inventarierten Objekts zu bestimmen. Mineralien, wie sie Amerbach hier nennt, Fundstücke aus Bergwerken, sog. Handsteine, gehörten zum festen Bestand von Kunstkammern. Das Interesse an solchen Objekten war oft durch magisch-alchemistische Naturtheorien motiviert, die auch für die Ordnung der Sammlungen häufig leitend waren. Derartige Ordnungskriterien – etwa das Schema der vier Elemente oder der drei Reiche der Natur – spielen beim Amerbach-Kabinett freilich keine erkennbare Rolle. Darauf wird noch einzugehen sein.

Amerbachs Inventar verzeichnet noch einige weitere typische Raritäten einer frühneuzeitlichen Kunstkammer wie «ein einhorn geschnitten in ein Horn», Naturabgüsse, die Natur durch menschliche Kunst perfekt wiederholen und also aneignen: «fünf stüdelin⁵⁰ von silber abgossen. Item ein silber edox⁵¹ abgossen»⁵²; «drÿ silbern abgossen fröschen»⁵³; «ein Paßion in einer haselnus»⁵⁴, also eines jener sehr beliebten Miniaturkunstwerke, die in mikrokosmischer Kleinheit auf den analogen Makrokosmos verweisen und das ganze artistische Vermögen menschlicher Kunst und damit ihre veredelnde Kraft und Überlegenheit über die Natur demonstrieren sollen.

Schliesslich besitzt Amerbach noch weitere Naturalia wie das Horn eines Elentiers⁵⁵, einen Elefantenzahn, einen Ring aus Büffelhorn⁵⁶.

Abb. 5

Abb. 6

Das Inventar schliesst jedoch mit Objekten der bildenden Kunst: «Alter vnd vnbekanter molern gerissen, tuschirt getruckte gestochne stuck gros vnd klein, mit sampt nochgemolten, dryhundert vnd ein»⁵⁷, mit einer Aufzählung von Arbeiten Dürers und Holbeins, Martin Schöns und Urs Grafts. Das letzte Objekt, das Amerbach nennt, ist des «Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben»⁵⁸, ein Rundbild des Erasmus von Rotterdam, das Holbein d. J. gemalt hat⁵⁹. Kunst ist gleichsam der Fluchtpunkt von Amerbachs Revision seiner Bestände.

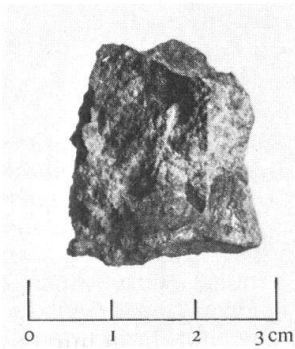
IV.

Die Amerbachschen Inventare lassen keinen Schluss auf eine theoretisch geleitete, systematische Ordnung der Sammlung zu. Amerbach ordnet nicht systematisch, sondern *pragmatisch*. Man weiss, dass er für seine Grafiksammlung sorgfältig konzipierte Schubladenschränke schreinern liess und dass er nach ikonographischen Gesichtspunkten, nach Künstlern und ihrer Herkunft geordnet hat⁶⁰. Darin unterscheidet sich das Amerbach-Kabinett von anderen bedeutenden Sammlungen der Zeit und von der zeitgenössischen Sammlungstheorie.

Einer der frühneuzeitlichen Sammlungstheoretiker, der Münchener Arzt und Verwalter der Kunstschatze Herzog Albrechts V. von Bayern, der Belgier Samuel von Quiccheberg, publizierte 1565 ein Buch, das man als sammlungs- und museumstheoretische Gründungsschrift verstehen kann und das bis ins 17. Jahrhundert hinein in dieser Hinsicht grundlegend blieb⁶¹. Schon der Titel deutet an, dass Quicchebergs Konzept einer idealen Kunstkammer eine enzyklopädische Topologie darstellt, die für jedes nur denkbare Objekt einen Platz im Gesamtsystem der Kammer vorsieht:

«Inskriptionen oder Titel des sehr reichhaltigen Theaters, das die einzelnen Materialien und hervorragende Abbilder der Gesamtheit der Dinge enthält – oder, wie man es auch treffend sagen mag: Aufbewahrungsstätte von Kunst- und Wunderdingen sowie aller Arten von seltenen Schätzen und wertvollen Geräten, zusammengesetzten Dingen und Bildern. Es wird dafür gesorgt, dass diese allesamt im Theater zusammengetragen werden, damit durch ihre häufige Betrachtung und durch die Beschäftigung mit ihnen eine vorzügliche Sachkenntnis und eine staunenswerte Einsicht schnell, leicht und sicher erworben werden kann.»⁶²

Quiccheberg geht es nicht bloss darum, verschiedene Sammelgebiete aufzulisten, sondern um ihre Ordnung innerhalb eines räumlich geschlossenen Gesamtsystems. Der erste Titel der ersten Abteilung sieht «Darstellungen der Heilsgeschichte» vor. Das ist der Anspruch dieses Theaters: Es will die *ganze* Geschichte präsentieren. Unmittelbar auf diesen ersten Titel folgen die Genealogie und Bilder des Gründers. Der Kunstkammerbesitzer erscheint in Quicchebergs Konzeption als Funktionär und Vollstrecker der universalen Heilsgeschichte. An diesen wahrhaft imperialen Introitus – nichts davon bei Amerbach! – schliessen sich nun alle nur denkbaren Darstellungen und Objekte der Natur- und Menschengeschichte an.



7 Meteorit aus dem Amerbach-Kabinett, Historisches Museum Basel. – Gesteinsbrocken von Meteoriten waren für die frühneuzeitliche Astronomie natürlich eine grosse Herausforderung. Sie weckten das Interesse der Kunstkammerbesitzer aber auch deshalb, weil sie als Prodigien gedeutet wurden, wie zahllose Flugblätter und Flugschriften der Zeit belegen.

Schlüsselbegriff bei Qiccheberg ist der des «Theaters», der durch den Begriff «Museum» nicht hinreichend umschrieben ist. Vermutlich bezieht sich Qiccheberg auf eine 1550 in Florenz erschienene Schrift Giulio Camillos (um 1480–1544)⁶³ «Idea del Theatro», in der ein siebenstufiges, der Planetenordnung entsprechendes, mnemotechnisch angelegtes Welttheater entworfen wird⁶⁴. Auf jeder dieser Stufen wird ein anderer Bereich vorgestellt: die Planeten, die Elemente für sich und in ihren Mischungen, der Mensch, sein Körper, seine Seele, seine Arbeit, schliesslich die Künste. Gemälde erläutern das Konzept der jeweiligen Stufe. Camillos Theater stellt damit einen umfassenden Ordnungs- und Systematisierungsvorschlag des gesamten Wissens dar, der magisch-hermetisches wie humanistisch-rhetorisches Gedankengut zusammenführt. Es ist «Schauplatz» der Welt und der Natur. Qiccheberg hat Camillos Theater gekannt; er weist selbst darauf hin⁶⁵. Der Theaterbegriff, der zu einer zentralen Weltmetapher der frühen Neuzeit wurde⁶⁶, schliesst bei Qiccheberg, der eine rein metaphorische Verwendung für sich ausdrücklich zurückweist, und bei Camillo wie in der frühneuzeitlichen Sammlungstheorie überhaupt den aktiven Auseinandersetzung- und Aneignungsprozess des Menschen ein. Die hier konzipierten Ideal-Kunstkammern sind auch Forschungsstätten, nicht bloss Schau-räume. Diese Bedeutung hat auch der Begriff des «anatomischen Theaters» (Theatrum anatomicum), über das etwa die Universitäten Basel und Leiden im 16. Jahrhundert verfügten. Zu Qicchebergs Theater gehören auch «Kabinette und Werkstätten» («Musea et Officinae») mit einer Bibliothek, mit einer Druckerei, einer Drechsler-Werkstatt, einer Apotheke, einer Giesserei für die «Herstellung von Gipsmodellen» und das «Giessen von silbernen, goldenen und zinnernen Pflänzchen, Würmern und Kriechtieren nach lebenden Vorbildern»⁶⁷, also für die Herstellung von Naturabgüssen.

Die dispositorische Vernunft⁶⁸, die sich in Qicchebergs Konzeption artikuliert, fasst alle Gegenstände der Künste und der Wissenschaften zu einem enzyklopädischen Gesamtsystem zusammen. Wie sie in der Praxis realisiert wurde, um einen Raum zu organisieren und die dort gesammelten Objekte zu ordnen, lässt sich am Studiolo des Francesco I. de Medici zeigen. Die tonnengewölbte Decke des Studiolo ist mit zwei Gemälden versehen, die die invenzione des Gesamttraumes wiedergeben. Das Programm stammt nicht von Vasari selbst, der die Arbeiten leitete, sondern von Vincenzo Borghini:

Es «soll in der Mitte der Wölbung, die dem Himmel entspricht, die Natur gemalt werden, und als ihr Begleiter Prometheus, der Erfinder der kostbaren Steine und Ringe; denn, wie Plinius berichtet, hat er, als er am Kaukasus angekettet war, trotz seiner Leiden mit unendlichem Fleiss sich bemüht, Diamanten und andere Edelsteine zu bearbeiten»⁶⁹.

Die Decke des Studiolo entspricht dem Himmel, mikrokosmisch wiederholt die Kammer den Makrokosmos. Borghini geht von der Überlegung aus,

«daß viele Dinge weder ganz zur Natur noch ganz zur Kunst gehören, sondern dass beide an ihnen gleichermassen teilhaben, wie – um ein Beispiel zu

nennen – die Natur Diamanten, Kristalle und ähnliches roh und ungeformt liefert, die Kunst sie aber bearbeitet und formt, deshalb also habe ich gedacht, daß diese ganze invenzione der Natur und der Kunst gewidmet sein muß»⁷⁰.

Natura und Prometheus, Natur und Kunst kennzeichnen den Grundgedanken, der das Programm des Gesamtraumes festlegt. Der Künstler und mit ihm der fürstliche Kammerbesitzer, der im Studiolo arbeitet und unter dessen Mäzenatentum die Kunst nur gedeihen kann, sie werden als zweiter Prometheus charakterisiert, wenn sie die Werke der selbst produktiven Natur verbessern, veredeln und also beherrschen.

Dieser Leitgedanke des Studiolo, den auch die Programme anderer Kunstkammern variieren, wird nun von Borghini durch weitere Schemata ausgeführt und vertieft:

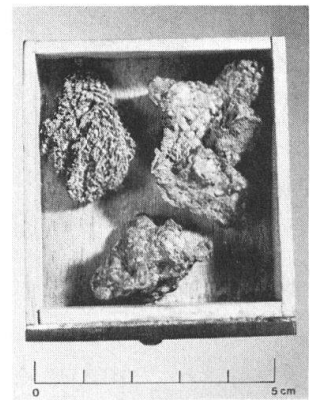
«Da die Natur allein durch die vier Elemente wirksam wird, von denen zwei – nämlich Wasser und Erde – als ihre Gestalt und Materie dienen, Feuer und Luft aber – die beiden anderen – als ihre Kräfte und Wirkungen, ordne ich jeder der vier vorhandenen Wände ein Element zu.»⁷¹

Die vier Elemente kommunizieren miteinander und bilden so eine Ordnungsstruktur, dass man «die verschiedenen Materialien», die das Studiolo aufnimmt, «unterscheiden» kann⁷². Über acht allegorische Statuen der antiken Mythologie soll die Gliederung der Wände fortgesetzt werden nach dem Schema der vier Elemente, das von dem der vier Temperamente – dem Mikrokosmos-Gedanken folgend – und dem der vier Jahreszeiten überlagert wird. Das Studiolo wurde also nach einem genau durchdachten Konzept der Korrespondenz aller Elemente konzipiert. Borghini mahnt ausdrücklich, an dieser so gegebenen Ordnung nur ja nichts zu verändern:

«tenete a mente questo ordine, perchè fermo che gli è una di queste figure non si può più mutare cosa alcuna ne sotto ne sopra, ne dagli lati, tanto vengono concatenate et legate insieme tutte le parti sue: che senza guastare il tutto non se ne può muovere alcuna»⁷³.

Der Kunstkammerbesitzer, der so ordnet, herrscht auch als alter Deus über die Reiche der Kunst und der Natur⁷⁴: Die schliesslich ausgeführten Tondi des Studiolo zeigen in den Bögen der Schmalseiten, einander gegenüberliegend und den Raum «überblickend», Cosimo de Medici und Eleonore von Toledo.

Wie sehr diese Mentalität dem sich formierenden absolutistischen Staats- und Herrschaftsgedanken entspricht, liegt auf der Hand. Die fürstlichen Kunstkammern der frühen Neuzeit sind auch Objektivationen eines frühmodernen Herrschaftsbewusstseins. Nicht zufällig fällt das Ende des Einheitsprinzips der Kunstkammer im 18. Jahrhundert auch mit der Kritik an einem unaufgeklärten Absolutismus zusammen.



8 Schublade mit Silbererz aus dem Amerbach-Kabinett, Historisches Museum Basel. – Die meisten Kunstkammern enthielten Fundstücke aus Bergwerken. Sie wurden nicht selten zu sogenannten Handsteinen gefasst und galten als Objekte, die der Mensch der Natur entreisst. Das Interesse an ihnen war oft auf magisch-hermetischem Wissen begründet.

IV.

Wie Beschreibungen und Inventare belegen, orientieren sich bürgerliche Kammern dieser Zeit in aller Regel am enzyklopädischen, topologisch-systematischen Modell der fürstlichen Kammern. Das hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass die Krise der humanistischen Gelehrtenkultur zum Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, die mit dem Bedeutungsverlust der Städte und der städtischen Kultur und dem Bedeutungsgewinn der Höfe zusammenhängt, bürgerliche Gelehrte zur Orientierung am Hof und zur Integration in den höfischen Beamtenstab zwingt⁷⁵. Die barocke Kunst entwickelt und entfaltet sich gerade im höfischen Rahmen besonders günstig⁷⁶. Eben diese Perspektive, an einen Hof zu gehen, um sich der schwierigen reformatorischen Situation in Basel zu entziehen, hatte ein Jahrhundert zuvor schon Bonifacius Amerbach für sich ausgeschlossen.

Von derartigen systematisch-topologischen Ordnungsanstrengungen, wie sie sich am Studiolo Francescos gezeigt haben, verraten die etwa gleichzeitig entstandenen Amerbachschen Inventare nichts. Basilius sammelt zwar auch Objekte der Natur und Kunst. Aber sein Interesse gilt unverkennbar vor allem den Werken der bildenden Kunst, der Malerei und der Grafik⁷⁷. Wieviel die öffentlichen Sammlungen Basels allein Basilius Amerbachs Holbein-Sammlung verdanken, ist bekannt. Der Bestand des Kabinetts wurde nach Amerbachs Tod nicht mehr verändert. In einem klugen und weitsichtigen Beschluss kaufte der Rat der Stadt 1661 die gesamte Sammlung an und machte sie der Öffentlichkeit zugänglich.

Basilius sammelte gezielt und mit erstaunlichem Qualitätsbewusstsein vor allem oberrheinisch-schweizerische und süddeutsche Kunst⁷⁸; er erwarb «Teile der Nachlässe von Urs Graf, Niklaus Manuel, Hans Holbein d. Ä. und d. J., von Jörg Schweiger und wohl auch von Hans Leu»⁷⁹, korrespondierte mit Künstlern⁸⁰ und bemühte sich intensiv um einzelne Werke, beispielsweise um ein «Albrecht Düriches werck so mit seiner aigen hand gemacht»⁸¹. Ganz/Major geben als Gesamtbestand schliesslich 67 Gemälde, 1900 Handzeichnungen, 3900 Kupferstiche und Holzschnitte an, ausserdem über 2000 Münzen und Medaillen und eine grosse Anzahl von Kleinplastiken⁸².

Der englische Philosoph C. B. Macpherson hat vor einigen Jahrzehnten den Begriff des «Besitzindividualismus» («possessive individualism») geprägt, der eine «einheitsstiftende Prämisse» der «politischen Theorien Englands vom siebzehnten bis zum 19. Jahrhundert» beschreiben soll⁸³. In der politischen Theorie von Hobbes und Locke wird der Bürger als Eigentümer (seiner selbst und seines Besitzes) bestimmt. Das Individuum konstituiert sich für Hobbes und Locke als *Besitzer* und in seinem Besitz.

Basilius Amerbach ist Kunst-Besitzindividualist. Seine Sammlungsinteressen und seine Sammlungsobjekte charakterisieren ihn wesentlich. Er engagiert sich für seine Sammlung, er definiert sich offenbar über sie. Wenngleich auch sie Züge einer frühneuzeitlichen «Kunst- und Wunderkammer» trägt, hat ihr doch die bürgerliche, humanistisch-gelehrte⁸⁴, kunstfreundliche Individualität ihres Besitzers

ein eigenständiges Gepräge verliehen. Eine solche Individualität, wie sie uns in Basilius Amerbach begegnet, wird im 17. Jahrhundert «bestritten»⁸⁵, vom absolutistischen Denksystem, seiner Herrschaftsrationalität absorbiert. Im Zeichen des Absolutismus hat dieser bürgerliche Besitzindividualismus keine Chance. Basilius Amerbachs Kabinett erinnert an eine Tradition bürgerlicher, selbständiger Förderung der Kunst und Zuwendung zu ihr⁸⁶, an die in der Weise erst das 18. Jahrhundert wieder anknüpfen wird.

Au XVI^e siècle, l'histoire des collections d'art marqua un tournant décisif. Artistes et collectionneurs s'orientèrent alors d'une manière nouvelle, avant tout sous l'influence de la Réforme qui était peu favorable à l'art. Tandis qu'auparavant des objets d'art et des curiosités naturelles étaient réunis dans les églises, des cabinets d'art faisaient maintenant leur apparition dans les demeures des bourgeois et des nobles. Ce phénomène est expliqué ici à partir du cabinet d'art Amerbach, célèbre en son temps et noyau des collections du Musée des beaux-arts de la ville de Bâle. La formation d'un tel cabinet reposait d'une part sur une vaste curiosité pour tous les objets d'art et de la nature, d'autre part sur une mentalité nouvelle et précocement moderne, où le désir de qualité limitait l'intérêt encyclopédique.

Résumé

La storia delle raccolte d'arte subì una svolta decisiva nel XVI secolo. Sotto l'influenza della Riforma, avversa all'espressione artistica, gli artisti e i collezionisti si orientarono verso nuovi generi. Se prima erano le chiese ad accogliere le creazioni dell'arte e della natura, ora sono i privati del ceto nobile e borghese a fondare delle gallerie d'arte. Questo saggio intende descrivere tale processo sull'esempio dell'allora famoso Gabinetto Amerbach, dal quale presero origine le collezioni d'arte degli odierni musei basilesi. All'interno del concetto della galleria d'arte si articola da un lato la globale disposizione razionale che si estende a tutti gli oggetti dell'arte e della natura, e dall'altro una nuova mentalità, già quasi moderna, basata sul principio della proprietà individuale, la cui esigenza di qualità limita l'interesse enciclopedico.

Riassunto

¹ Biographische Erläuterungen zu Jean Montaigne in: Die Amerbachkorrespondenz. Bearbeitet und herausgegeben von ALFRED HARTMANN. Basel 1942 ff. Bd. II, 1943, S. 394. Demnach war Montaigne Jurist in Aix und Avignon, wo auch Bonifacius Amerbach bei Alciatus studiert hatte.

² Hier zit. nach der Übersetzung bei BURCKHARDT-BIEDERMANN, THEOPHIL. Bonifacius Amerbach und die Reformation. Basel 1894, S. 67. Der lateinische Text des Briefes ebd., S. 230–232, und Amerbach-Korrespondenz III (wie Anm. 1), 1947, S. 471–474. Quellenmaterial zum Basler Bildersturm bei FISCHER, FRIEDRICH. Der Bildersturm in der Schweiz und in Basel insbesondere (Basler Taschenbuch 1. 1850, S. 1–43, vor allem S. 17 ff.). Vgl. auch ROTH, PAUL. Durchbruch und Festsetzung der Reformation in Basel. Eine Darstellung der Politik der Stadt Basel im Jahre 1529 auf Grund der öffentlichen Akten. Basel 1942.

³ Zur Biographie vgl. auch WACKERNAGEL, WOLFGANG D. Bonifacius Amerbach. Zu seinem 400. Todestag und zum 300. Jahrestag der Übernahme des Amerbach-Kabinetts durch Stadt und Universität Basel. (Jurablätter. Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde. 24, H. 9, 1962, S. 127).

⁴ Zur Geschichte der Familie Amerbach, insbes. zu Bonifacius vgl. auch HARTMANN, ALFRED. Familiäres aus der Amerbachkorrespondenz. (Basler Jahrbuch 1951, S. 35–57).

⁵ BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 71, 74 und 84.

Anmerkungen

- ⁶ BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 68. Brief an Zasius vom 8. Januar 1529: «Ego ut aula nihil peius odi»; und gleich darauf wiederholt er noch einmal: «Non aulam sequi qua nihil peius odi».
- ⁷ BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 70.
- ⁸ BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 71, s. auch S. 232.
- ⁹ Ein kurzer Bericht bei BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 73 und S. 250–252.
- ¹⁰ BURCKHARDT-BIEDERMANN (wie Anm. 2), S. 35f.
- ¹¹ Vgl. etwa DÜLMEN, RICHARD VAN. Die Utopie einer christlichen Gesellschaft. Johann Valentin Andreae (1586–1654). Teil I. Stuttgart-Bad Cannstatt 1978 (Kultur und Gesellschaft 2,1).
- ¹² Zur Entdeckung des Individuums in der Renaissancemalerei vgl. BOEHM, GOTTFRIED. Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.
- ¹³ Vgl. zuletzt: Kabinettstücke der Amerbach im Historischen Museum Basel, Text von ELISABETH LANDOLT, Basel 1984 (mit zahlreichen Abbildungen). Ausserdem FALK, TILMAN. Zur Geschichte der Sammlung alter Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel (Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Bearbeitet von Tilman Falk. Teil 1. Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer, die Basler Goldschmiederrisse. Basel/Stuttgart 1979, S. 11–23; = Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen. Band III. Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts), mit Korrekturen an GANZ, PAUL und MAJOR, EMIL. Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts und die Amerbach'schen Inventare (Öffentliche Kunst-Sammlung in Basel. LIX. Jahres-Bericht. Neue Folge III). Vgl. auch ACKERMANN, HANS CHRISTOPH. The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. (The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. Edited by OLIVER IMPEY and ARTHUR MACGREGOR. Oxford 1985, S. 62–68. Der Band enthält auch eine umfangreiche Bibliographie zur Geschichte der frühneuzeitlichen Kunstkammer.) Aus der älteren Forschung zum Amerbachkabinett wichtig: FISCHER, OTTO. Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung. (Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums. Basel 1936, S. 7–118, zum Amerbach-Kabinett vor allem S. 9–21 und S. 27–34).
- ¹⁴ Zur Geschichte der Amerbach-Bibliothek vgl. ROTH, CARL. Conrad Pfister, Basilius Iselin und die Amerbachische Bibliothek (Festschrift Gustav Binz, Oberbibliothekar der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel, zum 70. Geburtstag von Freunden und Fachgenossen dargebracht. Basel 1935, S. 179–200).
- ¹⁵ Kabinettstücke (wie Anm. 13), S. 6.
- ¹⁶ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 17, schliessen aus dem von ihnen veröffentlichten ersten Inventar, das Basilius Amerbach angelegt hat (Inventar A) und das sie auf «kaum nach 1570» datieren, FALK (wie Anm. 13), S. 16, aber auf «frühestens 1578», dass die dort aufgeführten Objekte kaum alle schon von Basilius selbst gesammelt sein können, sondern teilweise wenigstens aus dem Erbe seines Vaters Bonifacius stammen müssen.
- ¹⁷ Z. B. GANZ/MAJOR (wie Anm. 13); Kabinettstücke (wie Anm. 13); FALK (wie Anm. 13).
- ¹⁸ Bei der folgenden Skizze zur Geschichte der frühneuzeitlichen Kunstkammer, zur Kunstkammertheorie, zu den Ordnungsprinzipien der Kunstkammer und zu Francescos Studiolo in Florenz stütze ich mich auf einige Kapitel meiner Dissertation, die im Sommersemester 1986 unter dem Titel «Ordnung und Integration. Zum Wandel der frühneuzeitlichen Utopie» vom Fachbereich für Philosophie und Sozialwissenschaften der TU Braunschweig angenommen worden ist und die im Frühjahr 1989 im Metzler-Verlag, Stuttgart, erscheinen wird.
- ¹⁹ Zur Geschichte des Studiolo ausführlich die Monographie von LIEBENWEIN, WOLFGANG. Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 6).
- ²⁰ VASARI, GIORGIO. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister [...]. Aus dem Italienischen [...] von LUDWIG SCHORN. II, 2. Stuttgart und Tübingen 1839. Repr. 1983, S. 200f.; vgl. zu diesen beiden Bildern auch LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 131f.
- ²¹ Zu Francescos Studiolo vgl. LIEBENWEIN (wie Anm. 19); HEIKAMP, DETLEV. Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland. (Zeitschrift für Kunstgeschichte 26, 1963, S. 193–268); umfassend: SCHAEFER, SCOTT JAY. The Studiolo of Francesco I De'Medici in the Palazzo Vecchio in Florence. Bryn Mawr College, Ph.D., 1976 (University Microfilms Ann Arbor, Michigan 1976). Gegen LIEBENWEINS These, dass der Raumtyp des Studiolo in den Sammlungsraum übergehe, scheint mir aber wichtig zu betonen, dass der Forschungs- und Studienraum integraler Bestandteil der Kunstkammer bleibt, auch wenn die Sammlungen in weitere Räume ausgedehnt und verlagert werden. Selbstverständlich waren die grossen frühneuzeitlichen Kunstkammern nicht in einem Raum zusammenzufassen, sondern ganze, aber programmatisch mit einander in Beziehung stehende Raumkomplexe.
- ²² Vgl. FECHNER, JÖRG-ULRICH. Die Einheit von Bibliothek und Kunstkammer im 17. und

18. Jahrhundert, dargestellt anhand zeitgenössischer Berichte (RAABE, PAUL [Hrsg.]. Öffentliche und private Bibliotheken im 17. und 18. Jahrhundert. Raritätenkammern, Forschungsinstrumente oder Bildungsstätten? Bremen und Wolfenbüttel 1977, S. 11–33).
- ²³ Zur Kunstkammer von Basilius Amerbachs Freund Felix Platter gehörten ebenfalls «werck Kemmerlin vnnndt Laboratoriis», wie es in dem von Thomas Platter, dem Halbbruder, verfassten «Haußbuch» heisst. Vgl. LANDOLT, ELISABETH. Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 72, S. 244–306), S. 249.
- ²⁴ Dieser Vorgang lässt sich einordnen in den von Niklas Luhmann systemtheoretisch beschriebenen Prozess der Umstrukturierung des stratifikatorischen in ein funktionsdifferenzierendes Gesellschaftssystem.
- ²⁵ Für einen knappen, informativen Überblick über diesen Prozess vgl. KLEMM, FRIEDRICH. Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte 41, 1973, H. 2).
- ²⁶ Kabinetttstücke der Amerbach (wie Anm. 13), S. 8.
- ²⁷ Etwa beim Bau der Domkuppel, bei der der mathematisch wenig gebildete, der Goldschmiedezunft angehörende Künstler-Handwerker Brunelleschi mit dem humanistischen Mathematiker Paolo Toscanelli zusammenarbeitete. Vgl. KROHN, WOLFGANG. Die «Neue Wissenschaft» der Renaissance, (BÖHME, GERNOT. VAN DEN DAELE, WOLFGANG. KROHN, WOLFGANG. Experimentelle Philosophie. Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung. Frankfurt a.M. 1977, S. 13–128), S. 49f.
- ²⁸ Vgl. dazu KROHN (wie Anm. 27) und ZILSEL, EDGAR. Die sozialen Ursprünge neuzeitlicher Wissenschaft. Herausgegeben und übersetzt von WOLFGANG KROHN. Mit einer biobibliographischen Notiz von JÖRN BEHRMANN. Frankfurt a.M. 1976.
- ²⁹ Aus der Fülle der Literatur nur einige Hinweise: GRAMACCINI, NORBERTO. Das genaue Abbild der Natur–Riccius Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini (Katalog Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebieg-Haus. Museum alter Plastik. Frankfurt a.M. 1985, S. 198–225); HANSCHMANN, A. B. B. Palissy, der Künstler, Naturforscher und Schriftsteller als Vater der induktiven Wissenschaftsmethode des Bacon von Verulam. Leipzig 1903; KRIS, ERNST. Der Stil Rustique. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF I. 1926, S. 137–208); THOMPSON, H. R. The geographical observations of Bernard Palissy the Potter (Annales of Science 10. 1954, S. 149–165).
- ³⁰ Kabinetttstücke der Amerbach (wie Anm. 13), S. 17.
- ³¹ Zur juristischen Tätigkeit von Bonifacius und Basilius Amerbach vgl. THIEME, HANS. Die beiden Amerbach. Ein Basler Juristennachlass der Rezeptionszeit (L'Europa e il Diritto Romano. Studi in Memoria di Paolo Koschaker. Vol. 1. Milano 1954, S. 137–177). Vgl. ausserdem THOMMEN, RUDOLF. Geschichte der Universität Basel. 1532–1632. Basel 1889, insbes. das vierte Kapitel «Die juristische Fakultät», S. 143–206, wo Bonifacius und Basilius Amerbach ausführlich gewürdigt werden.
- ³² So auch FALK (wie Anm. 13), S. 13: «Man hat den Eindruck, dass sich Basilius infolge dieser Ereignisse, obwohl erst dreissigjährig, sehr bald aus der kaum begonnenen öffentlichen Wirksamkeit zurückzuziehen begann, obwohl er seine akademischen Pflichten, wie mehrfache Rektoratsperioden, gewissenhaft erfüllte.»
- ³³ Andererseits birgt der allzu intensive Rückzug in die Studien die Gefahr der Melancholie, wie dies schon die mittelalterlichen Melancholietraktate belegen. Eben deshalb zeigen viele Abbildungen den Gelehrten im Studiolo mit aufgestütztem Kopf, einer für den Melancholiker typischen Geste. Vgl. LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 28 und Fig. 32–35.
- ³⁴ Zum Zusammenhang von Ordnungssehnsucht und Melancholie vgl. LEPENIES, WOLF. Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1972, insbes. Kap. II («Ordnung und Melancholie») und III («Ordnungsüberschuss, Langeweile und die Entstehung resignativen Verhaltens»). Zum Kunstkammerbesitzer und Melancholiker Rudolf II. s. jetzt den Katalog «Prag um 1600 – Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.», hg. von der Kulturstiftung Essen. Freren 1988.
- ³⁵ Zu Platters Kammer vgl. ELISABETH LANDOLT (wie Anm. 23), die freilich darauf hinweist (S. 247), dass Platter auch eine «grosse Kollektion von Bildern, Skulpturen und Gegenständen der Kleinkunst» besessen habe, die jedoch, «von wenigen Ausnahmen abgesehen, verloren gegangen und nicht mehr rekonstruierbar» sei. Zu den Kabinetten Platters und Zwingers vgl. auch Fischer (wie Anm. 13), S. 21–25.
- ³⁶ Ausführlich zu Thurneysers bewegtem Leben BOERLIN, PAUL H. Leonhard Thurneysser als Auftraggeber. Kunst im Dienste der Selbstdarstellung zwischen Humanismus und Barock. Basel und Stuttgart 1976; S. 189ff. sind Briefe Thurneysers an Basilius Amerbach abgedruckt. Zu Thurneysser als Paracelsist vgl. auch PEUCKERT, WILL-ERICH. Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weissen und schwarzen Magie. Berlin ³1976 (Pansophie. Erster Teil), S. 322–325 und 472f. (mit weiterer Literatur).
- ³⁷ BOERLIN (wie Anm. 36), S. 21.
- ³⁸ BOERLIN (wie Anm. 36), S. 21.
- ³⁹ Zit. nach BOERLIN (wie Anm. 36), S. 181; zu Gegenständen von Thurneysser in Amerbachs Sammlung vgl. ebd., S. 179–181.

- ⁴⁰ Grundlegend zu Zwinger: GILLY, CARLOS. Zwischen Erfahrung und Spekulation. Theodor Zwinger und die religiöse und kulturelle Krise seiner Zeit (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 77, S. 57–137, und 79, S. 125–223).
- ⁴¹ Vgl. ACKERMANN (wie Anm. 13), S. 65.
- ⁴² Die Inventare liegen gedruckt vor: Vgl. GANZ/MAJOR (wie Anm. 13); FALK (wie Anm. 13), S. 14, nennt als «eine Hauptleistung» von Amerbachs Ordnungs- und Systematisierungsbemühungen «das von GANZ/MAJOR nicht publizierte, nicht einmal kurz gewürdigte, über 300 Seiten starke Verzeichnis seiner Druckgraphik, das Basilius bis zu seinem Tode laufend ergänzte»; FALK betont, dass dieses Verzeichnis im 16. Jahrhundert seinesgleichen suche.
- ⁴³ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 40. Amerbach hatte diesen Saal in den Jahren 1576/78 von dem berühmten Baumeister Daniel Heintz eigens für seine Sammlung in seinem Wohnhaus bauen lassen.
- ⁴⁴ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 40.
- ⁴⁵ So der etwas irreführende Begriff, den Schlosser in seiner bis heute grundlegenden Arbeit verwendet: SCHLOSSER, JULIUS VON. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. 2. durchgesehene und vermehrte Ausgabe Braunschweig 1978 (EA 1908).
- ⁴⁶ Zit. nach GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 45.
- ⁴⁷ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 47, Fussn. 3, erläutern: «Krosna in Galizien».
- ⁴⁸ Nordländer.
- ⁴⁹ Zit. nach GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 47.
- ⁵⁰ Kleine Stauden, Ranken.
- ⁵¹ Eidechse.
- ⁵² GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 51.
- ⁵³ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 52.
- ⁵⁴ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 52.
- ⁵⁵ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 52.
- ⁵⁶ «zwen ring einer von biffelhorn mit eim menlin, der ander von einer Calcedonier Art. Ein zan von eim helffant, ut puto.» – GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 53.
- ⁵⁷ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 53.
- ⁵⁸ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 54.
- ⁵⁹ Hans Holbeins d. J. «Erasmus im Rund» von 1529/32 befindet sich heute in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Zur Beziehung zwischen Erasmus und Holbein, zu Holbeins Erasmus-Porträts und zu diesem Rundbild vgl. REINHARDT, HANS. Erasmus und Holbein (Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 81, S. 41–70).
- ⁶⁰ Vgl. FALK (wie Anm. 13), S. 19f.
- ⁶¹ Zu Quicchebergs Schrift im Zusammenhang mit der Geschichte des Sammlungswesens vgl. auch SCHEICHER, ELISABETH. Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger. Wien–München–Zürich 1979, S. 68f. Scheichers vorzüglich illustrierte Arbeit, deren Qualität u. a. darin liegt, dass sie sich nicht nur auf Objekte der bildenden Kunst konzentriert, sondern auch ausführlich mit typischen Kunstkammer-Raritäten aller Art befasst, ist im übrigen auch grundlegend für die hier schon mehrfach erwähnten Kunstammern Erzherzog Ferdinands auf Schloss Ambras (vgl. ebd., S. 73–136) und Kaiser Rudolfs II. (vgl. ebd., S. 142–178).
- ⁶² QUICCHEBERG, SAMUEL VON. *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis, rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae. quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. Monachii 1565.* Zu Quiccheberg s. auch FISCHER (wie Anm. 13), S. 20. Fischer macht wahrscheinlich, dass Amerbach Quicchebergs Plan durch Zwinger kennengelernt hat.
- ⁶³ Bio-bibliographisch zu Camillo vgl. STABILE, G. Artikel Giulio Camillo (Dizionario Biografico Degli Italiani 17, Rom 1974), S. 218–230.
- ⁶⁴ Ausführlicher zu Camillos Theater vgl. BERNHEIMER, RICHARD. *Theatrum Mundi* (Art Bulletin 38, 1956), S. 225–247; YATES, FRANCES A. *The Art of Memory*. London 1966, Kap. VI und VII, S. 129ff.
- ⁶⁵ QUICCHEBERG (wie Anm. 62), unpag., Abschnitt «Digressiones et declarationes secundum ordinem inscriptionum»: «Monere hic oportet Giulij Camilli museum semicirculo suo, recte quoque theatrum dici potuisse.»
- ⁶⁶ Vgl. den Exkurs «Theatrum Mundi – Der Mensch als Schauspieler» mit vielen Belegen und weiterer Literatur bei BARNER, WILFRIED. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 1979, S. 86–131.
- ⁶⁷ QUICCHEBERG (wie Anm. 62), unpag., Abschnitt «Musea et Officinae»: «Et quidem hic quibusdem magis forte versari placebit in mundioribus: ut gypsatijs formulis producendis, herbulis, vermibus, reptilibusque argenteis, aureis, stanneisque ex vivis rebus fundendo.»

- ⁶⁸ Allgemein aus philosophiegeschichtlicher Sicht zur topologisch-dispositorischen Ver-
nunft in der frühen Neuzeit vgl. SCHMIDT-BIGGEMANN. *Topica Universalis. Eine Mo-
dellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft.* Hamburg 1983 (Paradeig-
mata 1).
- ⁶⁹ Zit. nach LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 155.
- ⁷⁰ Zit. nach LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 155.
- ⁷¹ Zit. nach LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 155.
- ⁷² Zit. nach LIEBENWEIN (wie Anm. 19), S. 155.
- ⁷³ Borghini, zit. nach HEIKAMP (wie Anm. 21), S. 197.
- ⁷⁴ Zu den theologischen Implikationen und zur biblischen Legitimation dieser frühneuzeit-
lichen Mentalität vgl. die aus den Quellen gearbeitete Studie von STÖCKLEIN, ANSGAR.
Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt. München 1969.
- ⁷⁵ Zu den mühsamen und zumeist vergeblichen Selbstbehauptungsversuchen der Städte
und Stände gegenüber den Zentralisierungsansprüchen der Höfe vgl. jetzt die eindringli-
chen historischen Beispielanalysen bei BRAUNGART, GEORG. *Hofberedsamkeit. Studien
zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus.* Tübingen 1988
(Studien zur deutschen Literatur 96), insbes. Kap. I,3 «Huldigung und Herrschaftsver-
ständnis: Der Fall Magdeburg», S. 67–123. Generell zum Problem grundlegend: KÜHL-
MANN, WILHELM. *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des
deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters.* Tübingen 1982 (Stu-
dien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3).
- ⁷⁶ Dass Hofluft den Künstler auch frei machen kann, zeigt WARNKE, MARTIN. *Hofkünstler.
Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* Köln 1985.
- ⁷⁷ Abbildungen von Grafiken aus dem Amerbach-Kabinett bei FALK (wie Anm. 13) und in
dem Katalog: *Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Meisterzeich-
nungen aus dem Amerbach-Kabinett.* Katalog HANSPETER LANDOLT und ERWIN
TREU. Basel 1962.
- ⁷⁸ HANSPETER LANDOLT (wie Anm. 77), S. 7, weist allerdings darauf hin, dass Amerbachs
Vorliebe für die Kunst der Schweiz und der Oberrheingegend wohl vor allem praktische
Gründe hatte: Arbeiten aus dieser Region waren für ihn einfach leichter zu beschaffen.
- ⁷⁹ FALK (wie Anm. 13), S. 15.
- ⁸⁰ Zur Beziehung zwischen Künstlern und Auftraggebern im Basel des 16. Jahrhunderts vgl.
LANDOLT, ELISABETH. *Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel*
(Unsere Kunstdenkmäler 24, 1978, S. 310–322).
- ⁸¹ GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 27.
- ⁸² GANZ/MAJOR (wie Anm. 13), S. 2.
- ⁸³ Erstmals in einem 1954 erschienenen Aufsatz und ausgeführt in seinem Buch: *Die politi-
sche Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke.* Frankfurt a.M. 1967
(engl. Originalausgabe: *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to
Locke.* Oxford 1962), S. 11.
- ⁸⁴ Amerbachs Herkunft aus dem Humanismus dokumentieren auch seine Ausgrabungen
des römischen Theaters in Augst. Vgl. BRUCKNER, DANIEL. *Versuch einer Beschreibung
historischer und natürlicher Merkwürdigkeiten der Landschaft Basel.* XXIII. Stück. Augst.
Basel 1763, S. 2772–2806.
- ⁸⁵ Vgl. WIEDEMANN, CONRAD. *Bestrittene Individualität. Beobachtungen zur Funktion der
Barockallegorie.* (Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel. Her-
ausgegeben von WALTER HAUG. Stuttgart 1979, S. 574–591. Germanistische Symposien
Berichtsbände III.) Wiedemanns Überlegungen gehen von Berninis Porträtbüste Ludwigs
XIV. aus, die im Laufe der Überarbeitung gezielt zur Allegorie entindividualisiert wurde
und an Ähnlichkeit verlor.
- ⁸⁶ Zu Amerbachs grosszügigem Mäzenatentum auch auf anderen Gebieten vgl. HART-
MANN, ALFRED. *Bonifacius Amerbach als Verwalter der Erasmus-Stiftung* (Basler Jahr-
buch 1957, S. 7–28).

1 und 4: Zentralbibliothek Zürich. – 2: Fotothek des Kunstgeschichtlichen Seminars der
Universität Zürich (Alinari). – 3: Ulmer Museum (Ingeborg Schmatz). – 5 und 6: Histori-
sches Museum Basel (M. Babey). – 7 und 8: Historisches Museum Basel (A. Seiler).

Wolfgang Braungart, Wiss. Mitarbeiter, Institut für neuere deutsche Literatur, Justus-Lie-
big-Universität Giessen, Philosophikum I, Otto-Behagel-Strasse 10, D-6300 Giessen

Abbildungsnachweis

Adresse des Autors