

Zwischen Mnemotechnik und Sammlungstheorie.

Eine Untersuchung zu Giulio Camillos *L`idea del teatro* und
Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*.

Von Manuela Kahle

Schriftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium am
Seminar für Geistesgeschichte und Philosophie der Renaissance der
philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Referent: Prof. Dr. Eckhard Kessler

Vorgelegt von: Manuela Kahle

Baldurstrasse 87

80638 München

089-187191

kahle_manuela@gmx.de

München, 2005

Inhaltsverzeichnis

- I. Voraussetzungen (p.1)**
 - 1. Einleitung (p.1)**
 - 2. Literaturbericht (p.8)**

- II. Giulio Camillo und die Schrift *L`idea del teatro* (p. 13)**
 - 1. Giulio Camillo Delminio (p.13)**
 - 1.1 Biographie (p.13)*
 - 1.2 Bibliographie (p.17)*
 - 2. Der Text *L`idea del teatro* (p.19)**
 - 2.1 Allgemeines (p.19)*
 - 2.2 Theateraufbau des Giulio Camillo Delminio (p.20)*
 - 3. Inhalt und Aufbau des Textes (p.28)**
 - 4. Ausführungen zur Methode Camillos (p.34)**
 - 5. Mnemotechnik und Dynamik bei Camillo (p.39)**

- III. Samuel Quiccheberg und sein Schrift
« *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi...* » (p.41)**
 - 1. Samuel Quiccheberg (p.41)**
 - 1.1 Biographie (p.41)*
 - 1.2 Bibliographie (p.44)*
 - 2. Inhalt und Aufbau des Textes (p.46)**

3. Ausführungen zur Methode Quicchebergs (p.49)

3.1 Die Sammlung Ambras (p.51)

3.2 Die Sammlung Kaiser Rudolf II. in Prag (p.56)

3.3 Die Sammlung Albrecht V. in München (p.59)

3.4 Struktur und Methode Quicchebergs (p.64)

**4. Mnemotechnik und Sammlungstheorie
bei Quiccheberg (p.71)**

**IV. Vergleich der Ergebnisse
zu Giulio Camillo und Samuel Quiccheberg (p.75)**

1. Rezeption Camillos durch Quiccheberg (p.75)

1.1 Rezeption (p.75)

1.2 Erwähnungen im Text (p.76)

2. Strukturen, Methoden und Ziele (p.79)

3. Mnemotechnik (p.82)

4. Metaphorik (p.85)

4.1 Theatermetaphorik und Theater (p.85)

V. Zusammenfassung und Schlussbemerkung (p.93)

VI. Appendices (p.98)

Appendix A (p.98)

Zur Mnemotechnik (p.98)

Appendix B (p.105)

Zur Sammlungsgeschichte. (p.105)

Von den ersten Sammlungen zu den Kunst- und Wunderkammern

B.1 Die Anfänge des Sammelns (p.105)

B.2 Die mittelalterlichen Sammlungen (p.107)

B.3 Die Kunst- und Wunderkammern (p.109)

Appendix C (p. 114)

Kurzglossar (p. 114)

Appendix D (p. 116)

Zum Ficklerschen Inventar (p. 116)

VII. Abbildungsverzeichnis (p. 117)

VIII. Bibliographie (p.118)

Monsignor Ludovico:

„Aber Maestro, die Menschen haben sich doch gewiß immer schon erinnert...“

Maestro Valerio Camillo:

“Gewiß, Monsignor Ludovicus; nur die Ziele der Erinnerung waren verschieden. Simonides war der erste, der sich an mehr als nur das unmittelbar Gegenwärtige und das Vergangene erinnerte, denn vor ihm war die Erinnerung Aufzählung täglicher Arbeiten, Listen von Vieh, Werkzeugen, Sklaven, Städten oder Häusern, oder auch eine verschwommene Sehnsucht nach den vergangenen Taten und verlorenen Worten: Die Erinnerung war eine Tatsache, aber keine Kunst; Simonides ging einen Schritt weiter: alles, was Menschen gewesen sind, gesagt oder getan haben, ist wert, erinnert zu werden, genau in der Reihenfolge, wie es geschah; von nun an braucht nichts mehr vergessen zu werden. Ist dir das klar? Vor ihm war die Erinnerung etwas Zufälliges: Jeder erinnerte sich spontan an das, was er wollte oder konnte; der Dichter stieß die Türen auf für die wissenschaftliche Erinnerung, die von den Einzelerinnerungen unabhängig ist. Er schlug die Erinnerung als umfassende Erkenntnis der gesamten Vergangenheit vor. Und da diese Erinnerung in der Gegenwart geübt wurde, musste sie auch diese vollkommen erfassen, auf dass auch sie in der Zukunft eine erinnerungswerte Vergangenheit würde. Durch die Jahrhunderte wurden zu diesem Zweck viele Systeme erdacht; die Erinnerung nahm die Orte, die Bilder, die Systematik zu Hilfe. Von der Erinnerung an die Gegenwart und die Vergangenheit ging man über zu dem Ziel, sich an die Zukunft zu erinnern, bevor sie überhaupt stattgefunden hatte, und diese Fähigkeit nannte man Vor-Sicht oder Voraussicht. Noch andere, kühner als die vorigen, ließen sich von den Lehren der Kabbala, des Sohar und den jüdischen Sephirot anregen, noch weiterzugehen, um die Zeit aller Zeiten und den Raum aller Räume kennenzulernen: die gleichzeitige Erinnerung an alle Stunden und alle Orte.

Ich, Monsignore, bin nun noch weitergegangen. Mir genügt nicht die Erinnerung an die Ewigkeit der Zeiten, die ich schon habe, noch die Erinnerung an die Gleichzeitigkeit der Orte, die mir nie fremd war....“

Carlos Fuentes, Terra nostra

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig von mir konzipiert und verfasst wurde und keine außer den angegebenen Hilfsmitteln verwandt wurden.

München, 25.03.2005

Curriculum vitae

Name: **Manuela Kahle**
Geburtsdatum: 19.05.1971
Geburtsort: Nordhausen
Anschrift: Baldurstrasse 87
80638 München

Schulausbildung: 1977 – 1987 Grund- und Realschule
Niedersachswerfen

Berufsausbildung: 1987 – 1990 Medizinische Fachschule
Nordhausen
Abschluss: Krankenschwester

Berufstätigkeiten: 15.06.1990 – 15.06.1993 Klinikum Rosenheim
Krankenschwester

16.06.1993 – 14.11.1993 Aufenthalt in London
Besuch des King Street College

15.11.1993 – 15.09.1997 Klinikum Rosenheim
Krankenschwester bzw.
Fachkrankenschwester

Weiterbildungen: 20.04.1995 – 19.04.1997 Ausbildung zur
Fachkrankenschwester für
Innere Medizin und
Intensivmedizin mit Abschluss

Weitere Schulbildung: 01.09.1997 – 01.07.1999 Städtische Berufsoberschule
München
Abschluss: Allgemeine
Hochschulreife

Studium: 01.09.1999 – lfd. Ludwig-Maximilians-Universität
München
Studium der Philosophie,
Geschichte und Literatur

09` 2004 Anmeldung zur Magisterprüfung im Hauptfach Philosophie
1. Nebenfach: Neuere und Neueste Geschichte
2. Nebenfach: Neuere deutsche Literatur

I. Voraussetzungen

1. Einleitung

In der aktuellen Forschung werden Giulio Camillo und Samuel Quiccheberg auffallend oft gemeinsam erwähnt oder aufeinander bezogen. Ausführliche Arbeiten bzw. Untersuchungen zu möglichen Verbindungen der Autoren, die über die bloße Feststellung der Erwähnung Camillos durch Quiccheberg hinaus gehen, gibt es nicht.

Sinn dieser Arbeit ist es, die Texte der Autoren näher zu untersuchen, den Grund der Erwähnung Camillos durch Quiccheberg zu klären und aus dieser Untersuchung mögliche Schnittstellen der Autoren aufzuzeigen und diese zu analysieren.

Giulio Camillo Delminio (um 1480-1544) nannte eines seiner Traktate *L'idea del teatro* (Florenz 1550), die Idee eines *Theaters*. Als Philosoph widmete er die überwiegende Zeit seines Lebens der Entwicklung dieses Theaters, das für die heutige Forschung am Beginn der Gedächtnis-Traktat Literatur der Renaissance steht.¹ Camillos Text gilt als mnemotechnischer Text, welcher die klassische Gedächtniskunst mit neuen „magischen“² Elementen verbindet und Camillo, so Yates, auf „*that mysterious occult side of the Renaissance*“³ stellt. Das Ziel allerdings, das Camillo mit seinem Text verfolgt, geht über das der klassischen Rhetorik hinaus. Anhand des von Camillo entwickelten Systems soll der Betrachter oder Anwender nicht gemeine Redekunst verinnerlichen, sondern ewige Inhalte *aller* Dinge für *immer* im Gedächtnis bewahren können.

„Or se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a` luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte

¹ Yates, Frances Amelia: *The Art of Memory*. London 1966.

² „Magisch“ bezeichnet hier hermetische, kabbalistische und neuplatonische Elemente bzw. Methoden, die von Camillo benutzt wurden.

³ Yates: *The Art of Memory*, S. 158.

le cose che possono esser vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni.“⁴

Während die antiken Rhetoren es vorzogen die Teile ihrer täglich gehaltenen Reden vergänglichen Orten als flüchtige Dinge anzuvertrauen, ist es vernünftig, dass wir, die wir wünschen die ewigen Inhalte aller Dinge, die mit einer Rede, besser mit dem Ewigwährenden einer Rede, ausgedrückt werden können für immer festzuhalten, für diese ewig bestehende Orte finden.

Um diese Inhalte vermitteln zu können, entwickelte Camillo auf der Basis mnemotechnischer Methoden ein mehrdimensionales System, ein Gedächtnissystem, von Bildern und Orten symbolischen Charakters, das in der Lage ist, anhand dieser Symbole genannte ewige Inhalte systematisch und einprägsam darzustellen.

Samuel Quiccheberg (1529-1579) hatte ebenso ein Theater im Sinn, als er sein Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*⁵ (München 1565) verfasste. Er steht am Anfang einer anderen Tradition. Quicchebergs Schrift gilt in der Forschung als erstes museums- bzw. sammlungstheoretisches Konzept. Er entwickelt das Konzept einer *idealen* Ordnung einer Sammlung, ein „*Idealsystem universaler Inventarisierung*“⁶. Quiccheberg stellt zunächst Klassen auf und ordnet diesen entsprechend Objekte einer Sammlung zu. Die im Titel genannten *Inscriptiones* sind die Überschriften, die innerhalb der Klassen die Objektgruppen zusammenfassen.

Ziel Quicchebergs ist das Sammeln, Auswählen und Anordnen von Objekten stellvertretend zur Darstellung eines Ganzen:

⁴ **Camillo** Delminio, Giulio: *L'idea del teatro*. Ausgabe von Florenz 1550. Hg. v. Lina **Bolzoni**. Palermo 1991, S. 52f.

Alle Zitate aus Giulio **Camillos** *L'idea del teatro* in dieser Arbeit sind der genannten Ausgabe von Lina Bolzoni, 1991 entnommen.

⁵ **Quiccheberg**, Samuel: *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 suppellectilis, structurae atque picturae quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facile ac tutò comparari possit. autore Samuele à Quiccheberg Belga*. München 1565.

⁶ **Bolzoni**, Lina : *Das Sammeln und die ars memoriae*. In: Andreas **Grote** (Hg.), *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994, S. 129.

„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, citò, facilè ac tutò comparari possit.“⁷

„Überschriften oder Titel des umfangreichsten Theaters, welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende Bilder umfaßt, so daß man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.“⁸.

Aber auch die Vermittlung aller, das Leben umfassenden Inhalte auf eine neue, leichte Art und Weise:

„siquidem ea adsunt omnia, quae universa natura comprahendit, quae omnes libri docent, quae tota vita humana suggerere potest: nulla enim disciplina disci, nullum artificium considerari, nulla vitae conditio mente concipi potest, quae non habeat hic sua fundamenta, instrumenta, adiumenta.“⁹

“Wenn nämlich all das versammelt ist, was die gesamte Natur umfaßt, was alle Bücher lehren, was das ganze menschliche Leben vermitteln kann, dann kann man kein Wissen erlernen, kein Kunstwerk würdigen, die Bedingungen des Lebens im Geiste nicht erfassen, welche hier dann nicht ihre Gründe, Mittel, Hilfen, Zeugnisse hätten.“¹⁰.

⁷ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, Titel.

⁸ Harriet **Roth**: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin 2000, S. 37.

⁹ **Quiccheberg**, *Inscriptiones*, 2000, S. 158ff.

¹⁰ **Roth**: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 159ff.

Zunächst haben die beiden zu untersuchenden Texte, bis auf den Titel, der ein Theater suggeriert nichts gemein. Camillos Traktat vermittelt eine mnemotechnische Methode, Quicchebergs Traktat ein sammlungstheoretisches Konzept. Auch Ordnung, Struktur und Methode scheinen zunächst keine Gemeinsamkeiten aufzuweisen. Camillo entwickelte ein System von Orten und Bildern zur Darstellung einer, das gesamte Universum umfassenden, Ordnung. Quiccheberg stellt Klassen auf und ordnet ihnen Sammlungsobjekte zu. Beide erläutern ihre Aufstellungen.

Dennoch gibt es eine offensichtliche Verbindung der Texte, die über die Theaterdarstellung hinaus geht. Samuel Quiccheberg bezieht sich in seinem Text mehrfach auf Giulio Camillo und erwähnt ihn namentlich. Bei näherer Untersuchung des Quiccheberg Textes ist festzustellen, dass Quiccheberg in sein Konzept mnemotechnische Methoden integriert und sich bei der Umsetzung seines Konzeptes an der klassischen Rhetorik¹¹ orientiert.

Somit stellt sich die Frage, ob es eine Verbindung zwischen Mnemotechnik und Sammlungstheorie gibt und wenn, wie diese aussieht? Aber es stellt sich auch die Frage inwieweit eine Verbindung zwischen Sammlungstheorie und Rhetorik besteht?

Lina Bolzoni bemerkt, „...daß zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert die *ars memoriae* und das Sammeln sich gegenseitig beeinflussen, sich ineinander spiegeln und miteinander Modelle und Anregungen austauschen, sowohl in der Praxis als auch auf der Ebene theoretischer Systematik“¹² und sie belegt ihre Aussage anhand metaphorischer Wendungen zur Auffassung des Gedächtnisses in Begriffen des Raumes. So wird das Gedächtnis, laut Bolzoni, als „geschlossener, endlicher Raum dargestellt, in welchem man kostbares Material ansammelt, das man zu geeigneter Zeit wieder aufnehmen und verwenden kann“. Einer Schatzkammer *thesauro* gleich, nimmt das Gedächtnis kostbares Material auf und bewahrt es, um es bei Bedarf wieder frei zu geben.

¹¹ Unter klassischer Rhetorik verstehe ich die Rhetorik Ciceros oder die Ausführungen im *Ad Herennium*.

¹² **Bolzoni** : *Das Sammeln und die ars memoriae*, S. 132.

„Nunc ad thesaurum inventorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam, transeamus.“¹³

Kommen wir nun zu der mit gefundenen Ideen (Gedanken) gefüllten Schatzkammer, zum Wächter aller Teile der Rhetorik, dem Gedächtnis.

Auf metaphorischer Ebene gehen, wie Bolzoni nachgewiesen hat, Sammeln und Mnemotechnik eine Verbindung ein. In den betrachtenden Traktaten allerdings scheinen sich Mnemotechnik und Sammlungstheorie auf ganz pragmatische Art und Weise zu verbinden. Der Nachweis einer Verbindung von Mnemotechnik und Sammlungstheorie und, so vorhanden, die Art und Weise dieser Verbindung sollen in der folgenden Arbeit erbracht werden. Aber auch deren Bezug zur Rhetorik muss in diesem Zusammenhang analysiert werden.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die Sammlungstheorie in die Tradition der Mnemotechnik gestellt werden kann?

Ziel dieser Arbeit ist es somit Zusammenhänge zwischen *ars memoriae* und Sammlungstheorie nachzuweisen und die Art und Weise dieser Verbindung anhand der Texte *L'idea del teatro* von Giulio Camillo und *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* von Samuel Quiccheberg zu untersuchen und die sich aus diesem Zusammenhang ergebenden Fragen zu klären.

Die Arbeit teilt sich in vier Abschnitte. Der erste Abschnitt, Kapitel zwei, befasst sich mit Giulio Camillo und dessen Text *L'idea del teatro*. Neben Biographie und Bibliographie, folgen Ausführungen zu Inhalt und Aufbau des Textes und zur Ausführung seines Theaters. Analysiert werden sowohl die Struktur als auch die in dem Text verwendeten Methoden Camillos. Seine Ziele und die Ordnung des Theaters werden herausgearbeitet.

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich im nächsten Abschnitt, Kapitel drei, zu Samuel Quiccheberg und seinem Text *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*. Biographie und Bibliographie folgen Bemerkungen zu Inhalt und Aufbau des Textes. Die Betrachtung der Methode Quicchebergs wird ergänzt um die Untersuchung zeitgenössischer Sammlungen, auf eventuelle Einflüsse oder Vorbilder für sein Konzept. Es werden die Sammlung Ambras Ferdinands II. von

¹³ *Ad C. Herennium de ratione dicendi [Cicero]. III, xvi.*

Tirol, die Sammlung Rudolph II. in Prag und die Sammlung Herzog Albrecht V. in München anhand ihrer Inventare mit dem Konzept der Idealsammlung Quicchebergs verglichen.

Im nächsten Abschnitt, Kapitel vier, werden die Ergebnisse aus dem bisher Erarbeiteten zusammengefasst und verglichen. Es wird geklärt, in welchem Zusammenhang Quiccheberg Camillo erwähnt und wie diese Erwähnungen zu interpretieren sind. Ein Vergleich der Strukturen und Methoden soll Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich machen, aber auch die Ziele und deren Umsetzung ins Verhältnis setzen. Dabei wird besonderes Augenmerk auf der Anwendung der Mnemotechnik der beiden Autoren liegen, der ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

Abgeschlossen wird der Vergleich mit einer Untersuchung zum Theaterbegriff in den Titeln beider Schriften. Um den Gebrauch dieses Begriffes in seiner ganzen Tragweite zu erfassen, ist es notwendig den Theaterbegriff sowohl im Hinblick auf seine metaphorische Verwendung als auch auf seinen Bezug zum realen Theater zu untersuchen.

Im Anhang der Arbeit, den Appendices, finden sich vier Abschnitte. Appendix 1 *Zur Mnemotechnik* und Appendix 2 *Zur Sammlungsgeschichte* sollen als Hinleitung zu den zwei großen Themenbereichen Mnemotechnik und Sammlungstheorie verstanden werden.

Anzumerken ist, dass in beiden Fällen keine umfassende, die gesamte Geschichte beinhaltende Abhandlung folgt. Dies wäre, aufgrund der Kürze der Ausführungen, nicht ohne faktische oder inhaltliche Ungenauigkeiten zu leisten.

So beschränken sich die Ausführungen zur Mnemotechnik lediglich auf drei, für diese Arbeit relevante Schriften zur Mnemotechnik. Die Schrift *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, kurz *Ad Herennium* eines unbekanntenen römischen Rhetoren, auf Ciceros *De Oratore* und Quintilians *Institutio Oratoria*. Eine kurze Einführung zur lullistischen Kunst schließt sich der genannten Darlegung an, da Camillo dem Lullismus ähnliche Methoden anwendet.

Auf die Analyse weiterer mnemotechnischer Schriften und die ausführliche Betrachtung der Entwicklung der *ars memoriae* wird verzichtet, da diese Arbeit bereits ausführlich von anderen Autoren geleistet wurde.¹⁴

Ähnlich wird im Appendix 2 *Zur Sammlungsgeschichte* verfahren. Einer knappen Einführung zu den Anfängen des Sammelns schließt sich ein kurzer Blick auf mittelalterliche Sammlungen an. Es folgt eine Einführung zu dem Phänomen der Kunst- und Wunderkammern und deren Entstehung und Inhalten.

Die Anfänge des Sammelns werden grob chronologisch dargelegt und sollen vermitteln, dass bereits sehr frühe Grabbeigaben grobe Ordnungen hatten und die ersten bekannten Opfergaben bereits in Tempeln gesammelt, geordnet und ausgestellt wurden. Bereits die Griechen verfassten schriftliche Beschreibungen ihrer Sammlungen.

So ist das Sammeln und Ordnen ausgewählter Dinge offensichtlich ein grundsätzliches Bedürfnis des Menschen und mit der Entwicklung der Schriftlichkeit, wohl auch das Festhalten und Fixieren dieser Sammlungen für sich und nachfolgende Generationen.

Diese Grundlagen und Merkmale mittelalterlicher Sammlungen, als den Kunst- und Wunderkammern vorausseilende Sammlungsgeneration, sollen vergleichend herangezogen werden, um das Andere, das Neue der Kunst- und Wunderkammern deutlicher aufzuzeigen und den Boden zu bereiten für die Entwicklung der Sammlungstheorie an deren Beginn Quiccheberg mit seinem Traktat steht.

¹⁴ Ergänzend einige relevante Arbeiten zur Geschichte der Mnemotechnik:

Hajdu, Helga: *Das Mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Budapest 1936.

Yates, Frances Amelia: *The Art of Memory*. London 1966.

Carruthers, Mary J.: *The Book of Memory* (= *Cambridge Studies in Medieval Literature*, 10). Cambridge 1991.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (= Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie- und Lexikonartikel zur Mnemonik* (= *Documenta Mnemonica. Text- und Bildzeugnisse zu Gedächtnislehren und Gedächtniskünsten von der Antike bis zum Ende der Frühen Neuzeit*, Band II). Tübingen 1998.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (= *Frühneuzeit-Studien N.F.*, Bd. 5). Wien, Köln, Böhlau 2000.

Strasser, Gerhard F.: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann* (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 36). Wiesbaden 2000.

Keller-Dall'Asta, Barbara: *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*. Dissertation 1999. Heidelberg 2001.

Carruthers, Mary J. und **Ziolkowski**, Jan M.: *The Medieval Craft of Memory*. Philadelphia 2002.

Appendix 3 *Kurzglossar* klärt einige, für die Sammlungstheorie wichtige Begriffe. Appendix 4 *Das Ficklersche Inventar* enthält einige Hinweise zu den hier in der Arbeit verwendeten Handschriften.

2. Literaturbericht

Drei Autoren sind zu nennen, die sich um Giulio **Camillo Delminio** (1480-1544) und seine Schrift *L'idea del teatro*¹⁵ verdient gemacht haben. Diese Autoren sind Frances Amelia **Yates**, die 1966 ihr Werk *The Art of Memory* publizierte und Giulio Camillo und seiner Schrift einen umfassenden Teil ihrer Forschungsarbeit widmete. Dann Lu Beery **Wennecker**, dessen 1970 erschienene Dissertation *An Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography* eine englische Übersetzung des Camillo Textes *L'idea del teatro* bietet und neben seinen Anmerkungen einige wichtige Quellen zur Thematik beinhaltet. Als dritte Autorin ist Lina **Bolzoni** zu nennen, die 1991 eine kommentierte Ausgabe des Camillo Textes publizierte und neben ihrem Werk *Il teatro della memoria studi su Giulio Camillo* (1984) viele weitere Artikel zu Giulio Camillo, der Gedächtnis- bzw. Memoriaproblematik und zur Verbindung von Mnemotechnik und Sammlungstheorie verfasste¹⁶.

In ihrem Werk *The Art of Memory* widmete Frances Amelia **Yates** Giulio Camillo und seiner Schrift *L'idea del teatro* zwei umfassende Kapitel. Sie stellt Camillo an den Beginn der sich im 16. Jahrhundert entwickelnden Gedächtnis-Traktatliteratur und sieht seine Gedächtniskunst und deren Struktur in der Tradition Ramon **Lulls** (1235-1316), welcher ein System von Begriffen entwickelte, diese in ein dynamisches Verhältnis brachte und hoffte, anhand dieses Systems wahre Aussagen entwickeln zu können.¹⁷

Yates gibt neben biographischen Angaben zu Leben und Werk Camillos eine analytische Widergabe der Schrift *L'idea del teatro* und eine These zur

¹⁵ **Camillo** Delminio, Giulio: *L'idea del teatro*. Florenz 1550.

¹⁶ Weitere Literatur von Lina Bolzoni in der Bibliographie der Arbeit.

¹⁷ Vgl. **Yates**: *The Art of Memory*, S. 197ff.

Ausführung bzw. Umsetzung von Camillos Theater in der Realität.¹⁸ Des weiteren untersuchte Yates welche möglichen Einflüsse für die Entwicklung von Camillos Gedächtniskunst von Bedeutung waren. Für Frances Yates ist dieses mnemotechnische System keine Neuerfindung Camillos, sondern ein aus der Inspiration der venezianischen Renaissance gewachsener Gedanke, der durch Camillo und sein Theater eine Grundlage erhielt.¹⁹ Camillos Gedächtniskunst, so Yates, bricht nicht mit den alten Traditionen, sondern stellt eine Mischung alter Gedächtnistraditionen mit einem neuen Typus des okkulten Gedächtnisses dar.²⁰ Samuel Quiccheberg wird von Frances Yates nicht erwähnt.

Die Arbeit von Frances Yates bildet noch heute die Grundlage vieler Arbeiten zur Mnemotechnik, Giulio Camillo und dessen Text *L'idea del teatro*.

Die Dissertation Lu Beery **Wennekers** *An Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography* wurde 1960 publiziert und ist damit wenige Jahre nach der Arbeit von Frances Yates entstanden. Wenneker gibt neben einer kommentierten englischen Übersetzung Angaben zu Camillos Leben und Werk, zu Metaphorik und zu möglichen Einflüssen auf Camillos Entwicklung des Theaters. Auch er äußert sich zur realen Umsetzung von Camillos Theater. Zwei Kapitel widmet Wenneker der Emblematisierung und Ikonographie Camillos. Er zeigt auf, was Camillos Text als emblematisches Werk auszeichnet und worin es sich von einem solchen unterscheidet. Seine Untersuchung ergibt, dass es sich bei Camillos Text nicht um ein reines „*emblem-book(s)*“²¹ handelt, aber der Text emblematischer Natur ist.²²

Wenneker erwähnt Quiccheberg und sein Werk in einer Fußnote.²³

Seinen Ausführungen und der Übersetzung folgen mehrere Appendices. Zunächst, unter Appendix A, zwei Briefe von Viglius Zuichemus an Erasmus aus dem Jahre 1532. Beide enthalten wichtige Informationen zu Leben und Werk Camillos und finden in der vorliegenden Arbeit Verwendung. Appendix B enthält eine Auswahl

¹⁸ Vgl. **Yates** : *The Art of Memory*, S. 129ff.

¹⁹ Vgl. **Yates** : *The Art of Memory*, S. 162.

²⁰ Vgl. **Yates** : *The Art of Memory*, S. 162.

²¹ **Wenneker**, Lu Beery: *An Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*. Diss. Pittsburgh 1970, S. 116.

²² Vgl. **Wenneker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 116.

²³ **Wenneker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 90, FN 74.

von Textpassagen aus Alessandro **Citolinis**²⁴ *La Tipocosmia* (Venedig 1561), von dem es heißt, er habe sich das Hauptwerk Camillos nach seinem Tode angeeignet und unter genanntem Namen publiziert. Als Hauptwerk wird in der Forschung ein weiterer Text Camillos verstanden, dessen Einführung bzw. Kurzfassung der hier vorliegende Text *L'idea del teatro* sein soll. Dieser Text nennt sich *Il gran teatro delle scienze*.

Sowohl die These des Textdiebstahls Citolinis als auch die These es hätte ein umfassenderes Werk *Il gran Teatro delle scienze* gegeben, werden von Wenneker diskutiert, lassen sich aber bis dato nicht belegen. Der dritte Anhang Wennekers, Appendix C, umfasst sowohl Anmerkungen Wennekers zu den kabbalistischen Elementen und Einflüssen im Werk Camillos als auch Auszüge aus dem *Sefer Jezira*. Appendix D enthält Textauszüge aus Johannes Piero **Valerianus`** (1477-1558) *Hieroglyphica* (Frankfurt 1614).

Wennekers Ausführungen zu Emblematik und Ikonographie sind für die vorliegende Arbeit nur begrenzt von Interesse, seine Ausführungen zu Leben und Werk Camillos, zur Umsetzung des Theaters und den bereits angeführten Diskussionspunkten sind der Forschung von Nutzen. Sie sind darüber hinaus ausgesprochen gut recherchiert und belegt und in akribischer Ausführung wiedergegeben. Seine Übersetzung ist ausgesprochen hilfreich.

Die Arbeiten von Lina **Bolzoni** zu den Texten von Giulio Camillo sind die jüngsten ausführlichen Publikationen zu diesem Thema. Neben der kommentierten Ausgabe von Giulio Camillos Text *L'idea del teatro*²⁵, die in dieser Arbeit Verwendung findet, ist ihre Publikation *Il Teatro della memoria studi su Giulio Camillo*²⁶ zu nennen. In dieser Publikation geht Bolzoni, neben Ausführungen zu verschiedenen anderen Traktaten Camillos, auf die Verbindung von Sebastio Serlio und Giulio Camillo ein, auf die in diesem Text noch zurückgekommen wird. Auch Samuel Quiccheberg wird in eine ihrer

²⁴ Zu Citolini sind keine genauen Lebensdaten zu finden. Jöcher gibt 16. Jahrhundert und einen Aufenthalt in Venedig 1551 an. Die Angaben zum Werk stimmen in allen gefundenen Quellen überein.

Vgl. **Jöcher**, Christian Gottlieb: *Allgemeines Gelehrten Lexikon*. Leipzig 1750-51. Bd. 1,3, Sp. 1925.

²⁵ **Camillo** Delminio, Giulio: *L'idea del teatro*. Ausgabe von Florenz 1550. Hg. v. Lina **Bolzoni**. Palermo 1991.

²⁶ **Bolzoni**, Lina: *Il teatro della memoria studi su Giulio Camillo*. Padua 1984.

Untersuchungen einbezogen. Es kommt zu keinem direkten Vergleich von Camillo und Quiccheberg.²⁷

Zu erwähnen bleibt ein Artikel Lina Bolzonis *Das Sammeln und die ars memoriae*²⁸. In diesem Artikel zeigt Bolzoni anhand der in Traktaten verwendeten Metaphorik die gegenseitige Verbindung und Beeinflussung von Mnemotechnik und Sammlungstheorie. Die Auffassung des Gedächtnisses in Begriffen des Raumes und die sich daraus ergebende Metaphorik bestimmen den Inhalt dieses Artikels. Ein direkter Vergleich von Samuel Quiccheberg und Giulio Camillo findet nicht statt.

Eine weitere Monographie zu Camillo soll hier außer der Reihe noch Erwähnung finden. Es handelt sich um Mario **Turellos** *Anima artificiale. Il Teatro magico di Giulio Camillo*, das 1993 in Udine erschienen ist. Turello gibt darin, neben Ausführungen zu Camillos System, Mnemotechnik und Mystik im Text *L'idea del teatro*, einen guten Überblick über den Forschungsstand zu Giulio Camillo und seine verschiedenen Werke.

Forschungsliteratur zu Samuel **Quiccheberg** (1529-1567) und seiner Schrift *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*²⁹ ist rar und umfasst hauptsächlich Artikel zum Leben Quicchebergs und der Darstellung seines Textes.³⁰

²⁷ **Bolzoni**: *Il teatro della memoria studi su Giulio Camillo*, S. 46ff.

²⁸ **Bolzoni**, Lina : *Das Sammeln und die ars memoriae*. In: Andreas **Grote** (Hg.), *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994, S. 129-168.

²⁹ **Quiccheberg** Samuel: *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 suppellectilis, structurae atque picturae quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit. autore Samuele à Quiccheberg Belga*. München 1565.

³⁰ Zu erwähnende Artikel sind:

Berliner, Rudolf: *Zur Älteren Geschichte der Allgemeinen Museumslehre in Deutschland*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. V, Heft 1. München 1928, S. 327-352.

Hajós, Elizabeth M.: *References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg's "Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi"*. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tom. XXV. Genf 1963, S. 207-211.

Hajós, Elizabeth M.: *The concept of an engravings collection in the year 1565: Quiccheberg, Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*. In: *The Art Bulletin*, Vol. XL, II, 1958. New York 1985, S. 151-156.

Hartig, Otto: *Der Arzt Samuel Quiccheberg, der erste Museologe Deutschlands, am Hofe Albrechts V. in München*. In: Ludwig **Deubner** (Hg.), *Das Bayerland*, 44. München 1933, S. 630-633.

Die erste umfassende Monographie und ebenso jüngste Abhandlung zu diesem Thema ist die von Harrieth **Roth** im Jahre 2000 publizierte und kommentierte Ausgabe und Übersetzung des Quiccheberg Textes *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*.

Roth gibt neben der kommentierten Übersetzung des Quiccheberg Traktates biographische Hintergründe zum Autor. Darüber hinaus versucht sie Quiccheberg in seinem Kontext darzustellen. Sie geht dabei auf mögliche Vorbilder Quicchebergs und die Wirkung seines Textes auf die ihm folgenden sammlungstheoretischen Schriften ein. Ein Kapitel ist Giulio Camillos Einfluss auf Quicchebergs Traktat gewidmet.

Roths kommentierte Übersetzung diente dieser Arbeit als lateinisch-deutsche Textvorlage.

Hauger, Harriet: *Samuel Quiccheberg: „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*. Über die Entstehung der Museen und das Sammeln. In: Wilfried **Müller**, Wolfgang J. **Smolka** und Helmut **Zedelmaier** (Hg.), *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Böhm zum 60. Geburtstag*. München 1991, S. 129-139.

Volbehr, Theodor: *Das „Theatrum Quicchebergicum“*. Ein Museumstraum der Renaissance. In: Karl **Koetschau** (Hg.), *Museumskunde*, Bd. V. Berlin 1909, S. 201-208.

II. Giulio Camillo und die Schrift L`idea del teatro

1. Giulio Camillo Delminio

1.1 Biographie

Verwertbare biographische Angaben zu Giulio Camillo sind rar³¹. Greifbare Quellen sind Briefe seines Freundes und Schülers Girolamo Muzio (1496-1576)³² und Erwähnungen von Aufenthalten oder Reisen in Briefen einiger seiner Zeitgenossen. Drei Autoren, die sich intensiv mit Camillos Biographie beschäftigten sind Federigo Altani (1755)³³, Gian-Giuseppe Liruti (1780)³⁴ und Girolamo Tiraboschi (1824)³⁵.

Des Weiteren finden sich bis ins 18. Jahrhundert immer wieder Angaben zu Leben und Werk Camillos in den einschlägigen deutschen und italienischen Enzyklopädien und Lexika. Danach reißt das Interesse an Giulio Camillo für lange Zeit ab. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts wächst das Interesse an Camillo und seinem Werk wieder.³⁶

³¹ Unter verwertbaren biographischen Angaben verstehe ich zunächst einmal Angaben die durch Quellen belegt werden können. Biographische Angaben zu Giulio Camillo lassen sich in den verschiedensten Lexika etc. finden. Allerdings sind die dort angegebenen Informationen oft identisch. Quellen für die dort zu findenden Angaben sind in der Mehrzahl der Fälle nicht angegeben.

Alle für dieses Kapitel eingesehenen Lexika befinden sich in der Bibliographie am Ende der Arbeit.

³² Camillo und Muzio trafen sich 1530 in Frankreich. Quelle für diese Information sind unveröffentlichte Briefe Girolamo Muzios.

Wennecker: *An Examination of L`idea del teatro*, S. 19.

³³ **Altani**, Federigo: *Memorie intorno alla vita, ed all`opere di Giulio Camillo Delminio*. In: *Nuova raccolta d`opuscoli scientifici e filologici*, Vol. 1. Venedig 1755.

³⁴ **Liruti**, Giuseppe: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Vol. III. Udine 1780.

³⁵ **Tiraboschi**, Girolamo: *Storia della letteratura italiana*, Vol. 9. Mailand 1824.

³⁶ **Garin**, Eugenio: *Il "Theatro" di Giulio Cammillo (sic!) e la „Rhetorika“ del Patrizi*. In: *Testi Umanistici su la Retorica* (= Archivio di Filosofia, III). Rom, Mailand 1953, S. 32-35.

Bernheimer, Richard: *Theatrum mundi*. In: *The Art Bulletin*, No. 38. New York 1956, S. 225-247.

Secret, Francois: *Les cheminements de la kabbale à la Renaissance : Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*. In: *Rivista critica di storia della Filosofia*, XIV. Florenz 1959, S. 418-436.

³⁶ **Hajós**, Elizabeth M.: *References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg`s „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*. In: *Bibliothèque d`Humanisme et Renaissance*, Tom. XXV, Genf 1963, 207-211.

Yates, Frances A.: *The Art of Memory*. London 1966.

Wennecker, Lu Beery: *An Examination of L`idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*. Dissertation, Pittsburgh 1970. u.a. siehe Bibliographie

Ein umfangreicher biographischer Beitrag zu Giulio Camillo von G. **Stabile** findet sich in: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Hg. Alberto M. **Ghisalberti**. Rom 1974, S. 218-230.

Giulio Camillo bzw. Giulio Camillo Delminio, benannt nach der Geburtsstadt seines Vaters in Dalmatien³⁷, wurde um 1480³⁸ im Friaul geboren. Sein Leben verbrachte er, bis auf einige Reisen und Aufenthalte in Frankreich, hauptsächlich in der Gegend um Venedig. Er studierte Philosophie und Jura in Padua und lehrte zu Beginn des 16. Jahrhunderts Logik³⁹ an der Universität zu Bologna⁴⁰. Er war „wohl umgesehen“⁴¹ in den „morgenländischen Sprachen, der Kabbala und in ägyptischer -, pythagoräischer - und platonischer Philosophie“.⁴² Besser ausgebildet als im Lateinischen pflegte er in seiner Muttersprache zu sein. Im Griechischen habe er es „weit gebracht“, soweit Zedler.⁴³ Seine Schwierigkeiten mit der lateinischen Sprache werden von Zeitgenossen bestätigt und von ihm selbst damit begründet, dass er durch ständige Stilübungen den Gebrauch der Sprache verloren hätte.⁴⁴

Bekannt wurde Camillo als Redner und Poet⁴⁵, berühmt wurde er durch seine nahezu lebenslange Arbeit an einem Theater, dessen Ausführung uns heute lediglich als Text *L'idea del teatro* vorliegt. Auch zu Lebzeiten Camillos war dieses Theater nicht für jedermann zugänglich, obgleich einige seiner Zeitgenossen um die Arbeit an diesem wussten. So gereichte dieses Theater Camillo zu einiger, oft zweifelhafter Berühmtheit. Seine Erfindung sei, so wurde über Camillo berichtet, für den König von Frankreich bestimmt gewesen, von dem er Geld für die Fertigstellung zur Verfügung gestellt bekommen habe. Dafür allerdings musste er über seine Erfindung Verschwiegenheit wahren.⁴⁶ Aus

³⁷ **Zedler**, Johann Friedrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5 (Reprint von 1745), Graz 1961, Sp. 410.

³⁸ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 130.

Ein biographisches Lexikon gibt um 1479 als Geburtsjahr an.

Vgl. *Dizionario Biografico degli uomini illustri della Dalmazia* (= Iatrica Gens. Repertori di bibliografia italiana, No. 59). Hg. Simeone **Gliubich**. Wien 1856, S. 71.

³⁹ **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 410f.

⁴⁰ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 130.

Giuseppe Liruti gibt die Zeit von 1521-1525 an. Giuseppe **Liruti**: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Vol. III. Udine 1780, S. 80f.

⁴¹ **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 410.

⁴² **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 410.

⁴³ **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 410.

⁴⁴ „Auctoris nomen tibi scripsi, Julius quippe Camillus vocatur. Est autem valde balbus, et latine aegre loquitur, hoc se praetextu excusans, quod styli perpetuo exercitio loquendi usum prope amiserit.“ (Brief Viglius Zuichemus (Wigle von Aytta) an Erasmus vom 8. Juni 1532)

Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam denovo recognitum et auctum per P.S. Allen, Tom. X, 1532-1534. H.M. **Allen** und H.W. **Garrod** (Hg.), Oxford 1941, S. 29.

⁴⁵ **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 410f.

⁴⁶ „...in quod mille et quingentos iam ducatos impendit, cum Rex tantum quingentos adhuc donarit: a quo tamen amplissima munera expectat, ubi operis fructum senserit.“ (Brief Viglius Zuichemus an Erasmus vom 8. Juni 1532)

Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam, X, 1941, S. 30. **Yates**: *The Art of Memory*, S. 130.

diesem Grund hielt sich Camillo einige Male, zuletzt um 1536/37, in Frankreich auf. Die jeweiligen Daten seiner Aufenthalte sind nur grob bekannt.⁴⁷

Andeutungen in einem Brief von Erasmus (1469-1536) an seinen Freund Wigle (1507-1577)⁴⁸, als auch Camillos weiterer Lebensweg deuten darauf hin, dass das

⁴⁷ Belegte Daten seiner Aufenthalte:

<i>Datum</i>	<i>Aufenthaltsort</i>	<i>Quelle</i>
Juli 1529	Venedig	Ein Brief Camillos bestätigt seinen Aufenthalt in Venedig und gibt an, dass er in Begleitung von Claudio Ragone und Girolamo Muzio nach Frankreich gehen will. Wennecker : <i>An Examination of L`idea del teatro</i> , S. 18.
1530	Frankreich	Treffen mit König von Frankreich, er bekommt das erste Geld. Wennecker : <i>An Examination of L`idea del teatro</i> , S. 19. Entnommen einem unveröffentlichten, undatierten, vermutlich kurz nach Camillos Tod geschriebenen Brief Girolamo Muzios an M. Domenico Tenieri. (Laurentian Library, Cod. Cartaceo del sec. Xvi, no.2115)
1531/32	Italien	Rückkehr nach Italien Wennecker : <i>An Examintion of L`idea del teatro</i> , S. 19.
März 1532	Bologna	Krankheit (Knie)
Sept. 1532	Bologna	Camillo ist wieder gesund
Jan. 1533	Frankreich	Aufenthalt in Venedig, danach Reise nach Frankreich Wennecker : <i>An Examintion of L`idea del teatro</i> , S. 19.
<i>Quellenpause bis 1537</i>		
Mai 1537	Frankreich	Bericht über weitere Krankheit in einem Brief Camillos an Aretino. Wennecker : <i>An Examintion of L`idea del teatro</i> , S. 20 und 140. Entn. Pietro Aretino : <i>Le Lettere</i> , Vol.1. Venedig 1542, S. 514f.
1536/37	Frankreich / Italien	Camillo verläßt Frankreich. Wennecker : <i>An Examintion of L`idea del teatro</i> , S. 20.
1543 Okt. 1542	Italien	Angebot des Marchese del Vasto, Muzio erwartet Camillos zum nächsten Monat in Mailand Brief Girolamo Muzio an Francesco Calvo. Muzio , Girolamo: <i>Lettere</i> (= Istituto di studi Rinascimentali-Ferrera, „ <i>Libri de Lettere</i> “ del <i>Cinquecento</i> , Guido Baldassarini (Hg.)).Hg. v. Luciana Borsetto , Sala Bolognese 1985, S. 66-68.
Febr. 1544	Mailand	Camillo ist in Mailand, hat sich mit Muzio und Marchese del Vastro getroffen. Brief Girolamo Muzio an Francesco Calvo. Muzio , Girolamo: <i>Lettere</i> , S.69.

⁴⁸ Wigle von Ayta oder auch Viglius Zuichemus oder van Zwichem.

Wigle von Ayta wurde am 19.10.1507 in Barrahuis bei Wirdum (Friesland) geboren. Er absolvierte eine humanistische Ausbildung in Deveter, Den Haag, Leiden und Löwen. In Löwen setzte er sein aufgenommenes Rechtsstudium fort. Bekannt war er mit der Familie Anton Fuggers,

versprochene Geld des französischen Königs nicht oder in nicht ausreichendem Maße gezahlt wurde. So ging Camillo auf eine Anfrage des spanischen Gouverneurs von Mailand, Marchese des Vasto (1502-1546)⁴⁹ ein, ihm gegen eine lebenslange Pension, die Idee, Struktur und Magie seines Theaters zu eröffnen⁵⁰. In einem Brief Muzios an Francesco Calvo im Oktober 1543 schreibt Muzio, dass er Camillo in einem Monat in Mailand erwarte und ein Treffen mit dem Marchese arrangieren wolle. Ein Brief Muzios vom Februar 1544 belegt, dass besagtes Treffen stattgefunden hat. In dieser Zeit eröffnete Camillo sowohl Marchese del Vasto als auch Girolamo Muzio die grundlegende Struktur seines Theaters. Muzio hielt diese in schriftlicher Form fest.⁵¹ Dieser Text, der eher ein Fragment der Gesamtidee Camillos darstellt, wurde gegen 1550 in Florenz und Venedig unter dem Titel

L` idea del Teatro dell`eccellen. M. Giulio Camillo veröffentlicht.⁵²

Neben der Arbeit an seinem Theater hielt Camillo Vorträge an verschiedenen Akademien. Er starb im Mai 1544 in Mailand.⁵³ Beerdigt wurde er in der Kirche von Santa Maria delle Grazie.⁵⁴

Briefkontakt pflegte er seit 1529 mit Erasmus von Rotterdam. 1529 ging er an die Universität in Avignon, dann an die Universität Bourges. 1531 ging er von dort auf eine Studienreise nach Padua, dort übernahm er 1532 eine Zivilrechtsprofessur. 1533 kehrte er in die Niederlande zurück und nahm dort 1534 eine Stellung als Offizial des Bischofs von Münster an. 1537 wurde er befristet bis 1540 nach Ingolstadt berufen auf eine Digestenprofessur. 1538/38 und 1540/41 wurde er Rektor der Universität und 1540/41 Dekan der juristischen Fakultät. 1542 verließ er Ingolstadt und ging nach Brüssel, wo er in den geheimen Rat eintrat und weiter Karriere machte. Er starb am 08.05.1577 in Brüssel.

Vgl. **Böhm**, Laetitia, **Müller** Winfried, **Smolka**, Wolfgang J. und **Zedelmaier**, Helmut (Hg.): *Biographisches Lexikon der Ludwig-Maximilians-Universität München. Teil I: Ingolstadt-Landshut 1472-1826* (= Münchener Universitätsschriften. Ludovico Maximiliana, Bd. 18). Berlin 1998, S. 26f.

⁴⁹ Als Marchese del Vasto wurde Alfonso d`Avalos bekannt. Er war tätig in der Armee von Karl V. in Italien und erhielt nach dem Tod seines Cousins Ferdinando Francesco d`Avalos den Titel Marchese di Pescara 1525. Etwas später wurde er bekannt als Marchese del Vasto. Er kämpfte in Australien, Tunesien und der Provence und war, so Wennecker, ein „*cruel, haughty, false and perfidious man*“.

Vgl. **Wennecker**: *An Examination of L`idea del teatro*, S. 22. **Liruti**, *Notizie delle Vite et Opere scritte*, S. 98.

⁵⁰ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 134.

⁵¹ „*When towards the end of his life Camillo was at Milan in the service of Del Vasto, he dictated to Girolamo Muzio, on seven mornings, an outline of his theatre.*“

Yates: *The Art of Memory*, S. 136.

“*Questa sua idea la dettò egli in sette mattine al Muzio, che la scrisse mentre erano insieme, e dormivano nella stessa Camera in Milano. Io dunque prenderò la fatica dello scrivere (sono parole del Muzio in detta Lettera inedita) acciocchè il Marchese rimanza di voi soddisfatto. E così dormendo noi in una medesima Camera in sette mattine avanti giorno; sedendo egli ed io ne` nostri letti raccolti nelle pelliccie, egli dettando ed io scrivendo, conducemmo l`opera a sine.*“

Liruti: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterarti del Friuli*, S. 104.

⁵² **Liruti**: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterarti del Friuli*, S. 104.

⁵³ **Liruti**: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterarti del Friuli*, S. 104.

⁵⁴ **Wennecker**: *An Examination of L`idea del teatro*, S. 27.

1.2 Bibliographie

Neben Giulio Camillos Text *L'idea del theatro*, dem in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit zu Teil werden soll, wurden von ihm noch weitere Schriften verfasst.

Seine Schriften⁵⁵:

- *L'idea del theatro*
- *Trattato di M. Giulio Camillo, delle Materie*
- *Trattato di M. Giulio Camillo, dell' imitatione*
- *La Topica, overo della elocutione di Messer Giulio Camillo Delminio*

Kleinere Schriften:

- *Grammatica di M. Giulio Camillo Delminio*
- *Discorso di M. Giulio Camillo sopra Hermogene*
- *Epositione di M. Giulio Camillo Delminio, sopra'l primo & secondo Sonetto del Petrarca*
- *Discorso di M. Giulio Camillo in Materia del suo theatro*
- *De verbi semplici*
- *Orationes*
- *Rime*
- *Lettere*

- *De transmutatione* (nicht ediert)

Folgende Publikationen von Camillos Schriften des 16. Jahrhunderts sind bekannt:

1544 *Due Trattati ...delle materie che possono venire sotto lo stile dell'eloquente*, Venedig.

1545 *Due orarioni ...al Re Christianissimo*, Venedig.

1550 *L'idea del theatro*, Florenz.

1552 *Tutte L'opere*, Venedig.
Enthalten sind die Schriften:

Discorso in Materia del suo theatro
Lettera de rivolgimento dell'huomo a Dio
L'idea del theatro
Due trattati delle materie e della imitatione
Due orationi
Rime

⁵⁵ Alle unter „Seine Schriften“ und „Kleinere Schriften“ verzeichneten Titel sind der Ausgabe *Tutte L'opere di M. Giulio Camillo Delminio*, Venedig 1580 entnommen. Ausgenommen ist der Titel *De transmutatione*.

1554 / 1555 *Neuauflagen Tutte L`opere*

1560 *Opere de Camillo in due tomi, Venedig.*
Enthalten sind die Schriften:

Tomus 1 = Schriften der Ausgabe von 1552 und zusätzlich

2 Sonetti
Ode a Tullia D`Aragona
De verbi simplici
7 Lettere

Tomus 2

La Topica
Discorso sopra Hermogene
L`esposizione sopra al primo et secondo sonetto del Petrarca
La Grammatica
2 Lettere

1566 / 1567 / 1568 *Neuauflagen Opere de Camillo in due tomi*

1579 / 1580 / 1584 *Neuauflagen Tutte L`opere*

Ausgaben des Textes *L`idea del theatro* aus dem 20. Jahrhundert sind :

1985, *L`idea del theatro*, Hg. Ugo Marchetti, Severgnini.

1990, *L`idea del theatro e altri scritti di retorica*, Torino.

1991, *L`idea del theatro*, Hg. Lina Bolzoni, Palermo.

2. Die Schrift *L'idea del teatro*

2.1 Allgemeines

Wie bereits erwähnt, arbeitete Giulio Camillo sein gesamtes Leben an seiner Idee eines Theaters. Wie genau dieses Theater aussah ist unklar, da bis heute weder Modelle noch Abbildungen o.ä. zu diesem Werk existieren. Nimmt der Leser den uns überlieferten Text zur Hand, stellt er fest, dass der Text wenig geordnet erscheint und Erklärungen oft unvollständig sind. Um die von Camillo beschriebene Ordnung von Bildern, Symbolen und Bedeutungen erfassen zu können, ist der Leser zunächst einmal gezwungen eine Ordnung in den Text Camillos zu bringen, um im nächsten Schritt seine Ordnung zu erfassen. Allein diese Tatsache zeigt, dass Camillo nicht sein Leben lang an einem Text gearbeitet hat, denn dieser würde ganz offensichtlich konzentrierter, geordneter und ausführlicher sein.

Überliefert ist, dass Camillo sein System aus dem Kopf diktierte, was die wenig strukturierte Darstellung erklären dürfte.

In der Forschung wird noch ein weiteres Argument der Erklärung diskutiert. Der uns vorliegende Text *L'idea del teatro* sei, so eine These, nur die Vorlage oder Kurzzusammenfassung eines ausführlich beschriebenen Werkes *Il grand teatro delle scienze*. Liruti zitiert zu dieser Annahme Germano Vecchi der in *Nemisi* schrieb, dass Camillos *Il Teatro delle scienze* noch nicht geschrieben bzw. gedruckt und ein Original dessen in den Händen des Königs von Frankreich sei.⁵⁶ Weiter wird angenommen, dass Alessandro Citolini dieses Werk höchstwahrscheinlich nach dem Tod des Königs (1547) entwendet und als sein Werk unter dem Namen *La Tipocosmia* (Venedig, 1561) publiziert habe.⁵⁷ Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken sind sehr wohl vorhanden, allein der Mangel an Quellen, die eine solche Annahme auch nur im Ansatz bestätigen könnten, erübrigt eine weitere Ausführung dieser Argumente in dieser Arbeit.

Verwunderlich ist es, dass außer dem hier vorliegenden Text keine weiteren Aufzeichnungen, Skizzen o.ä. aufzufinden sind. Darüber hinaus besteht eine

⁵⁶ "...Giulio Camillo...che scrisse...il Teatro delle scienze; il qual Libro non è ancora composto, il cui Originale è in mano del Re di Francia; ...ed è mandata alla stampa finora l'idea del suo Teatro dove brevemente accenna l'apparato mirabile del suo maggior Libro;"

Liruti: *Notizie dele vite ed opere scritte da letterarti del Friuli*, S. 78.

⁵⁷ **Wennecker:** *An Examination of L'idea del teatro*, S. 95ff.

ähnliche Situation für die Ausführung des Theaters als Modell, wie der folgende Abschnitt zeigen wird.

2.2 *Theateraufbau des Giulio Camillo Delminio*

„Ma per dar (per così dir) ordine all`ordine, con tal facilità che facciamo gli studiosi come spettatori, mettiamo loro davanti le dette sette misure, sostenute dalle misure de` sette pianeti, in spettacolo, o dir vogliamo in theatro, distinto per sette salite. Et perché gli antichi theatri erano talmente ordinati che sopra i gradi allo spettacolo più vicini sedevano i più honorati, poi di mano in mano sedevano ne` gradi ascendenti quelli che erano di menor dignità, talmente che ne` supremi gradi sedevano gli artefici, in modo che i più vicini gradi a` più nobili erano assegnati, sì per la vicinità dello spettacolo, come anchora perché dal fiato de gli artefici non fossero offesi, noi, seguendo l`ordine della creation del mondo, faremo seder ne` primi gradi le cose più semplici, o più degne, o che possiamo imaginar esser state per la disposition divina davanti alle altre cose create.“⁵⁸

Dieses Zitat aus Giulio Camillos Text *L`idea del theatro* sagt im Grunde wenig über den Aufbau bzw. die Bauweise seines Theaters aus. Es ist zu erfahren, dass nach Art eines antiken Theaters, den angesehensten Bürgern die unteren, dem Schauspiel nächsten Ränge zugewiesen werden, den Handwerkern aber die hinteren, obersten Ränge. Er erwähnt die Einteilung des Theaters in sieben Maßeinheiten, welche im weiteren Textverlauf konkretisiert werden als sieben horizontale Ränge, welche getrennt durch Aufgänge, in sieben Sektoren geteilt sind und somit 49 Abschnitte ergeben. Weitere Angaben zum groben Bau seines Theaters macht Camillo nicht, er vertieft sich umgehend in die strukturellen Besonderheiten seines Gedankengebäudes.

Um genaue Auskunft zu bekommen und uns ein Bild seines Theaters machen zu können, müssen wir in Schriftstücken und Briefen seiner Zeitgenossen nach Hinweisen suchen.

In der Literatur werden vier Briefe hervorgehoben, die einige wenige interessante Hinweise zu Aufbau und Aussehen des von Camillo beschriebenen Theaters

⁵⁸ **Camillo**: *L`idea del theatro*, 1991, S. 58f.

geben können. Drei Briefe sind einem Briefwechsel zwischen Wigle von Aytta und Erasmus von Rotterdam entnommen. Wigle schreibt in einem Brief vom 28. März 1532 aus Padua an Erasmus: „*Tum vero et eundem Amphitheatrum quoddam, admirabilis ingenii opus, construxisse aiunt, in quod qui spectatum admittatur non minus diserte de qualibet re quam ipse Cicero dicere poterit. ... quosdam ordines gradusque figurarum disposuisse...*“⁵⁹. In einem weiteren Brief an Erasmus vom 08. Juni 1532 aus Padua schreibt Wigle: „*Opus est ligneum multis imaginibus insignitum, multisque undique capsulis refertum: tum varii in eo ordines et gradus.*“⁶⁰. Ein dritter Brief Wigles vom 08. September 1532 berichtet: „*Theatri, quod nondum exaedificatum*⁶¹ *est*“⁶². In einem Brief Jacques Bordings an Etienne Dolet von 1534 wird berichtet, dass Camillo ein Amphitheater für den König errichte, dessen Zweck es sei, Abteilungen des Gedächtnisses abzustecken.⁶³ In einem Brief Gilbert Cousins⁶⁴ an Giovanni Metello von 1558 behauptet Cousin Camillos Theater am französischen Hof gesehen zu haben. Allerdings wird dieser Brief von der Forschung nur ungern als Quelle herangezogen, da angenommen wird, dass Cousin diesen Brief lediglich nach der Vorlage Wigles verfasst habe.⁶⁵

Wir wissen bereits, dass besagtes Theater aus Holz gebaut, mit Bildern und Kästchen versehen und um 1532 noch nicht vollständig fertig gestellt war. Wie genau sah dieses Theater aus? Immer wieder wird im Zusammenhang mit Camillos Theater von einem Amphitheater gesprochen. Doch hatte es wirklich die in der römischen Architektur verwendete elliptische bzw. runde Bauform? Die bisherige Forschung verneint dies. Zum einen weil die Bezeichnung *Amphitheater* die damals üblicherweise gebrauchte Form für architektonisch gebaute Strukturen zur Aufführung von Schauspielen verschiedenster Art war, welche das aufkommende Interesse besonders an römischen Theaterformen im 16.

⁵⁹ *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam denovo recognitum et auctum per P.S. Allen*, Tom. IX, 1530-1532. H.M. Allen und H.W. Garrod (Hg.), Oxford 1938, S.479.

⁶⁰ *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam*, Tom. X, 1532-1534, 1941, S. 29.

⁶¹ Die Vokabeln *exaedificatio* bzw. *exaedifico* werden laut Georges, Handwörterbuch, für das Aufbauen bzw. Erbauen oder Ausführen eines Gebäudes verwendet. Als Beispiel wird *theatri* oder *oppidum, capitolicum* angegeben. Dies würde wiederum dafür sprechen, dass es sich bei Camillos Theater um ein eher größeres Gebäude handelte.

Vgl. **Georges**: *Lateinisch-deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, S. 2502.

⁶² *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam*, Tom. X, 1532-1534, 1941, S. 98.

⁶³ Vgl. **Yates**: *The Art of Memory*, S. 133.

⁶⁴ Der Name Cousin wird auch Cognatus oder Cognato geschrieben.

⁶⁵ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 133. **Lirutti**: *Notizie delle vite et opere scritte*, S. 122f.

Jahrhundert deutlich macht.⁶⁶ Andererseits können aus der Quellenlage andere Schlüsse gezogen werden.

Frances Yates gibt an,⁶⁷ dass Camillos Theater die Form des von Vitruv⁶⁸ beschriebenen Theaters habe. Wennecker gibt noch zwei weitere Quellen an, die Camillo zu seinem Theater inspiriert haben könnten,⁶⁹ nämlich Leon Battista Alberti⁷⁰ und Sebastian Serlio⁷¹.

Vitruvs *De architectura libri decem*, das einzige Werk über Architektur, das aus dem Altertum erhalten ist, wurde erstmals wieder 1486 veröffentlicht. 1511 und 1521 wurde es nochmals mit Illustrationen herausgegeben.⁷² Allerdings wurde Vitruv und dessen Werk bereits in der von Alberti 1485 veröffentlichten Schrift *De re aedificatoria* besprochen.⁷³ Ein Vergleich der Texte Vitruvs und Camillos zeigen einige Gemeinsamkeiten, wie die Sitzordnung des noblen Publikums: „...*in orchestra autem senatorem sunt sedibus loca designata*“⁷⁴ und die Siebenteilung des Zuschauerraumes: „*Cunei spectaculorum in theatro ita dividantur, uti anguli trigonorum, qui currunt circa curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos ad primam praecinctionem;...I autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero vii...*“⁷⁵ (siehe Abb. 1, S. 23). Bei Vitruv ist die Siebenteilung für die Treppen zwischen den Zuschauerplätzen gedacht. Bei Camillo entspricht die Siebenteilung den sieben vertikalen Abschnitten bzw.

⁶⁶ **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 71.

⁶⁷ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 136.

⁶⁸ **Vitruvius Pollio** wurde um 84 v. Chr. geboren. Er erhielt eine Ausbildung zum Architekten und trat sehr früh in den Heeresdienst ein. Er leitete unter Caesar den Bau von Kriegsmaschinen und trat nach dem Tode Caesars 44 v. Chr. in den Dienst von Augustus. Vermutlich war er auch am Bau der römischen Wasserleitung beteiligt. Nach seiner Entlassung aus dem Heeresdienst pflegte er gute Beziehungen zum Kaiserhaus. Nach eigenen Angaben habe er sich der Architektur gewidmet, um damit Geld zu verdienen. Dennoch können, bis auf den Bau der Basilika in Fano, keine weiteren Bauaufträge nachgewiesen werden.

Vitruv: *De architectura libri decem*. Übers. und Anmerk. von Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964, S. 1ff.

⁶⁹ **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 64ff.

⁷⁰ **Leon Battista Alberti** wurde 1404 in Genua geboren. Er studierte kanonisches Recht und Mathematik in Bologna und wurde 1. Sekretär des Bischofs von Bologna. 1428 bis 1464 stand er im Dienst der päpstlichen Kanzlei in Rom, reiste nach Frankreich, Niederlande, Deutschland und wurde Architekturberater von Papst Nikolaus V.. Nach weiteren Aufträgen in Rimini und Florenz wurde er 1464 aus päpstlichen Diensten entlassen. Er starb 1474.

⁷¹ **Sebastian Serlio** wurde 1475 in Bologna geboren. Er gilt als Baumeister und Architekturtheoretiker. Ab 1541 hielt er sich am französischen Hof in Fontainebleau auf, wo er 1554 starb.

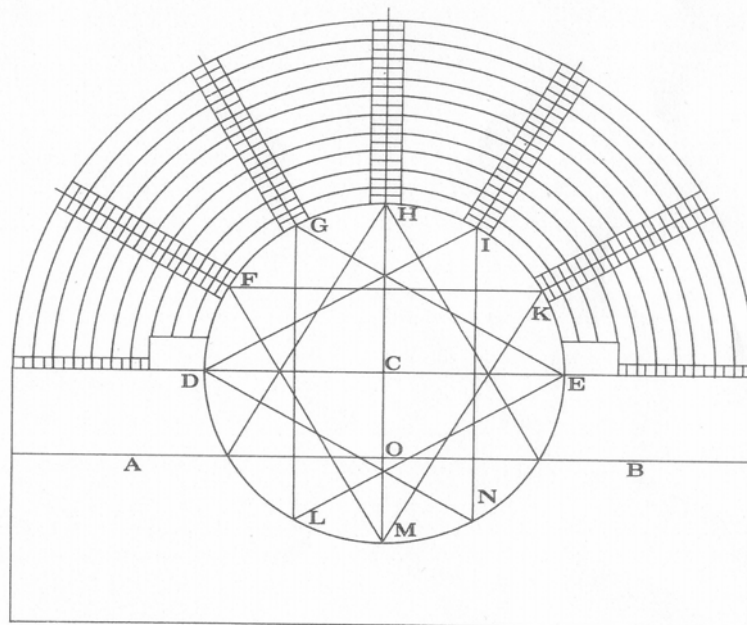
⁷² **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 65.

⁷³ **Wulfram**, Hartmut: *Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis De re aedificatoria* (= Beiträge zur Altertumskunde, hrsg. von Michael **Erlor**, Dorothee **Gall**, Ernst **Heitsch**, Ludwig **Koenen**, Reinhold **Merkelbach**, Clemens **Zintzen**, Bd. 155), München, Leipzig 2001.

⁷⁴ **Vitruv**: *De architectura libri decem*, Liber quintus, VII, 117.

⁷⁵ **Vitruv**: *De architectura libri decem*, Liber quintus, VII, 117.

Sektoren, in denen sich normalerweise die Zuschauerplätze befinden. Eine weitere Abweichung vom vitruvianischen Theater lässt sich feststellen. Camillo erwähnt nie eine Bühne und die von Camillo genannten gelehrten Zuschauer müssen die von ihm gestalteten Ränge betrachten um sein Gedankengebäude verstehen und anwenden zu können und werden sich somit nicht im Zuschauerraum, sondern im Bereich davor, auf der eigentlichen Bühne, aufhalten müssen. So ist die normalerweise gebräuchliche Aufteilung eines Theaters und auch die gebräuchliche Interaktion zwischen Publikum und Schauspiel auf der Bühne außer Kraft gesetzt bzw. umgekehrt. Der Zuschauer ist nicht nur Zuschauer, sondern auch Agierender, der in Interaktion mit den auf den Zuschauerrängen befindlichen Dingen tritt.



Grundriß des theatrum latinum
 Nach Vitruv 5, 6, 1 ff. (Rose 116, 25 ff.)
 A—B scaenae frons D—E proscenii pulpitem
 O valvae regiae L, N compositio hospitaliorum

Abb. 1

Eine weitere genannte Quelle, Albertis *De re aedificatoria*, könnte Camillo als Vorlage für sein Theater gedient haben. Alberti trennt in seinen Beschreibungen klar die Theater von den Amphitheatern. Er bezieht sich in vielerlei Hinsicht auf

Vitruv und beschreibt den halbrunden Aufbau eines Theaters.⁷⁶ Er erwähnt Ehrenplätze für die Würdenträger und Ehrengäste, die getrennt vom Volke Platz nehmen: „...*quo loci versarent personati: qui fabulam agerent et quibus erat in locis consuetudo ut patres et magistratus certo & dignissimo loco segregati a plebe considerent puta ipsa in arena mediana subsellijs positus ornatu eleganti.*“⁷⁷ und behält Vitruvs Siebenteilung der Hauptzugänge bzw. Treppenaufgänge bei⁷⁸.

Camillos Text am nächsten kommt die Theaterbeschreibung Sebastian Serlios in seinem Werk *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. Das für uns wichtige zweite Buch des Werkes *Di Prospettiva* wurde erstmals 1545 in Frankreich veröffentlicht. Die italienische Ausgabe wurde nicht vor 1551 herausgegeben.⁷⁹ In diesem zweiten Buch, des sieben Bücher umfassenden Werkes, gibt Serlio die Beschreibung eines hölzernen Theaters nach der klassischen Grundform wieder.

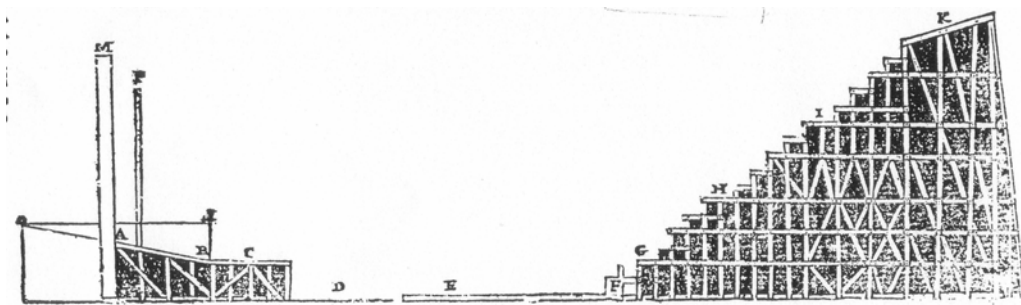


Abb. 2 Sebastian Serlio, Grundriss des von ihm beschriebenen Theaters

In der Beschreibung seines Grundrisses geht er, wie Vitruv und Alberti, auf Ränge und Zuschauerplätze ein: „*Dove si vede F, son le sedie de` piu nobili. Li primi gradi segnati G, saran per le donne piu nobili, e salendo piu alto le men nobili vi si metterano. Quel luogo piu spatioso dove H, e una strada, e eosi la parte I, un'altra strada, onde fra l'una , e l'altra quei gradi saranno per la nobilita de gli huomini. Da l'I in suli gradi che vi sono, li men nobili si metterano. Quel gran spatio segnato K, sará per la plebe...*“⁸⁰. (siehe Abb. 2, S. 24)

⁷⁶ Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria*, liber 8, caput 7.

⁷⁷ Alberti: *De re aedificatoria*, liber 8, caput 7.

⁷⁸ Alberti: *De re aedificatoria*, liber 8, caput 7.

⁷⁹ Wennecker: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 66.

⁸⁰ Serlio, Sebastian: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, liber 2, 43.

Diese überaus ausführliche Beschreibung der Reservierung der Ränge und Sitzplätze für bestimmte Personen, wie auch die Unterscheidung nach Würde und Geschlecht, kommt der Ausführung Camillos am nächsten. Auch hier sind die unteren Ränge für hohe Würdenträger reserviert. Mit Ansteigen des Ranges nimmt die Nobilität der jeweiligen Personen ab. Die obersten Ränge, ohne Bänke, sind für das einfache Volk gedacht.

Sowohl Vitruvs als auch Albertis Bücher zur Architektur waren für Camillo greifbar, allein die Veröffentlichung der Schriften Serlios fiel in eine Zeit, in der Camillo bereits ein Jahr tot war. Eine Verbindung zwischen Camillo und Serlio ist zunächst schwer festzustellen, da weder Serlio noch Camillo den jeweils anderen in irgendeiner Form erwähnt. Gemeinsamkeiten beider waren lange Aufenthalte im Gebiet um Venedig. Serlio wiederum hatte engen Kontakt zu Tizian (1477-1576) und über Tizian zu Francesco Giorgi (1466-1540), der einem Kreis um Egidius von Viterbo angehörte. Viterbo wiederum galt als Freund Camillos. Auch arbeiteten Camillo und Serlio, unabhängig voneinander, mit großer Intensität, ja fast Besessenheit an ihren Werken, was die Aufmerksamkeit beider füreinander wahrscheinlich macht.

Erst ein 1971 von Loredana Olivato gefundenes Testament Serlios, vom 01. April 1528, scheint eine sogar enge Verbindung der beiden zu bestätigen. In diesem Testament nominiert Serlio Camillo als „*cordalissimum et amicissimum*“ zu seinem Universalerben.⁸¹ Auch wenn Serlio Camillo um einige Jahre überlebte, scheint zwischen beiden ein Austausch stattgefunden zu haben, der es erlaubt Serlio als enge Quelle der Inspiration für Camillo zu deuten.

Sowohl Yates als auch Wennecker ist in der Einschätzung der Quellen zuzustimmen, da sich auch Serlio an der Form des klassischen Theaters orientiert, welches bereits bei Vitruv seine Ausführung fand.

Eine weitere in der Forschung diskutierte Frage ist die nach der Ausführung des von Camillo beschriebenen Theaters. Existierte es auch über den Text Camillos hinaus und wenn ja, in welcher Form?

Alle über die Jahrhunderte immer wieder neu angestellten Forschungen nach einem Modell von Camillos Theater, oder Resten davon, blieben bis heute erfolglos. Dennoch brachte diese Suche verschiedenste Thesen hervor. Zwischen

⁸¹ **Olivato**, Loredana: *Per il Serlio a Venezia: Documenti nuovi e documenti rivistati*. In: *Arte Veneta*, Bd. XXV, Venedig 1971, S. 284- 291.

der Annahme es habe nie existiert,⁸² bis zum anderen Extrem, dass es als vollständig ausgebautes begehbares Theater existiert habe,⁸³ bleiben weitere Thesen. Die These, es habe als Buch, möglicherweise in verschiedenen Bänden, existiert,⁸⁴ konnte trotz Suche nie nachgewiesen werden. Auch die Annahme, es habe nie existiert, scheint anhand der Quellenlage nicht haltbar. Eine weitere These besagt, es habe in Koffergröße bestanden.⁸⁵ Wennecker vertritt die Annahme, dass Camillos Theater in der Form eines Kabinettschränkchens existiert hätte⁸⁶. (siehe Abb. 3, S. 26)

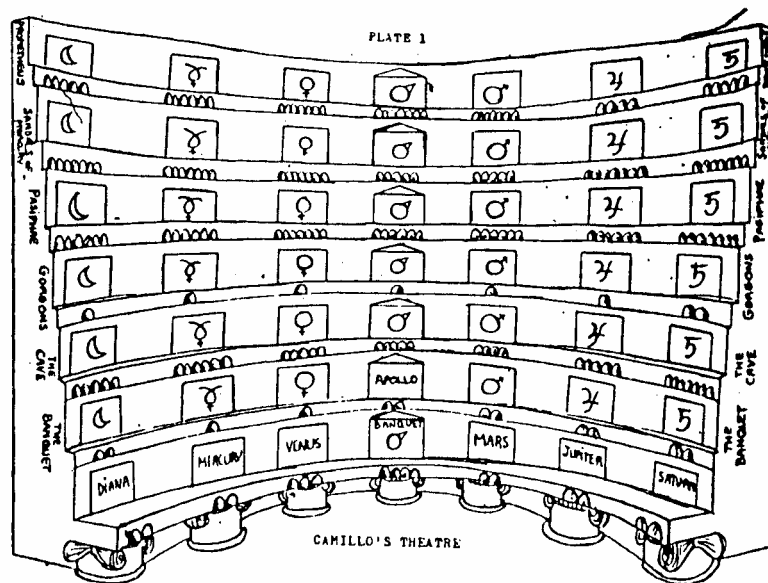


Abb. 3 Camillos Theater als Kabinettschrank, nach Wennecker

Der bereits erwähnte dritte Brief Wigles vom 08. September 1532, welcher berichtet: „*Theatri, quod nondum exaedificatum*⁸⁷ est“⁸⁸, spricht dafür, dass es sich um ein Gebilde gehandelt haben muss, das in seiner Planung zumindest über die Größe eines Koffers weit hinaus ging. Durch die Quellenlage gestützt werden

⁸² **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 79.

⁸³ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 131.

⁸⁴ **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 80.

⁸⁵ **Bernheimer**, Richard: *Theatrum mundi*. In: *The Art Bulletin*, Nr.38, 1956 / 4, S. 227. New York 1956.

⁸⁶ **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 92f.

⁸⁷ Die Vokabeln *exaedificatio* bzw. *exaedifico* werden laut Georges für das Aufbauen bzw. Erbauen oder Ausführen eines Gebäudes verwendet, als Beispiel wird *theatri* oder *oppidum*, *capitolium* u.a. angegeben. Dies würde wiederum dafür sprechen, dass es sich bei Camillos Theater um ein eher größeres Gebäude handelt.

Vgl. **Georges**: *Lateinisch-deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, S. 2502.

Wennecker übersetzt *exaedificato* mit „to finish“ oder „complete“ und kann damit sein Argument zur Größe des Theaters halten.

Vgl. **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 76.

⁸⁸ *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdami*, Tom. X, 1532-1534, 1941, S. 98.

zunächst einmal die Annahme, dass es existiert hat und nicht nur in Buchform, sondern massiv aus Holz, wie die bereits erwähnten Briefe belegen. Die unterschiedlichen Thesen zur Form bzw. Ausführung des existierenden Theaters basieren auf einem weiteren bereits erwähnten, auf verschiedene Weise interpretierbaren Brief Wigles von Aytta an Erasmus von Rotterdam vom 28. März 1532, dort steht: „*Tum vero et eundem Amphitheatrum quoddam, admirabilis ingenii opus, construxisse aiunt*⁸⁹, in quod qui spectatum admittatur non minus diserte de qualibet re quam ipse Cicero dicere poterit.“⁹⁰

Frances Yates interpretiert das im Brief enthaltene Wort *admittatur* bzw. *admittere* als *einlassen*, *Zutritt gestatten* und vertritt die Ansicht, Wigle und Camillo befanden sich in diesem Theater: „*The object was thus clearly more than a small model; it was a building large enough to be entered by at least two people at once; Viglius and Camillo were in it together.*“⁹¹ Zu schließen ist daraus, dass besagtes Theater eine gewisse Größe haben musste, um mindesten zwei Personen aufnehmen zu können. Wennecker allerdings übersetzt *admittere* als „*to go into*“, *to gain access to*“ oder „*to grant an audience*“⁹², das heißt *einlassen* oder *zulassen* im Sinne von *initiieren*, was den Umfang eines realen Theaters als nicht notwendig erscheinen lässt.

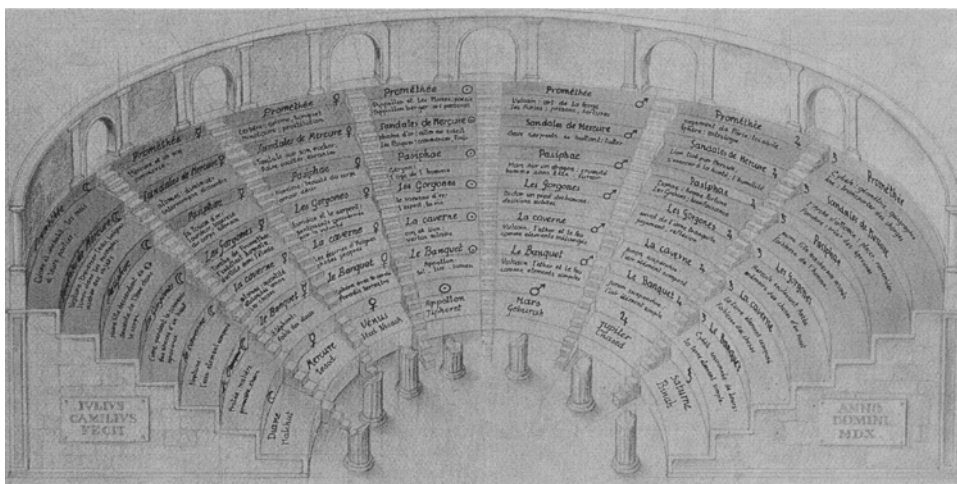


Abb. 4 Darstellung von Giulio Camillos Theater

Darüber hinaus hätte sich der Transport eines Theaters normaler Größe zwischen Italien und Frankreich als schwierig erwiesen und der Bau eines zweiten Modells

⁸⁹ Zu bemerken bleibt, dass *construxisse aiunt* „man sagt es sei errichtet worden“ bedeutet. Somit hat auch Wigle die Angaben lediglich als Gerücht.

⁹⁰ *Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdam*, Tom. IX, 1530-1532, 1938, S. 479.

⁹¹ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 131.

⁹² **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 76.

als sinnvoll. Die Wahrscheinlichkeit aber, dass der Bau von zwei Theatern dieser Art oder der Transport eines Theaters dieser Größe ohne weitere Beachtung und schriftliche Fixierung geblieben wäre ist unwahrscheinlich, ebenso der totale Verlust zweier Theater dieser Größe. Die logische Schlussfolgerung scheint Wennecker und Bernheimer und der These eines Theaters in Koffer- oder Kabinettschrankgröße recht zu geben.

3. Inhalt und Aufbau des Textes

Der Text Giulio Camillos enthält keine offensichtliche strukturelle Gliederung und erscheint stellenweise wirr und kryptisch, dennoch verfolgt Camillo eine Ordnung. Nach einer kurzen Einführung zu Zielen und Vorgehensweise, welche bei der Klärung der Methode näher zu untersuchen ist, beschreibt Camillo knapp das Grundkonzept, die Basis seines Theaters.

Die Grundpfeiler seines Theaters bzw. seiner Struktur sind die Sieben Säulen des Tempels der Weisheit, wie im *Liber Proverbiorum* beschrieben.⁹³ Diese sieben Säulen bezeichnen die beständige Ewigkeit. Sie sind als die sieben Sefirot der überhimmlischen Welt zu verstehen die wiederum die Maße für die Hervorbringungen der himmlischen und irdischen Welt sind und alle diesen Welten angehörenden Ideen enthalten.⁹⁴ Zur Darstellung der Maße der Sefirot wählte Camillo sieben Planeten,⁹⁵ welche neben der genannten Darstellung auch die Natur der „unteren Dinge“ repräsentieren.⁹⁶ Den Planeten mit ihren mythologischen Gottheiten sind jeweils Sefirot und Engel zugeordnet: dem Mond

⁹³ „sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem immolavit victimas suas miscuit vinum et proposuit mensam suam misit ancillas suas ut vocarent at arcem et ad moenia civitatis si quis est parvulus veniat ad me et insipientibus locuta est venite comedite panem meum et bibite vinum quod miscui vobis relinquite infantiam et vivite et ambulate per vias prudentiae“

Biblia Sacra, Liber Proverbiorum, 9, 1-6.

⁹⁴ „Queste colonne, significanti stabilissima eternità, habbiamo da intender che siano le sette Saphiroth del sopraceleste mondo, che sono le sette misure della fabrica del celeste et dell'inferiore, nelle quali sono comprese le idee di tutte le cose al celeste et all'inferiore appartenenti.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 51.

⁹⁵ Diese Darstellung wählt Camillo, da die höchsten himmlischen Maßeinheiten unsere Vorstellungskraft übersteigen: „Ma considerando che, se volessimo mettere altrui davanti queste altissime misure, et sì lontane dalla nostra cognitione,... pertanto in luogo di quelle, piglieremo i sette pianeti, le cui nature anchor da` volgari sono assai ben conosciute,...“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 53.

⁹⁶ „Et è ben ragione, che sì come parlando delle cose inferiori, la loro natura i sette pianeti ci rappresenta, ...“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 53f.

Malchut und Gabriel, Merkur Jessod und Michael, Venus Hod, Nezach und Honiel, der Sonne Tifereth und Raphael, Mars Gaburah und Camael, Jupiter Chessed und Zadkiel und Saturn Bina und Zaphkiel.⁹⁷ Sie bilden den ersten von insgesamt sieben horizontalen Rängen in Camillos Struktur. (Abb. 4, S. 27)

Diese sieben horizontalen Ränge werden von Camillo wiederum in sieben vertikale Sektoren aufgeteilt, so dass Camillos Gebilde insgesamt 49 Teile bzw. Abteile aufweist. Über jedem Abteil befindet sich das entsprechende Symbol des Ranges⁹⁸, das dem Rang eine Gesamtbedeutung zuordnet und in Verbindung mit dem entsprechendem Bild des jeweiligen Sektors (einem Planeten) jeden Abschnitt symbolisch auflädt.

Grundsätzlich handelt es sich bei Camillos Gebilde von Orten und Bildern um ein mehrdimensionales System, das mehrere Bedeutungsebenen bzw. Dimensionen in sich vereint. Die erste Dimension ist das gerade beschriebene System der Ränge und Sektoren und deren Grundsymbolik. Dieses legt sich wie ein Raster über eine weitere Bilder- und Bedeutungsebene, die wiederum Symbol für etwas dem zugrunde liegendes ist. Alle diese Symbole und deren Bedeutung sowie deren Anwendung bzw. Systematik werden von Camillo beschrieben und erläutert.

Doch zunächst zurück zum ersten Rang. Dieser Rang symbolisiert die himmlische Welt anhand der Planeten und die überhimmlische Welt anhand der Sefirot und Engel, deshalb ihre Namen in den Abschnitten. Die Sefirot der überhimmlischen Welt als göttliche Emanationen, deren Ideen aller Dinge mit den platonischen Ideen gleichgesetzt werden können.⁹⁹

Die den Planeten zugeschriebenen Eigenschaften beeinflussen alle dem jeweiligen Planetensektor zugeordneten Bilder. Diese Eigenschaften waren zu Zeiten Camillos grundsätzlich bekannt und werden vom Autor nur punktuell

⁹⁷ Die Kabbalisten haben, so Scholem, für die Reihenfolge der zehn Sefiroth relativ feste Bezeichnungen, die auch im Sohar genannt werden: 1. Kether Eljon = höchste Krone der Gottheit, 2. Chochma = Weisheit bzw. Uridee Gottes, 3. Bina = entfaltende Intelligenz Gottes, 4. Chessed = Liebe bzw. Gnade Gottes, 5. Gebura oder Din = Macht Gottes (strafend, richtend), 6. Rachmim oder Tifereth = ausgleichende Barmherzigkeit Gottes, 7. Nezach = beständige Dauer Gottes, 8. Hod = Majestät Gottes, 9. Jessod = Grund aller zeugenden Kräfte Gottes, 10. Malchuth oder Knesseth = Reich Gottes.

Vgl. **Scholem**, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt (M) 1980, S. 232.

⁹⁸ Camillo stellt sich jeden Abschnitt seines Theaters als Tür bzw. Tor vor. Auf dem Tür-bzw. Torrahmen befinden sich die jeweiligen Symbole der Ränge. Die Türrahmen von Rang 1 zeigen die jeweils verschieden 7 Planetensymbole, die Rahmen von Rang 2 bis 7 haben pro Rang jeweils ein durchgängiges Symbol.

⁹⁹ Vgl. **Yates**: *The Art of Memory*, S. 137.

beschrieben.¹⁰⁰ Auf die Bilder bzw. Symbole der Ränge geht Camillo intensiver ein und beschreibt jeweils Darstellung, Herkunft und Bedeutung.

Besondere Aufmerksamkeit kommt dem zentralen Sektor der Sonne zu. Diese hat für Camillo besondere Bedeutung, welche sich in den ersten zwei Rängen bereits deutlich zeigt. Der erste Rang im Sektor der Sonne tauscht mit dem zweiten Rang die Symbolik, gibt das Planetensymbol an den zweiten Rang ab und übernimmt das Dortige.¹⁰¹

Rang zwei wird von dem Bild eines Banketts geleitet, das über jede der sieben Türen gemalt ist (ausgenommen der Sonnensektor). Das Bild zeigt die Einladung aller Götter durch Oceanos. Es ist Homer entnommen.¹⁰² Oceanos verkörpert die Wasser der Weisheit, die bereits vor der *materia prima* vorhanden waren. Die Götter die im göttlichen Urbild vorhandenen Ideen.¹⁰³ Laut Yates stellt der zweite Rang den ersten Schöpfungstag dar.¹⁰⁴ Dieser Rang stellt symbolisch die einfachsten Elemente dar.¹⁰⁵

Rang drei trägt das Symbol einer Höhle, einer homerischen Höhle. Es handelt sich dabei um eine in der Odyssee beschriebene Nymphenhöhle, in welcher Nymphen weben und Bienen ein und aus fliegen. Sie bedeuten, so Camillo, die Vermischung der Elemente zur Bildung der *elementata*. Jede Höhle enthält Mischungen entsprechend den zugeordneten Planeten.¹⁰⁶ Auch dieser Rang

¹⁰⁰ Mond = Undurchsichtigkeit, Größe und Abstand zu allem, Gottheit ist Diana, Merkur = Götterbote, Venus = Göttin mit Cupido und der Eigenschaft der Vielfalt

Vgl. **Camillo**: *L'idea del teatro*, 1991, S. 11ff.

¹⁰¹ Die Sonnenstufe übernimmt das Symbol des zweiten Ranges, des Banketts. Unter diesem ist das Bild einer Pyramide angeordnet, die Gottvater, das Wort Gottes und den Heiligen Geist darstellen soll. Darunter ist das Bildnis Pans mit goldenen Hörnern, der die drei Welten darstellt überhimmlische, himmlische und irdische Welt. An dritter Stelle ein Bild der Parzen, welche Schicksal, Ursache, Prinzip usw. andeuten.

Vgl. **Camillo**: *L'idea del teatro*, 1991, S. 78f.

¹⁰² „Finge Homero l'Oceano fare un convito a tutti i suoi dei...“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 63.

¹⁰³ „Ma tornando noi al convito che l'Oceano fa a` dei, diciamo l'Oceano non esser altro che l'acqua della sapienza, che fu anchora avanti alla materia prima, che è la prima produzione, et i dei convitati non esser altro che le idee nel divino esemplar conspiranti in un medesimo spirito, perciocché tutto quello che è in Dio, è esso Dio.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 74.

¹⁰⁴ **Yates**: *The Art of Memory*, S. 139.

¹⁰⁵ „Or adunque sotto la porta del convivio appartenente a qualunque pianeta, daremo gli elementi semplicissimi, ovvero cose più vicine o all'intelletto, o credute per autorità, che sottoposte al senso.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 76.

¹⁰⁶ „Homero adunque finge sopra il porto di Itaca uno antro, nel quale alcune Nimphe tesson tele purpuree, et finge api che escono et tornano a fabricare i loro melli, le quali tessiture et fabricamenti significando le cose miste et elementate, vogliamo che qualunque de` sette antri, secondo la natura del suo pianeta, habbia a conservare i misti et elementati a lui appartenenti.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 83.

verkörpert einen weiteren Schöpfungstag, die Mischung der Elemente zur Bildung des zu Schaffenden.

Rang vier hat das Leitbild der drei einäugigen Gorgonenschwestern. Dieses ist Hesiod entnommen. Dieser Rang ist der Erschaffung des inneren Menschen, also von Geist und Seele gewidmet.¹⁰⁷

Rang fünf wird durch Pasiphae mit dem Stier geleitet. Es stellt die Vereinigung der Seele des Menschen mit seinem Körper dar.¹⁰⁸

Rang sechs trägt die Insignien des Merkur im Bild und symbolisiert die einfachen Tätigkeiten der Menschen, die auf natürliche Weise ohne künstlerischen Anspruch durchgeführt werden.¹⁰⁹

Rang sieben, der letzte Rang, ist den Künsten gewidmet und fasst unter dem Bildnis des Prometheus alle Wissenschaften, Künste, Religion und Gesetze zusammen.¹¹⁰

Die zweite Bedeutungsebene bzw. Dimension, ist die Ebene der den 49 Abschnitten zugeordneten Bilder. Jeder Abschnitt enthält neben den beschriebenen Leitbildern weitere 2-7 Bilder je Abschnitt, die ebenfalls mythologischen Ursprungs sind und, wie bereits erwähnt, wiederum symbolhaft für weitere noch zu erläuternde Dinge stehen.

Unter dem Bankett des Mondes finden wird ein Bild des Protheus zur Bezeichnung der *materia prima* bzw. des Chaos und ein Bild von Neptun als Verkörperung des einfachen Elementes Wasser.¹¹¹

Unter dem Bankett des Merkur befindet sich ein Elefant zur Darstellung des Ursprungs, der Mythen der Götter.¹¹² Unter dem der Venus eine Kugel mit 10 Kreisen, welche das irdische Paradies und die Seelen von Seligen darstellen.¹¹³

¹⁰⁷ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 122.

¹⁰⁸ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 147f.

¹⁰⁹ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 161f.

¹¹⁰ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 166.

¹¹¹ „Sotto la porta del convivio lunare saranno coperte due imagini, quella di Protheo et quella di Nettuno col tridente. Protheo di più forme con faccia humana significa la materia prima, che fu la seconda produzione. ...Nettuno prometterà che nel suoo volume si tratterà dell'elemento dell'acqua purissimo et semplicissimo.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 77.

¹¹² „Sotto il convivio di Merurio sarà una imagine di elefante...vogliamo che nel volume del suo canone si habbia a trattar della origine de` dei favolosi, della loro deità et de` loro nomi.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 77f.

¹¹³ „...il cui volume sarà in soggetto di campi Elisii et dell'anime de`beati, o stati già in questo mondo, o per venire, secondo la openion di platonici et di alcuni poeti. Et in quello si tratterà anchor del paradiso terrestre.“

Mars zeigt Vulkanos und einen tartarisch geöffneten Mund, die das einfache Element Feuer und entsprechend das Fegefeuer darstellen.¹¹⁴ Unter Jupiter ist das Element Luft symbolisch dargestellt¹¹⁵ und unter Saturn das Element Erde.¹¹⁶ Das Bankett der Sonne ist die genannte Ausnahme, denn hier steht Apoll für die himmlische Welt und Thipheret und Raphael für die überhimmlische.¹¹⁷

Einige der in einem Abschnitt angeordneten Bilder wiederholen sich innerhalb eines Sektors. Das heißt, die Bilder bleiben innerhalb des Sektors nahezu gleich, ihre Bedeutung allerdings ändert sich durch die Veränderung des Leitbildes des zugehörigen Ranges. Die unterschiedlichen Bedeutungen ergeben sich also aus der Veränderung der Planeten in Kombination mit der Veränderung des jeweiligen Leitbildes eines Ranges.

Stellvertretend ein Beispiel: Unter der Höhle des Mondes finden wir ein Bild Neptuns als Symbol für das vermischte Element Wasser, Daphne (hier mit Lorbeer) als Symbol für Wald und Pflanzen. Diana (von Merkur ein Kleid erhaltend) bedeutet Umwandlung, Veränderung, Bewegung, Herkules (Reinigung der Augiasställe) bedeutet Hässlichkeit und Unvollkommenheit der Welt und Juno (in Wolken) ist die Natur der verborgenen Dinge. Unter der Höhle des Merkur bedeuten diese Bilder Sinneswahrnehmung, wechselnde Qualitäten und Quantitäten, scheinbar unwahre Dinge. Unter der Höhle der Venus bedeuten sie natürliche Dinge, Hunger, Schlaf, Durst, Düfte, von Natur gereinigte Dinge, Schönheit der Dinge, schwankende, drohende Dinge usw..

Unter Pasiphae mit Stier im Sektor Mond finden wir Diana (von Merkur ein Kleid erhaltend) die hier Umwandlung, Veränderung des Menschen darstellt, Herkules (Reinigung der Augiasställe) bedeutet Schmutz und Ausscheidungen des menschlichen Körpers und Juno (in Wolken) die verborgenen Dinge im Menschen.

Unter den Insignien des Merkur im Sektor Mond bedeutet Diana (von Merkur ein Kleid erhaltend) Dinge bewegen und verändern, Herkules (Reinigung der

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 78.

¹¹⁴ „Vulcano significherà sotto questa porta il fuoco semplice. ...La bocca tartarea coprirà un volume, dove si tratterà distintamente del Purgatorio et de` purgatorii luoghi...“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 79.

¹¹⁵ „Questa imagine adunque in questo luogo significherà l'aere semplice.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 80.

¹¹⁶ „...la quale significando la terra, a noi, in questo luogo, significherà le terra semplice et virginea.“

Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 81.

¹¹⁷ Vgl. **Camillo:** *L'idea del teatro*, 1991, S. 78f.

Augiasställe) bedeutet das Beschmutzen und Verderben von Dingen und Juno (in Wolken) das Verstecken von Menschen oder Dingen und, wieder auftauchend, Neptun die Verwendungen und Anwendungen des Wassers. Diana im Prometheus Rang symbolisiert die Monate und ihre Abschnitte, Neptun alle Künste, die mit Wasser in Verbindung stehen.

So ist eine weitere Bedeutungsebene des Systems erläutert. Die Symbolik entlehnt Camillo der Mythologie. Die jeweilige Zuordnung der Symbolik und die meisten seiner Aussagen gehen auf das Werk Ciceros zurück. Es wird beschrieben, dass Camillo in seinem Theater, unterhalb der Abschnitte und Bilder jeweils kleine Kästchen angebracht hätte in denen er sämtliche für sein Theater nötige Literatur in Form von Zitatzetteln aufbewahrte.¹¹⁸ Hier drängt sich der Gedanke an die in der Rhetorik verwendeten *loci* auf, an denen aus Texten exzerpiertes, gesammeltes Material, ähnlich einem Zettelkasten, gesammelt und bei Bedarf entnommen und für eine Rede zusammengestellt wurde.

¹¹⁸ Brief Wigle an Erasmus vom 28.03.1532.

“Opus est ligneum multis imaginibus insignitum, multisque undique capsulis refertum: tum varii in eo ordines et gradus. Singulis autem figuris et ornamentis sua loca dedit, tantamque mihi chartarum molem ostendit ut, etsi semper audierum Ciceronem uberrium eloquentiae fontem esse, vix tamen induci ante potuissem ut crederem unum auctorem tam late patere, totque ex eo volumina consarcinari potuisse. Auctoris nomen tibi scripsi, Iulius quippe Camillus vocatur. »
Opus Epistolarum des. Erasmi Rotterdam, Tom. X, 1532-1534, 1941, S. 29.

4. Ausführungen zur Methode Camillos

Um die Methode Camillos zu verstehen, ist es nötig zunächst Voraussetzungen und Ziele seiner Ordnung zu konkretisieren. Ziel Camillos ist es, die *ewigen* Inhalte *aller* Dinge, der irdischen wie der himmlischen, für *immer* im Gedächtnis behalten zu wollen und eine Ordnung zu schaffen, welche die Sinne wach hält und die Gedanken bewegt.¹¹⁹ Damit hat sich der Autor ein Ziel gesetzt, das, wie er selbst noch einschränkt, eine fast zu schwierige Sache sei.¹²⁰ Wenn es um himmlische und überhimmlische Dinge ginge, so Camillo, sei Gottes Gnade zur Erkenntnis notwendig. Diese würde allerdings nur würdigen Menschen zuteil.¹²¹ Die Ordnung bzw. Methode Camillos will somit nicht nur Dinge bewahren und wahres Wissen vermitteln, sie stellt auch Dinge dar, die, wie schon angedeutet wurde, sich der Vorstellungskraft entziehen und deshalb, ob ihrer Göttlichkeit, über die Symbolik dargestellt werden müssen. Mittels seiner Methode solle eine Erkenntnis dieser Dinge über die Ursachen und nicht nur über die Wirkungen möglich sein.¹²²

Um diese Methode näher zu untersuchen ist es wichtig, Camillos Grundmuster noch einmal zusammenzufassen.

Die sieben Ränge stellen das Universum durch die Stufen der Schöpfung dar, beginnend bei den ersten Ursachen (Rang 1), folgend die einfachen Elemente (Rang 2), die Vermischung der Elemente (Rang 3), die Erschaffung von Geist und Seele (Rang 4), die Vereinigung von Seele und Körper (Rang 5), sämtliche natürlichen Tätigkeiten des Menschen (Rang 6) und die Künste, Wissenschaften,

¹¹⁹ *“Or se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a` luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono esser vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni. L`alta adunque fatica nostra è stata di trovare ordine in queste sette misure, capace, bastante, distinto, et che tenga sempre il senso svegliato et la memoria percossa.”*

Camillo: *L`idea del theatro*, 1991, S. 52f.

¹²⁰ *„Ma considerando che, se volessimo mettere altrui davanti queste altissime misure, et sì lontane dalla nostra cognitione, che solamente da` propheti sono state anchor nascosamente tocche, questo sarebbe un metter mano a cosa troppo malagevole...”*

Vgl. **Camillo:** *L`idea del theatro*, 1991, S. 53.

¹²¹ *„Anzi habbiamo noi a pregar la divina sua Maestà, che ci faccia deni di quella gratia la quale...”*

Camillo: *L`idea del theatro*, 1991, S. 56.

¹²² *„Questa alta et incomparabile collocazione fa non solamente officio di conservarci le affidate cose, parole et arte, che a man salva ad ogni nostro bisogno informati prima le potremo trovare, ma ci dà anchor la vera sapienzia ne` fonti di quella, venendo noi in cognition delle cose dalle cagioni et non da gli effetti.”*

Vgl. **Camillo:** *L`idea del theatro*, 1991, S. 54.

Religion und Gesetze der Menschen (Rang 7). Die sieben Sektoren mit ihren Planeten als Leitsymbol bringen diese Schöpfung in eine Ordnung. So wird der Mond mit dem Element Wasser als auch mit verborgenen Dingen assoziiert, das heißt Rang 1 stellt den Mond dar zur Bezeichnung der himmlischen und überhimmlischen Welt, Rang 2 das einfache Element Wasser, Rang 3 das vermischte Element Wasser mit Wasserflora und Wasserfauna, Rang 4 stellt Unwissenheit, Vergesslichkeit und Erinnerung dar, Rang 5 stellt verborgene Dinge und Wandlungen des Menschen dar aber auch Ausscheidungen und Schmutz des menschlichen Körpers, Rang 6 beinhaltet die natürlichen Tätigkeiten mit Wasser, wie baden, waschen etc., Rang 7 die künstlerisch-technischen Tätigkeiten mit Wasser, wie Bau der Wasserversorgung, Bau von Brücken, Fischfang, Brunnen und Springbrunnenbau etc.. Ein ähnlicher Aufbau ist zu finden für den Planet Jupiter, der das Element Luft symbolisiert, Planet Saturn für das Element Erde usw..

Das Theater Camillos ist somit eine Darstellung des Universums, ausgehend von der überhimmlischen Welt der Sefirot, Engel und letztlich Gottes, über die himmlische Welt mit seinen Planeten und der irdischen Welt, die in ihrer schöpferischen Ordnung gezeigt wird. Es umfasst die einfachen Elemente, die gemischten Elemente, Materie, die Erschaffung von Geist und Seele, die Verbindung von Materie und Seele im Menschen und die menschlichen Tätigkeiten, beginnend bei den natürlichen bis hin zu den künstlerischen.

Camillos Methode liegen verschiedene Mittel und Ansätze zugrunde, mit denen er zu spielen scheint und die seinem System sowohl Tiefe als auch, bei richtiger Verwendung, die schnelle Erfassbarkeit aller dieser Dinge garantiert. Diese Ansätze sollen hier in aller Kürze Erwähnung finden. Diese Ansätze sind 1. die Tradition der Mnemotechnik, 2. Elemente aus Hermetismus, Neuplatonismus und Kabbalistik und 3. Elemente der Lullistik.

Zunächst ist Camillos Gebilde ein System von Orten und Bildern, welches einen ähnlichen Anspruch hat, wie die Gedächtnismethoden antiker Redner, nämlich dem Gedächtnis Dinge einzuprägen, im Gedächtnis zu behalten und sich ihrer bei Bedarf zu erinnern. Auch wenn Camillo in seinem Anspruch an das System über die Ziele der klassischen Rhetorik hinaus geht und ihre Methoden abwandelt,

handelt es sich zunächst einmal um Anwendungen der Mnemotechnik, auf die noch eingegangen wird.

Des Weiteren bedient sich Camillo einiger Elemente aus Kabbalistik, Hermetismus und Neuplatonismus. Diese geben seinem System eine weitere Dimension, laden es magisch auf und stellen Camillo auf „*that mysterious occult side of the Renaissance*“¹²³.

Auffallend ist die Verwendung der zehn Sefirot als göttliche Maßeinheiten der überhimmlischen Welt, aber auch die Dreiteilung der Seele, die in dieser Form aus dem Zohar bekannt ist.¹²⁴ Seine Verbindung von Neuplatonismus und Hermetismus geschieht, wie Yates nachgewiesen hat, sowohl durch einen Rückgriff auf das *Corpus Hermeticum* und die darin enthaltene Schrift *Asclepius* als auch durch einen Bezug auf Ficino und Pico della Mirandola.¹²⁵ So lassen sich die sieben Maßeinheiten bzw. Planeten auf die sieben Regenten aus dem 1. Teil des *Corpus*, den *Poimandres* zurückführen, ebenso wie die Trennung der Schöpfung in einen zunächst materiellen Teil und später geistigen Teil des Menschen, die nicht der der Genesis entspricht.¹²⁶ Sein Rückgriff auf Ficino wird im Sektor der Sonne am deutlichsten. So stellt Camillo in den Bankett-Rang im Sektor der Sonne das Bild einer Pyramide als Symbol der Trinität, selbiges hat Ficino in seinem Text *De sole* dargelegt. Auch die Lichtreihe unter dem Bild des Apoll (Sol, Lux, Lumen, Splendor, Calor, Generatio) ist, wenn auch mit einigen Änderungen, in Ficanos *De sole* zu finden.¹²⁷ Wichtig zu nennen sind auch die Elemente der Permutation, auf denen Camillos System aufbaut und die sowohl in kabbalistischen Schriften als auch bei Lull bereits zu finden sind.

Es handelt sich bei dem lullistischen System ebenfalls um eine Gesamtordnung, in welcher verschiedene definierte Elemente in eine Ordnung gebracht und in Beziehung gesetzt werden. Dies geschieht über ein bewegliches, dynamisches System, das in der Lage ist nahezu jedes Element einer Ordnung mit jedem anderen Element dieser Ordnung in Beziehung zu setzen.¹²⁸

¹²³ Yates: *The Art of Memory*, S. 158.

¹²⁴ Es handelt sich um Neschama, die höchste Seele, Ruach, die mittlere und Nefesch, die niedrige Seele.

Vgl. Yates: *The Art of Memory*, S. 149.

¹²⁵ Yates: *The Art of Memory*, S. 145f.

¹²⁶ Yates: *The Art of Memory*, S. 146.

¹²⁷ Yates: *The Art of Memory*, S. 152.

¹²⁸ Die bei Lull Verwendung findende Methode der Permutation ist bereits in der Kabbala, speziell im Buch der Schöpfung im Sefer Yezira beschrieben. Ein Aufsatz zur Verbindung der *ars*

Um die Ähnlichkeit von Camillos System mit dem Lullistischen zu verdeutlichen, nehmen wir eine Figur Lulls und vergleichen sie mit einer Vereinfachung des Systems von Camillo.

Lull übernimmt im zweiten Teil seiner *Ars brevis* das von ihm definierte Alphabet¹²⁹ und fasst es in einer Figur zusammen, indem er jede göttliche Grundwürde mit den jeweils Folgenden in Beziehung setzt.

Formalisiert man Camillos System wie folgt und setzt es, wie bei Camillo dargestellt, in Beziehung, so erscheint ein ähnliches Bild.

Ränge: (nach Alphabet)

R 0 = A = Gott,

R 1 = B = Himmlische Welt/Planeten,

R 2 = C = Bankett,

R 3 = D = Höhle,

R 4 = E = Gorgonen,

R 5 = F = Pasiphae mit Stier,

R 6 = G = Merkur mit Sandalen,

R 7 = H = Prometheus

Sektoren: (nach Anfangsbuchstaben der Planeten, ausgenommen Saturn)

S 1 = Mond/Diana = D,

S 2 = Merkur/Hermes = H,

S 3 = Venus = V,

S 4 = Sonne = S,

S 5 = Mars = M,

S 6 = Jupiter = J,

S 7 = Saturn = T

Ränge und Sektoren einzeln betrachtet ergeben folgende Formalisierung:

cabalistica und *ars combinatoria* mit einem Bezug zu Giulio Camillo findet sich in folgendem Artikel:

Kilcher, Andreas B.: *Ars memorativa und ars cabalistica. Die Kabbala in der Mnemonik der Frühen Neuzeit*. In: Jörg Jochen **Berns** und Wolfgang **Neuber** (Hg.): *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (= Frühneuzeit-Studien N.F., Bd. 5). Wien, Köln, Böhlau 2000.

¹²⁹ Das Alphabet bezeichnet die Grundwürden Gottes, nämlich A = Gott, B = Bonitas / Güte, C = Magnitudo / Größe, D = Aeternitas / Ewigkeit, E = Potestas / Macht, F = Sapientia / Weisheit, G = Voluntas / Wille, H = Virtus / Tugend, I = Veritas / Wahrheit, K = Gloria / Herrlichkeit. Vgl. **Lullus**, Raimundus: *Ars brevis*, Alphabetum.

1. Sektor = (A) BD CD DD ED FD GD HD
 2. Sektor = (A) BH CH DH EH FH GH HH usw. und
 1. Rang = BD BH BV BS BM BJ BT
 2. Rang = CD CH CV CS CM CJ CT usw.

Ränge und Sektoren innerhalb des Systems betrachtet ergeben folgendes Bild:

<i>R</i> 7	HD	HH	HV	HS	HM	HJ	HT
<i>R</i> 6	GD	GH	GV	GS	GM	GJ	GT
<i>R</i> 5	FD	FH	FV	FS	FM	FJ	FT
<i>R</i> 4	ED	EH	EV	ES	EM	EJ	ET
<i>R</i> 3	DD	DH	DV	DS	DM	DJ	DT
<i>R</i> 2	CD	CH	CV	CS	CM	CJ	CT
<i>R</i> 1	BD	BH	BV	BS	BM	BJ	BT
	<i>S 1</i>	<i>S 2</i>	<i>S 3</i>	<i>S 4</i>	<i>S 5</i>	<i>S 6</i>	<i>S 7</i>

Diese Figur ergibt kein identisches Bild, da Camillo andere Dinge darstellt als Lull, aber die Methode ist, wie zu sehen ist, eine ähnliche. Auch ist bei beiden Darstellungen sowohl eine horizontale als auch eine vertikale Achse vorhanden, die sich entsprechend wandelt.

Ähnlichkeiten der Systeme lassen sich auch bei der Zahlensystematik der Texte feststellen.

Die Ansätze, derer sich Camillo bedient, können hier nur angerissen werden, da sie bei näherer Untersuchung den Rahmen der Arbeit sprengen und über das Thema dieser Arbeit hinaus gehen würden. Da es im Zusammenhang eines Vergleichs der Arbeiten Camillos und Quicchebergs hauptsächlich auf die methodischen Ansätze der Dynamik und Mnemotechnik ankommt, soll auf diese beiden Bereiche noch einmal gesondert eingegangen werden.

5. Mnemotechnik und Dynamik bei Camillo

„Or se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a` luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono esser vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni.“¹³⁰

Das ist die Hauptaussage Camillos, die seinen Text als einen mnemotechnischen Text definiert. Er vergleicht sein System, seine Ziele und Methoden mit denen der antiken Redner und stellt die Unterschiede zwischen beiden heraus. Nicht nur die Teile einer Rede soll der Benutzer seiner Methode im Gedächtnis behalten, sondern ewige Inhalte aller vorhandenen Dinge und das für immer. Doch was macht Camillos Text zu einem mnemotechnischen und wo unterscheidet er sich von seinen antiken Vorbildern?

In der Schrift *Ad Herennium* werden als Hauptpunkte der Mnemotechnik das Anlegen von Orten und das Bestücken dieser Orte mit Bildern genannt. Beides hat Camillo getan. Er hat sich einen Ort gesucht, nämlich ein Theatergebäude, hat es unterteilt in wiederum 49 kleinere Orte in dem Gebäude und hat diese 49 Orte mit Bildern verschiedenster Art bestückt. Soweit hält sich Camillo an die antiken Hinweise. Nun werden im *Ad Herennium* sowohl für die Aufstellung der Orte als auch für die Auswahl der Bilder Regeln aufgestellt. Bei der Auswahl der Orte hält sich Camillo weitestgehend an die Regeln. So sucht er sich, wie geraten, einen Ort der leicht vorstellbar ist und nicht zu viele Menschen beherbergt. Camillo verbannt die Menschen gänzlich von ihren angestammten Plätzen im Zuschauerraum und lässt Ihnen, wenn überhaupt, lediglich Platz, um auf die Ränge zu schauen. Er stellt sie in den Bühnenbereich und lässt sie auf seine Anordnung schauen. Damit ist der Zuschauer in den Mittelpunkt gestellt und wird zum Agierenden

Camillo bildet horizontale und vertikale Reihen, um sowohl die Übersicht zu behalten als auch an jedem beliebigen Punkt in das System einsteigen und sich anhand der Reihen in jegliche Richtung orientieren zu können. Allerdings weicht er an einem entscheidenden Punkt von den Regeln ab. Statt der Thematik

¹³⁰ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 53.

angepasste wechselnde Orte zu gebrauchen, wählt er ein Gebäude mit fest angelegten Orten und schafft damit ein neues, starres System.

Die Bilder nun sollen Formen, Zeichen oder Abbilder sein, augenfällig in jeglicher Hinsicht, um das Gedächtnis anzuregen und die Merkfähigkeit zu verstärken. Daran hält sich Camillo. Seine Bilder legt er, innerhalb des Systems, als wandelbare Bilder an, aber diese sind, einmal dort festgelegt, ewig und nicht austauschbar. Dynamik bringen die Planeten- und Rangsymbole in das System, da sie die gesetzten Bilder einem Bedeutungswandel unterziehen. Diese Dynamik allerdings ist ein Renaissancephänomen und entfernt sich weit von den antiken Regeln zur Gedächtniskunst. Camillo gelangt mittels seiner Dynamik zu einer Darstellung der Ordnung des Universums von den ersten Ursachen zu den Wirkungen. Darüber hinaus ist seiner Ordnung keinerlei Dynamik eigen.

Camillo wendet sich mit seinem System an Gelehrte „*studiosi*“¹³¹, wobei er den Begriff nicht weiter definiert oder einschränkt. Er wendet sich somit an Gelehrte, an Wissenschaftler jeglicher Art und nicht zuletzt an Philosophen. Auch hier geht er über die herkömmliche Mnemotechnik hinaus, die sich zunächst einmal an Rhetoren richtet.

¹³¹ Camillo: *L'idea del teatro*, 1991, S. 58.

III. Samuel Quiccheberg und seine Schrift „Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi...“

1. Samuel Quiccheberg

1.1 Biographie

Ebenso wie bei Giulio Camillo sind biographische Belege für das Leben Samuel Quicchebergs¹³² spärlich. Die Hauptinformationen bekommen wir von dem Freund und Biographen Quicchebergs: Heinrich Pantaleon (1522-1595)¹³³. Einige wenige Informationen finden sich bei Zedler¹³⁴ und Hartig¹³⁵.

Samuel Quiccheberg wurde 1529 in Antwerpen geboren. Seine Familie zog von dort nach Gent und weiter nach Nürnberg. Beim Umzug nach Nürnberg war Samuel Quiccheberg 10 Jahre alt. 1548 ging er zum Studium nach Basel.¹³⁶ Als Studienfächer belegte er Philosophie, Medizin und Philologie¹³⁷ und war Schüler des Gräzisten Hieronymus Wolf (1516-1580).¹³⁸ In dieser Zeit lernte er Theodor Zwinger (1533-1588) kennen und besuchte wohl auch das Amerbach Kabinett¹³⁹, das später Basilius Amerbach (1533-1591) übernahm, der, ebenso wie Quiccheberg, 1548 an der Universität Basel immatrikuliert wurde. Auch

¹³² Für den Namen Quiccheberg belegt Harriet Roth verschiedenste Schreibweisen, welche hier in Kürze aufgezeigt werden: Guicheberg (Heinrich Leporini, *Die Künstlerzeichnung*, Berlin 1955, S. 329) ; Quicchelbergius (Christian Jöcher, *Gelehrten Lexicon*, Anderer Theil, Leipzig 1750-51, S. 777); Quicquelberg (Ibid. Dritter Theil, Ausgabe Leipzig 1751, Spalte 1838); Quickeberg (Francis Henry Taylor, *Taste of Angels*, Boston 1948, S. 126); Quicheberg (Julius von Schlosser, *Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Braunschweig 1978, S. 73); Quicquelbergs (C. Broeckx, *Aenteekeningen over Samuel Quicquelbergs, oudsheidskundige arts der XVI eeuw, Discours sur l'utilité de l'histoire de la Medecine*, Antwerpen 1840); Samuel à Quicchelberg (Max Zimmermann, *Die Bildenden Künste am Hof Herzog Albrecht V., Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Heft 5, 1895, S. 26-71) ; Quicchelbergs (Biographie Nationale de Belgique, Paris 1866-1944) und von uns verwendetes Quiccheberg.

Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 3.

¹³³ **Pantaleon**, Heinrich: *Teutscher Nation Heldenbuch, Teil III. Basel 1578*.

¹³⁴ **Zedler**, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 30. Graz 1961, Reprint von 1741, Sp. 250/251.

¹³⁵ **Hartig**, Otto: *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands, am Hofe Albrechts V. in München*. In: Ludwig **Deubner** (Hg.), *Das Bayerland*, 44, München 1933, S. 630ff.

¹³⁶ **Hartig**: *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

¹³⁷ **Roth:** *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 4.

¹³⁸ **Hartig:** *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

¹³⁹ Die Amerbachsche Sammlung lag 1548 noch in den Händen von Bonifacius Amerbach, dem Vater von Basilius Amerbach. Seit 1560 ca. kümmerte sich Basilius Amerbach mit um diese Sammlung, kontrollierte den zwischen 1578 und 1582 stattgefundenen Neubau eines Sammlungsraumes. 1578 entstand das erste Inventar zur Sammlung Amerbach.

Vgl. **Landolt**, Elizabeth: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach – Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*. Basel 1991, S. 8f.

Quicchebergs erste mineralogische Studien werden für diese Zeit angenommen.¹⁴⁰ 1548 ging Quiccheberg nach Augsburg, besuchte dort den Reichstag von Kaiser Karl, und kam, so Hartig, erstmalig mit der Familie Fugger in Kontakt.¹⁴¹ Um 1550 studierte Quiccheberg in Ingolstadt¹⁴² und lernte dort Hans-Jakob Fugger (1515-1575)¹⁴³ näher kennen, von dessen Familie er sowohl finanzielle Unterstützung¹⁴⁴ als auch eine spätere Anstellung erhielt. Im Jahre 1555 begab er sich in den Dienst von Hans-Jakob Fugger, als Nachfolger seines Lehrers Wolf.¹⁴⁵ Er betreute dort sowohl die Sammlung als auch die Bibliothek.¹⁴⁶ Pantaleon berichtet von Aufenthalten in Freiburg und Augsburg (Reichstag 1548) um 1550.¹⁴⁷ Hartig erwähnt, ohne Angabe der Zeit, eine Reise nach Padua.¹⁴⁸ Quiccheberg selbst beschreibt einen Aufenthalt in Landshut und zwar vor seiner Zeit in München, die 1559 begann. Er begab sich 1559 in den Dienst von Albrecht V..¹⁴⁹ Bereits um 1553 bereiste er im Auftrag von Albrecht V. verschiedene Sammlungen, eine feste Anstellung erhielt er erst 1559.¹⁵⁰ Seine Aufgaben am

¹⁴⁰ „Wie er zehen jar alt worden/ kame er gehen Nürenberg/ über sich in freyen künsten/ und fienge an die ...Metallen/ und andere edle gestein mit sampt iren natürlichen würckungen zu erkundigen...“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560. (560 ist ein Druckfehler, es müsste 506 lauten)

¹⁴¹ **Hartig:** *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

¹⁴² „Nam cum eius generis materias multas, quae in hoc nominatur theatro, ab eo plane tempore colligo, quo Ingolstadii studiorum gratia versor, ...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 96.

Er wird zum Sommersemester 1550 an der Universität Ingolstadt in der Matrikel 662 vom 1. Juni 1550 zusammen mit Hans-Jakob Fugger genannt.

Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 5.

¹⁴³ In der Literatur werden Johann Jakob Fugger bzw. Hans Jakob Fugger angegeben. Hartig gibt Johann Jakob Fugger an, Roth inkonsequenterweise Johann Jakob bzw. Hans Jakob Fugger. Für beide werden allerdings einmalig gleiche Geburtsdaten 1515/16-1575 angegeben.

Sepp gibt zu bedenken, dass in der Literatur Hans Jakob Fugger (1515-1575) und Hans Jakob Fugger (1531-1598), Sohn Anton Fuggers, immer wieder verwechselt worden.

Hartig: *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 5.

Sepp, Martina: *Die Kunst- und Wunderkammer Albrecht V. von Bayern*. München 1986, S. 19f.

¹⁴⁴ „...Zu dieser zeit haben im die herr Fugger ir freigebigkeit bewisen...“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁴⁵ **Roth:** *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 6.

¹⁴⁶ **Hartig:** *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

¹⁴⁷ „Auff solliches zoge er gehn Freyburg/ und bald harnach gehen Augspurg/ da Keiser Carle im 1548 jar ein grossen Reichstag gehalten.“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁴⁸ **Hartig:** *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 631.

¹⁴⁹ „Etiam aliquot iam annorum profuit consuetudo & aditus ad Illustrissimi Principis Alberti Bavariae ducis musea, et imaginum incredibilem copiam pridem Monachii, et ante quoque Landishutae conquistam.“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 96.

Herzog Albrecht V., Sohn Herzog Wilhelm IV., wurde am 29. Februar 1528 in München geboren. Seit 1550 Herzog von Bayern. Er starb am 24. Oktober 1579 ebenfalls in München.

¹⁵⁰ **Roth:** *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 7.

Hof waren die Betreuung, Klassifizierung und Ordnung der vorhandenen Kunstkammer.¹⁵¹ Durch den Ankauf mehrerer Privatbibliotheken kam es zur Gründung der herzoglichen Bibliothek, die ebenfalls von Quiccheberg betreut wurde und Vorläufer und Grundstock der heutigen Münchner Staatsbibliothek ist.¹⁵² In der Zeit nach seinen ersten Reisen für Albrecht V., so wird angenommen, begann Quiccheberg mit der Arbeit an seinem Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*.

Reisen musste Quiccheberg weiterhin. Pantaleon berichtet sogar von einer Reise nach Rom und „ganz Italien“ um 1563.¹⁵³ Das Anliegen dieser Reisen waren Besuche verschiedenster bereits vorhandener oder im Entstehen begriffener Sammlungen, sowie der Einkauf von Sammlungsobjekten.¹⁵⁴

1565 besuchte Pantaleon Quiccheberg in München und besichtigte die Sammlung des Fürsten. Quicchebergs Traktat schien um diese Zeit bereits fertig gestellt zu sein.¹⁵⁵

Als Werke Quicchebergs werden bei Zedler *Tabulae medicinae*¹⁵⁶, *Apophthegmata biblica*¹⁵⁷ und *Dialogos*¹⁵⁸ angegeben. Laut Zedler sei „ein

¹⁵¹ „...cogitoque sequentibus annis plurimos reges, principes ac optimates in fundandis sapientiae theatris, aut promptuariis incitare, iamque constituo museum Caesareum, ...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 96ff.

Auch wird verschiedentlich von einer Anstellung als Arzt am Hofe Albrechts berichtet. Eine Quelle dafür ist nicht zu finden.

¹⁵² Belege für die Tätigkeit Quicchebergs für Herzog Albrecht V. finden sich unter anderem auch in den Zusammenstellungen der Rechnungen an Albrecht V. durch Otto Hartig. Diese umfassen Hofzahlamtsrechnungen, Stadtkammerrechnungen, Hofkammerprotokolle und Ratsprotokolle. Der Name Quiccheberg ist in dieser oder ähnlicher Form mehrfach erwähnt. Im Jahr **1564**, Hofzahlamtsrechnung 665: *Doctor Quickhperger* erhält einen Geldbetrag, Hofzahlamtsrechnung 698: *D. Quickhelbergers* erhält einen Geldbetrag ; **1565**, Hofzahlamtsrechnung 707: *Quickhperger* erhält einen Geldbetrag, Hofzahlamtsrechnung 763: *Leon Quickhperger* erhält einen Geldbetrag. Bei Leon Quickhperger dürfte es sich um den Bruder Samuel Quicchebergs handeln.

Vgl. **Hartig**, Otto: *Münchner Künstler und Kunstsachen III*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. VIII, 1931. München 1931, S. 327, 334, 336 und 352.

¹⁵³ „Auff solliches hat er im 1563 jar ein reiß gehen Rom gethon/ und fast ganze Italien besichtiget...“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁵⁴ „...damit er viel antiquiteten zusammen brechte.“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁵⁵ „Wie er wider heim kommen/ hatt er die Biblischen Apophthegmata und Stratagemata beschriben ... darzu ein kurz Theatrum gestellet/ in welchen die ganze Philosophiey begriffen.(sic!)“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁵⁶ Die *Tabulae medicinae* wird auch bei Hartig angegeben, er gibt an, dass das Werk 1565 in München „zum Gebrauche von Ärzten und Studierenden“ geschrieben wurde aber „bis jetzt nicht aufgefunden“ wurde.

Hartig: *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands*, S. 630.

¹⁵⁷ **Quiccheberg**, Samuel: *Apophthegmata biblica, tum et responsiones aliae piae*. Köln 1571.

¹⁵⁸ Zedler gibt lediglich *Dialogos*, München an.

Vgl. **Zedler**, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 30, Sp. 250/251

grosses Werk“ mit dem „*Titul eines theatri*“ als „*Entwurf davon in Druck*“ gegangen aber „*allein der Tod übereilte ihn, bevor er es zu Stande bringen konnte*“. ¹⁵⁹ Laut Zedler sei das vorliegende Werk lediglich ein Entwurf für ein Folgendes. Eine weitere, wenn auch unbedeutende Parallele zu Camillo, dessen *L'idea del teatro* sozusagen als Entwurf für sein *Il gran teatro delle scienze* sein soll. ¹⁶⁰

Erfolg erntete Quiccheberg mit der Zusammenstellung verschiedener Bildkonzepte, so zum Beispiel zu *Orlando di Lassos Bußpsalmen* oder *Cypriano de Rores Motetten*.

Angenommen wird, dass Quiccheberg bis zu seinem Tod mit der Betreuung und Neuordnung der Herzoglichen Kunstsammlungen beschäftigt war. Er starb 1567 in München. ¹⁶¹

1.2 Bibliographie

Samuel Quiccheberg verfasste neben dem hier behandelten Traktat einige weitere Werke, die hier gesammelt aufgeführt werden sollen.

Kommentarband 1 zu den Bußpsalmen Orlando di Lassos, München 1565.

Apophthegmata et responsiones alias pias, adeoque dialogos etiam eos, qui ab apophthegmatum natura non sunt alieni, Köln 1571.

Apophthegmata biblica, tum et responsiones aliae piae, Köln 1571. ¹⁶²

Schema catechisticum, I. doctrinae christianae summam, Antwerpen 1591.

Tabulas medicas medicis ad medicinam veram accendentibus aliisque studiosis perutiles, München 1565. ¹⁶³

Magnarum medicine partium herbariae et zoographie imagines ¹⁶⁴

¹⁵⁹ **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 30, Sp. 250/251.

¹⁶⁰ Vgl. **Wennecker**: *An Examination of L'idea del teatro*, S. 54ff.

¹⁶¹ „...ist er im 1567 jar gestorben/ unnd ehrlich bestattet worden.“

Pantaleon: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

¹⁶² Laut Roth ist diese Schrift nicht erhalten geblieben.

Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 10.

¹⁶³ Bei diesem Werk handelt es sich vermutlich um das bei Hartig und Roth angegebene Werk *Tabulae medicinae*. Obwohl Roth beide Titel erwähnt, äußert sie sich nicht zu einem möglichen Zusammenhang bzw. zur möglichen Identität der Titel.

Anzumerken ist ebenfalls, dass in der Literatur mehrfach berichtet wird, dass dem Traktat von 1565 eine Fassung von 1563 zugrunde läge, welche ihre endgültige Form nach Sichtung der Münchner Bestände 1565 erhielt.¹⁶⁶ Hierzu Berliner: „Dem sehr fehlerhaften Münchener Drucke liegt eine Fassung zugrunde, die in München im Oktober 1563 niedergeschrieben und im April des Ausgabejahres revidiert wurde.“¹⁶⁷ Ebenso berichtet Hauger von einem „größer angelegten Projekt(es)“, welches klären sollte, warum Quicchebergs Klassifikationen so schwer einzuordnen sind.¹⁶⁸ Hauger bezieht sich hier auf eine Anmerkung bei Hajós, die besagt, dass Quicchebergs Text „...is believed to represent the only printed part of a larger project; his early death prevented him from completing it.“¹⁶⁹ Worauf genau sich diese Annahme stützt ist bei keinem der Autoren mit Quellen belegt. Es kann somit nur unter Vorbehalt beachtet werden.

¹⁶⁴ Dieses Werk liegt vor als Microficheausgabe von Georg **Oellinger**, 1996 vor. Laut KVK ist in ganz Deutschland nur diese Ausgabe vorhanden. Die Bibliographischen Angaben zum Werk enthalten keine Angaben zum Verlagsort oder Jahr. Lediglich folgende Angabe ist zu finden: „Farbmikrofiche-Ed. des Medizinalkräuterbuchs Ms. 2362 der Univ.-Bibliothek Erlangen-Nürnberg / Beschreibungen und Erl. zu den Pflanzendarst. von Ulrike Schofer. Beschreibung des Herbars und Einf. von Werner Dressendörfer „

¹⁶⁵ Zu diesem Werk wurden keine Angaben oder Ausgaben in den Bibliotheken gefunden. Die Angabe, Quiccheberg hätte ein Bildkonzept zu diesem Werk entwickelt, ist Harriet Roth entnommen, die diese Aussage wiederum aus Hans Georg **Kaltwasser**: *Die Bibliothek als Museum* (=Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 38). Hg. von Michael Knoche. Wiesbaden 1999 entnommen hat. Roth gibt keine weiteren Hinweise oder Erläuterungen.

¹⁶⁶ **Berliner**: *Zur älteren Geschichte der Museumslehre in Deutschland*, S. 342.

¹⁶⁷ **Berliner**: *Zur älteren Geschichte der Museumslehre in Deutschland*, S. 342, FN 65.

¹⁶⁸ **Hauger**: *Samuel Quiccheberg: „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*, *Über die Entstehung der Museen und das Sammeln*, S. 132.

¹⁶⁹ **Hajós**, Elizabeth M.: *References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg's „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tom. XXV, Genf 1963, S. 207.

2. Inhalt und Aufbau des Textes

Samuel Quiccheberg publizierte seine *Schrift Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi ...*¹⁷⁰ 1565 in München. Er selbst beschreibt sein Theater im Titel als „*Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum*“ in welchem er „*rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*“ hervorhebt. Bei diesen „*artificiosa(rum) miraculosa(rum)que re(s)(rum)*“, handelt es sich um gesammelte Dinge, welche weder räumlich noch personell gebunden sind. Das heißt, dass Quiccheberg sich mit seinen Klassifikationen an alle Sammler wendet, sowohl an die Fürsten mit ihren umfassenden Sammlungen in üppig vorhandenen Räumlichkeiten, als auch an private Sammler mit begrenztem Raum und Budget, auch wenn seine Ausführungen engen Bezug zur Sammlung Albrecht V. haben. Sein Anliegen bzw. seine Empfehlung diente nicht allein dem zur Schau stellen dieser Dinge oder der Unterbringung derselben in einer von ihm bestimmten Ordnung. Sein Anliegen geht darüber hinaus. Quiccheberg erstellte mit diesem Text eine Methode, die, neben einer bestimmten Ordnung, den Anspruch hatte sowohl ein gewisses Spektrum von Dingen zu umfassen „*in theatro conquiri consuluntur*“¹⁷¹ aber vor allem anderen dem Betrachter der Dinge auf leichte und sichere Art und Weise Kenntnis und Klugheit zu vermitteln¹⁷² „*ut eorum frequenti inspectione tractationéque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit*“¹⁷³.

Seinen Text beginnt Quiccheberg mit der Darstellung seiner Klassifizierungen, den *Inscriptiones*. Diesen folgen *Musea et Officina*. Erklärungen zu den *Inscriptiones* gibt er sowohl in den *Admonitio et Consilium* als auch in den *Digressiones und Declarationes*. Den Abschluss seines Traktates bilden die *Exempla ad Lectorem*.

Quicchebergs „System“ umfasst 5 Klassen, die von ihm auch als solche bezeichnet werden. Diesen 5 Klassen ordnet er die gesammelten und zu

¹⁷⁰ **Quiccheberg**, Samuel: *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 tractationéque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit autore Samuele à Quiccheberg Belga*. München 1565.

¹⁷¹ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 36.

¹⁷² Ein Anliegen, welches wir in ähnlicher Form bereits bei Camillo feststellen konnten und das an anderer Stelle noch zu untersuchen ist.

¹⁷³ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 36.

betrachtenden Objekte zu. Diese Unterteilungen erhalten jeweils die Bezeichnung *Inscriptiones*. Neben einigen dieser *Inscriptiones* befindet sich das Zeichen des Merkur, von Roth als *signum mercurio* angegeben.¹⁷⁴ Quiccheberg ergänzt dazu: „*Hac nota Mercurii, cui interpretis munus assignatum est, utimur, ubi inscriptionibus hisce succinctis designatae sunt in altera commentarioli parte explicationes aut digressiones.*“.¹⁷⁵ Er verwendet das Merkur Zeichen als Hinweis auf später folgende Erläuterungen zu bestimmten Gruppen, um, wie er anschließend erwähnt, die aufgestellten Kategorien kurz halten zu können.¹⁷⁶

Die folgenden Einteilungen entsprechen grob den jeweils von Quiccheberg genannten Objekten einer Gruppe. Wobei als Gruppe die unter einer Überschrift bzw. *Inscriptio* zusammengefassten Objekte verstanden werden. Auf die folgend aufgeführten Einteilungen wird in der Arbeit noch zurückgekommen.

- Seine *erste* Klasse umfasst 1. Bilder der Heilsgeschichte¹⁷⁷, 2. eine Ahnengalerie des Gründers, 3. Porträts des Gründers und seiner Verwandtschaft, 4. Karten und Tafeln des Herrschaftsgebietes des Gründers, 5. europäische Städtebilder, 6. Darstellungen von Feldzügen, Kriegen, Belagerungen, Schlachten, 7. Darstellungen von Schauspielen, Triumphzügen, Festlichkeiten, Bräuchen, 8. Tierbilder aus der Heimat des Gründers, 9. Architektur- und Handwerksmodelle, 10. Maschinenmodelle.
- Die *zweite* Klasse umfasst 1. alte und neue Standbilder oder Teile davon, aus Stein, Ton, Marmor, Holz, 2. Kunstvolle Handwerksarbeiten aus Metall, 3. Handwerksarbeiten jeglicher Gattung, 4. Erfindungsreiche, seltene Gerätschaften, 5. Gefäße aus dem Herrschaftsgebiet und fremdländische Gefäße, 6. Maße, Gewichte, Vermessungsgeräte, 7. Alte und neue Münzen, 8. Münzähnliche Porträts jeglichen Materials, 9. jegliche symbolische Zeichen, 10. Miniaturen, Zierfiguren von Goldschmieden, 11. Kupferne Druckplatten. Diese Klasse kann unter dem Begriff *artificialia* zusammen gefasst werden.

¹⁷⁴ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 40ff.

¹⁷⁵ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 38.

¹⁷⁶ „*Hac nota Mercurii, cui interpretis munus assignatum est, utimur, ubi inscriptionibus hisce succinctis designatae sunt in altera commentarioli parte explicationes aut digressiones. Quare autem ita succinctae sint ipsae inscriptiones, partim initio, partim in fine digressionum indicatur.*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 38.

¹⁷⁷ Quiccheberg gibt ihnen keine zusätzliche Benennung. Um die Ausführungen verständlicher werden zu lassen, hier das Beispiel: „*Classis prima. Inscriptio prima signum mercurio. Tabulae sacrarum historiarum: tam pictae, quam sculptae, aut olio quovis artificio factae: quae in sacro thesauro, quippe ex biblicis, et aliis Christianis historiis productae, primo loco ponuntur: atque ita ob eximium aliquod artificium summopere venerantur. Inscriptio secunda...*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 40.

- Der *dritten* Klasse sind zugewiesen: 1. wundersame und seltene Tiere, 2. Gegossene Tiergestalten, 3. Teile von Tieren, 4. Skelette, künstliche Körperteile von Mensch und Tier, 5. Saatgut, 6. Pflanzen, 7. Metalle und metallische Stoffe, 8. Juwelen, kostbare Steine, 9. Auffällige Steine, 10. Farben und Pigmente, 11. Irdene Stoffe, Säfte. Diese Klasse kann unter dem Begriff *naturalia* zusammen gefasst werden.
- Die *vierte* Klasse beinhaltet: 1. Musikinstrumente, 2. mathematische Instrumente, 3. Schreib- und Zeicheninstrumente, 4. starke Werkzeuge, 5. Werkzeuge der Werkstätten, 6. chirurgische und anatomische Instrumente, 7. Jagdwerkzeuge, 8. Spielzeuge, 9. ausländische Waffen, 10. ausländische Kleidung, 11. historische Kleidungsstücke. Diese Klasse kann unter dem Begriff *scientifica* oder *instrumenta* zusammen gefasst werden.
- In der *fünften* Klasse sind geordnet: 1. Ölgemälde, 2. Aquarelle, 3. Stiche, 4. Tafelbilder, 5. Stammbäume, 6. Porträts, 7. Wappen, 8. Teppiche, Vorhänge, 9. Spruchbänder, Sinnsprüche, 10. Archivmöbel.

Neben diesen Klassifizierungen nennt Quiccheberg zusätzliche Bereiche, die seinem Gesamtkonzept einer Sammlung zugehörig sind. Eine Bibliothek, eine Arznei- und Essenzsammlung, sowie diverse für eine umfassende Sammlung nötige Werkstätten, wie eine Druckerwerkstatt, Drechselwerkstatt, eine Buchsetzerei und eine Gieß- und Prägwerkstatt. Innerhalb der Gieß- und Prägwerkstatt unterscheidet Quiccheberg nochmals das Schmiedefeuer und das alchemistische Feuer zur vielfältigen Behandlung des Metalls. Darüber hinaus ergänzt er diese zusätzlichen Bereiche um wiederum Zimmer aus verschiedenen Abteilungen bzw. von ihm genannten Einteilungen, wie ein Musikzimmer, Zimmer mit Gemälden und Gehörnen, Zimmer mit Teppichen, Vorhängen und Gewändern, ein Waffenarsenal und auch eine Kapelle.¹⁷⁸

Einen umfassenden Teil seiner Schrift widmet Quiccheberg Ratschlägen und Erörterungen, die sowohl dem Sammeln dienen als auch seiner Methode. In den „*Admonitio seu consilium atque item digressiones Sam. Quicchebergi de universo theatro*“¹⁷⁹ benennt Quiccheberg unter anderem seine Vorgehensweise, äußert sich zu Möglichkeiten des Sammelns und des Austausches unter den Sammlern

¹⁷⁸ Es handelt sich hier um das gesamte Kapitel *Musea et Officina*.

Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 78ff.

¹⁷⁹ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 88.

und wendet sich in diesem Abschnitt an alle an dieser Thematik interessierten.¹⁸⁰ In den sich anschließenden *Digressiones et Declarationes* folgen seine Erörterungen zu den aufgestellten Klassifizierungen. Er beschließt seine Schrift mit ausführlichen Beispielen von Sammlungen und Sammlern für seine Leser: „*Quicchebergi exempla ad lectorem et ad promptuariorum sapientiae exornatores, fundatoresque bibliothecarum diversa supellectile instructarum. tum ad omnes materiarum universitatis collectores, & antiquitatis patronos...*“¹⁸¹. Unter diesen befinden sich auch Äußerungen von Zeitgenossen Quicchebergs zum vorliegenden Text.

3. Ausführungen zur Methode Quicchebergs

Um die Methode Quicchebergs verstehen und einordnen zu können, ist es sinnvoll die Sammlung zu betrachten, der Quiccheberg am nächsten war, die Sammlung Albrecht V. in München. Quiccheberg betreute diese von 1559 bis zu seinem Tod, daher auch zur Zeit der Veröffentlichung seiner Schrift. Da die Methode Quicchebergs in der Forschung noch nicht ausführlich untersucht wurde und sein Konzept jeweils als „Idealkonzept“, ohne ein bis dahin vergleichbares Vorbild dargestellt wird, ist es wesentlich sowohl das Sammlerumfeld Quicchebergs als auch die großen Sammlungen seiner Zeit näher zu untersuchen. Möglicherweise könnte ein Vergleich, der von anderen Sammlern vorgenommenen Ordnungen mit der Sammlungsordnung Quicchebergs, Hinweise auf eventuelle Vorbilder oder Anregungen Quicchebergs geben.

Im Fokus sind, neben der Sammlung Albrecht V., die Sammlung Ambras Ferdinands II. von Tirol. Von dort wurden enge familiäre Bande zu Albrecht V. geknüpft und somit kann ein Austausch von Informationen über die vorhandenen Sammlungsgegenstände und ihre Ordnung angenommen werden. Weiterhin die Sammlung Rudolfs II. von Prag, die als die umfangreichste ihrer Zeit gilt.

Diese Sammlungen werden in der Forschung immer wieder als mögliche Vorbilder von Quicchebergs Klassifikationen in Betracht gezogen. Ob dies zu

¹⁸⁰ „*Quoniam inter primas consilii partes hoc proponitur, ut colligantur istae classes omnes cum tota adornatione aliorum etiam museorum, et bibliothecae, obiter iam particularia quaedam subiiciam, quae harum rerum cupidos, de conditionibus aliis quibusdam admonebunt.*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 88.

¹⁸¹ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 164.

Recht oder Unrecht geschieht und eine der Sammlungen als Vorbild für Quicchebergs Konzept angenommen werden kann, wird hier untersucht werden.

Ebenso interessant könnten knappe Einblicke in die Sammlungen Italiens sein, da Quicchebergs Reisen auch nach Italien führten und Anregungen von dort denkbar sind. Ein weiterer Blick in das Kabinett Amerbach in Basel wäre ebenfalls von Interesse, kann aber hier nicht geleistet werden.

Begonnen wird die Untersuchung mit der Sammlung Ambras von Ferdinand II. und der Sammlung von Rudolf II. in Prag, da diese Sammlungen die früheren sind und der Kontakt Quicchebergs zu diesen Sammlungen sehr viel weniger eng ist als zur Sammlung Albrecht V. von deren Untersuchung die aussagekräftigsten Ergebnisse zu erwarten sind.

Zu erwähnen bleibt, dass die fürstlichen Kunst- und Wunderkammern, ob der Fülle der Objekte, ihre Sammlungen aufteilten. Das bedeutet, dass die meisten großen fürstlichen Sammlungen einen Kunst- und Wunderkammerteil besaßen, in dem eine Auswahl aller gesammelten Objekte vorhanden war, vom Gemälde, über *naturalia*, bis zu den Waffen. Darüber hinaus waren zusätzliche Räume angelegt, die Objekte ausstellten, die in einer großen Zahl vorhanden waren, da sie Sammelschwerpunkte der jeweiligen Sammlungen darstellten. So gab es neben der Kunst- und Wunderkammer eine Bibliothek, ein Gemäldezimmer bzw. Bildarchiv oder eine Rüstkammer. Die noch zu betrachtenden Inventare aber auch die Ausführungen Quicchebergs werden dies belegen.¹⁸²

¹⁸² Umfangreichere Ausführungen zu den Sammlungen im Allgemeinen aber auch den Kunst- und Wunderkammern im speziellen, deren Inhalt, Verwendung etc. sind im Anhang der Arbeit unter Appendix B zu finden.

3.1 Die Sammlung Ambras

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol¹⁸³ hatte umfassende familiäre Bindungen zur damaligen Kunst- und Sammlerszene¹⁸⁴. Er selbst war Sammler.

Die Sammlung Ambras hatte mehrere Sammelschwerpunkte: die umfangreiche Waffensammlung, die Bibliothek und eine Gemäldesammlung mit Porträts und Kupferstichen.¹⁸⁵ Ein Teilinventar zur Waffensammlung wurde bereits 1583 angelegt, ein Inventar der Kunstkammer jedoch erst nach dem Tod Ferdinands im Jahre 1596.¹⁸⁶

Die einzelnen Teile der Sammlung waren zu unterschiedlichen Zeiten nach Schloss Ambras verlegt worden. Die Bibliothek, das Antiquarium¹⁸⁷ und eine kleine Rüstkammer brachte man 1572 dort unter, den Rest der Sammlung erst nach Fertigstellung der jeweiligen Räumlichkeiten. Die Bibliothek Ferdinands umfasste ca. 4000 Bände, die Porträtsammlung mehr als 1000 Gemälde¹⁸⁸, seine Waffensammlung „*das eigentliche Schoßkind Ferdinands*“¹⁸⁹ war in eigens dafür gebauten Sälen untergebracht.¹⁹⁰ Die *Kunst- und Wunderkammer* Ferdinands, wie

¹⁸³ *Erzherzog Ferdinand II. von Tirol* wurde 1529 als zweiter Sohn Kaiser Ferdinand I. in Linz geboren. 1547 wurde er zum Statthalter von Böhmen ernannt. 1563 wurde er zum Landesfürsten von Tirol. Neben seiner Residenz, der Hofburg in Innsbruck, bewohnte er Schloss Ambras. Er starb 1595 in Innsbruck.

¹⁸⁴ Vater Ferdinand I. hatte 1563 den Kunstbesitz der Habsburger in Wien vereinigt. Der Bruder Erzherzog Karl von Steiermark begründete die Grazer Kunstkammer. Durch seine Schwestern bestanden Bindungen nach Bayern zu Albrecht V., nach Italien zu Alfons II. Este von Ferrara, zu Herzog Wilhelm von Mantua und zu Francesco Medici von Toscana. Mit seinem Bruder Max II. verbindet ihn die Sammelleidenschaft.

Vgl. **Schlosser**, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Braunschweig 1978, S. 45f.

¹⁸⁵ Gemälde in Form von Porträts finden sich auch noch einmal am Ende des Kunst- und Wunderkammerteils.

¹⁸⁶ Es handelt sich hier um folgendes Inventar:

Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelust, Innsbruck und Ambras, vom 30. Mai 1596, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, 1888, S. CCXXVI-CCCXII, und Bd. X, 1889, S. I-X. Weitere Inventare folgten.

Vgl. **Scheicher**, Elisabeth: *Die Kunstkammer*. Innsbruck 1977, S. 11.

¹⁸⁷ Das Antiquarium der Sammlung Ambras ist ein Raum der „zur Aufstellung „antiker“ Plastiken im weitesten Sinne“ diente. Antiquarium, Bibliothek und Kleine Rüstkammer bildeten einen Raumkomplex, der durch Bogenöffnungen verbunden war. Dieser Raum lag im 1. Stock des Kornschüttgebäudes, das vor 1572 entstand.

Vgl. **Scheicher**: *Die Kunstkammer*, S. 157.

¹⁸⁸ Ein Teil dieser Porträtsammlung umfasste Porträts physisch abnormer Personen.

Vgl. **Scheicher**, Elisabeth: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien, München, Zürich 1979, S. 73.

¹⁸⁹ **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 57.

¹⁹⁰ **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 73.

Ein von Ferdinand selbst zusammengestellter Prachtband zu dieser Sammlung wurde 1601 von Johann Agricola in Innsbruck verlegt. Die erste deutsche Übersetzung folgte 1603. Ein Titel wurde nicht angegeben.

Vgl. **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 57.

er sie selbst in seinem Testament bezeichnete¹⁹¹, umfasste neben den genannten Bereichen der Bibliothek, Waffen- und Gemäldesammlung, laut Inventar, 18 Kästen¹⁹² plus zwei kleinere sogenannte „Zwerchkästen“.

- Sie beinhalteten: 1. Kasten = Goldschmiedearbeiten, Kristallgefäße¹⁹³, 2. Kasten = Silberschmiedearbeiten, 3. Kasten = Handsteine, 4. Kasten = Musikinstrumente, 5. Kasten = Kunstuhren, astronomische, optische und mathematische Geräte, 6. Kasten = Dinge aus Stein, Bildwerke aus Alabaster, Mosaike, kuriose Mineralien, 7. Kasten = kuriozes, kunstreiches Eisenwerk, 8. Kasten = Miniaturhandschriften, Bücher, 9. Kasten = Federmosaike aus Kolibri Federn, Zwerchkasten 1¹⁹⁴ = Arbeiten aus Elfenbein und ähnlichem Material, Zwerchkasten 2 = Kurioses (versteinertes Holz u.ä.)¹⁹⁵, 10. Kasten = Gefäße und Geräte aus Alabaster, 11. Kasten = Glassachen venezianischer Herkunft, 12. Kasten = Arbeiten aus Korallen, 13. Kasten = antikes und modernes Bronzebildwerk, 14. Kasten = Keramik, 15. Kasten = Münzsammlung, Alraunenpaar, sonst., 16. Kasten = merkwürdige Waffen, 17. Kasten = „Vario“ ethnographische Seltenheiten, chinesischer Wandbehang, 18. Kasten = Bildwerke aus Holz.

Es folgen Schubladen und Truhen für Landkarten, Miniaturwerke, Schriftmusterbücher, Porträtsammlung und Naturwunder aller Art.

¹⁹¹ „...mit samt allem Geschütz, Munition und Kriegsrüstung, ..., auch den Kunst- oder wunderdesgleichen Rust- und Harnisch- Camern, ...“

Primisser, Alois: *Die kaiserlich-königliche Ambraser = Sammlung*. Wien 1819, S. 32.

¹⁹² „In der grossen kunstcamer, darinnen rustcamer hinein neben der tür auf der lingen seiten erst casten, plau angestrichen, darinnen allerlei cristallene mit gold eingefasste und auch ganz gar guldene gschirr sein:“

Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, S. CCLXXIX.

¹⁹³ Der Beschreibung von Aussehen und Inhalt des Kastens folgen die Beschreibungen der einzelnen Stücke, 1. Stück: „Erstlichen ain cristallen geschnitnes glasz mit seinem deckhl, so ovado, oben darauf ain cristallener ring, dessen fuesz und deckhl mit gold gefasst und geschmelzt.“ Dann folgt das nächste Stück. Die Stücke bekommen hier keine einzelnen Inventarnummern zugewiesen. Wo es möglich war, wurde die Herkunft des Objektes angegeben, oft wird auch das Gewicht des Objektes verzeichnet.

Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, S. CCLXXIX.

¹⁹⁴ „Zwerchcasten bei der thur, darinnen allerlai painwerch, gedrate, ausgeschniczlte sachen verhanden:“

Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, S. CCXCLV.

¹⁹⁵ In diesem Kasten befinden sich auch mehrere Reliquien. So „Ain stukh von dem strickh, daran sich Judas, der verräter Cristi, erhengt“ oder „ain zapfen von den zederbaumen, deren nur 22 noch sein sollen und der tempel Salomonis darvon gebaut worden“ usw.

Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, S. CCXCV

Für die genannten Kästen wird in den meisten Fällen die Farbe des Stoffes angegeben mit dem sie ausgekleidet sind oder der Farbe des Anstriches. So ist der erste Kasten für die Gold- und Kristallstücke „*plau angestrichen*“, der zweite „*grien*“ usw..¹⁹⁶ Für die Bücher werden knapp der Inhalt, „*kirchengesang*“ oder „*alte kriegssachen gemalen*“ und ausführlicher die Ausstattung angegeben.¹⁹⁷

Die Bibliothek Ferdinands wird von Schlosser als „*eine der bedeutendsten ihrer Zeit*“¹⁹⁸ bezeichnet. Sie war geordnet nach Theologie, Juristerei, Medizin, Historie und den Artes.¹⁹⁹ In der Bibliothek war ebenfalls der größte Teil des Bilderbesitzes untergebracht.

Die noch gut erhaltene Sammlung besticht, so Scheicher, durch eine seltene „*Ausgewogenheit der einzelnen Teile zueinander*“²⁰⁰. Jeder Objektgruppe²⁰¹ von gesammelten Gegenständen wurde ein gewisser Umfang zugestanden ohne eine Gruppe überzubewerten oder eine andere zu vernachlässigen. Scheicher spricht von einer „*Dokumentation des Ganzen*“ ohne einer „*Magie des Einzelnen*“ verfallen zu sein.²⁰²

Wer sich die Sammlung anschauen wollte²⁰³, wurde auf einem Rundweg durch die Räume geführt. Der Rundweg begann mit der ersten Waffenkammer und endete mit der Bibliothek und dem Antiquarium. Bevor man die Kunstkammer betrat, passierte man das sogenannte „*Türkenkammerl*“, welches ethnographische Objekte und Überbleibsel des Türkenkrieges barg.²⁰⁴

¹⁹⁶ *Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. VII/2, S. CCLXXIXff.

¹⁹⁷ *Inventar von 1596. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. VII/2, S. CCLXXXVIII.

¹⁹⁸ **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 57.

¹⁹⁹ Unter den Büchern befanden sich eine große Zahl kostbare in Leder gebundene Handschriften. Teile der Sammlung stammen sowohl aus der Bibliothek König Wenzels I., als auch aus Schenkungen des Grafen von Zimmern. Heute sind es die kostbarsten Bücher der Österreichischen Nationalbibliothek.

Vgl. **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 57ff.

²⁰⁰ **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 84.

²⁰¹ Unter Objektgruppe wird die Zusammenfassung einer vergleichbaren Menge von Objekten verstanden. Zum Beispiel Waffen, Gemälde, kunsthandwerkliche Gegenstände vergleichbarer Art.

²⁰² **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 84.

²⁰³ Bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert, so Scheicher, wurden offizielle Führungen auf Schloss Ambras durchgeführt, welche viele Persönlichkeiten, wie Goethe oder Montaigne, anzogen.

Vgl. **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 73.

²⁰⁴ Vgl. **Scheicher**: Elisabeth: *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras*. In: Oliver **Impey**, Arthur **MacGregor** (Edt.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford 1985, S. 29.

Zu beachten ist, dass der Sammlung Ambras Werkstätten angeschlossen waren. Schlosser berichtet von einer Gießerei, einer Drechselwerkstatt und einer Glashütte.²⁰⁵

Mehrere Punkte sind dem Bisherigen zu entnehmen und zu untersuchen: 1. die Zeit der Einrichtung der Sammlung in dieser Form, 2. die Möglichkeiten Quicchebergs zur Sichtung der Sammlung, 3. der Aufbau der Sammlung in der beschriebenen Form.

Die Zeit der Einrichtung der Sammlung Ambras bzw. die Aufstellung der Sammlung in der beschriebenen Ordnung erfolgte scheinbar erst nach der Zeit der Publikation von Quicchebergs Traktat. 1547 wurde Ferdinand zum Statthalter von Böhmen ernannt und residierte in Prag. Dort pflegte er seine Sammelleidenschaft und brachte seine Sammlung auf Schloss Bürglitz, seinem privaten Refugium, unter. Erst 1563 wurde er Landesfürst von Tirol und verlegte seinen Wohnsitz nach Ambras. 1565 gelangte der erste Teil seiner Sammlung in die Hofburg und erst gegen 1572 nach Ambras.²⁰⁶ Da Quicchebergs Traktat bereits 1565 erschien, wäre die These, dass die Sammlung Ferdinands als Vorlage gedient haben könnte nur dann haltbar, wenn sie in ähnlicher Form und Ordnung bereits in Prag bestanden hätte und Quiccheberg sie dort hätte einsehen können.

Möglicherweise war Quicchebergs Traktat eher die Vorlage für die Ordnung der Sammlung Ambras. Sowohl die engen familiären Beziehungen als auch die Leidenschaft für ihre Sammlungen lassen einen intensiven Austausch der Familien und somit diese These für möglich erscheinen.

Eine Untersuchung der Quellenlage und damit beider genannter Thesen erscheint interessant, kann und soll hier nicht geleistet werden.

Der Aufbau bzw. die Ordnung der Sammlung orientiert sich an der bereits von Plinius in den *Historia Naturalis* beschriebenen Ordnung. Plinius ordnet die von ihm beschriebenen Dinge zunächst einmal grob nach Kosmologie, Geographie der Erde, Anthropologie, Zoologie, Botanik. Dann folgen die Heilmittel, die Metallurgie, Farben, Malerei, Plastik, Steine und Edelsteine. Zusammengefasst bedeutet dies Kosmos, Erde, Mensch, Natur und die Artes bzw. Technae. Bezieht

²⁰⁵ Laut Schlosser befand sich die Glashütte in Hall und Ferdinand engagierte eigens Glasbläser aus Murano für diese Hütte.

Vgl. **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 47f.

²⁰⁶ **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 76ff.

man sich nun auf Materialien, wie Gold, Silber o.ä. und deren Verarbeitung, gehören diese bei Plinius zwar grundsätzlich zu den Artes, innerhalb dieser Gruppen stellt Plinius aber zunächst das Material selbst vor und beschreibt danach Verwendung und Verarbeitung des Material bis zum Kunstwerk.²⁰⁷ Ähnliches geschieht innerhalb der Sammlung. Die Gegenstände werden nach Material zusammengestellt (Gold oder Silber), ausgestellt werden die Verarbeitungen des jeweiligen Materials als handwerkliche Kunst oder Kunstwerk.

Ein Vergleich der Ordnung speziell der Kunstkammergegenstände der Sammlung Ambras mit den Klassifizierungen Quicchebergs ergeben kaum Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen. Auffällig ist zum Beispiel die Einteilung der Musikinstrumente, Uhren und mathematischen Instrumente, die Quiccheberg eindeutig unter eine Klassifizierung bringt, die man gemeinhin²⁰⁸ als *scientifica* bezeichnen kann.²⁰⁹ In der Sammlung Ambras befinden sich diese Gegenstände ebenso in angrenzenden Kästen aber in der Nachbarschaft von Gegenständen, die unter die Gruppe *artificialia* fallen. So scheint es möglich, dass Ferdinand eher die Handwerkskunst an diesen Objekten bewunderte und Quiccheberg eher den Zweck dieser Objekte, ihre (wissenschaftliche) Nutzung, für die Klassifizierung in den Vordergrund stellte.

Dennoch gibt es beim Vergleich der Sammlung Ambras mit der Quicchebergs einige wenige Ähnlichkeiten. Einmal die enge Angliederung der Bibliothek an die Sammlung. Auf Ambras befand sich die Bibliothek am Ende des Rundganges durch die Sammlung²¹⁰ und auch für Quiccheberg gehörte die Bibliothek in das Umfeld einer Sammlung. Ähnlich ist auch die Einteilung der Bibliothek. Obwohl Quiccheberg stärker differenzierte, erscheint die Grundeinteilung nach den Fakultäten und ihre Reihenfolge nahezu identisch²¹¹, wobei diese Einteilung nach Fakultäten der allgemein üblichen Einteilungsweise entsprach.²¹² Ein Vergleich

²⁰⁷ Plinius zum Beispiel gibt beim Metall Gold zunächst die Werzschätzung an, dann den Gebrauch von Goldschmuck bei Rittern, Soldaten, Frauen, geht dann über zu Währungen, deren Prägungen etc.

Vgl. C. **Plinius** Secundus d. Ä.: *Naturalis Historiae*, Libri XXXIII.

²⁰⁸ Der Begriff „gemeinhin“ wird hier benutzt, da Quiccheberg für die normalerweise unter *scientifica* summierten Gegenstände den Begriff *instrumenta* vorzieht.

²⁰⁹ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 60ff.

²¹⁰ **Scheicher**: *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras*, S. 29.

²¹¹ Vgl. **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 57.

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 78f.

²¹² Vgl. dazu die Ausführungen von Joseph S. Freedman.

Freedman, Joseph S.: *When the Process is Part of the Product: Searching for Latin-Language Writings on Philosophy and the Arts used at Central European Academic Institutions during the Sixteenth and Seventeenth Centurie*. In: Eckhard **Keßler** und Heinrich **Kuhn** (Hg.), *Germania*

der Anordnung der Gemälde auf Ambras mit dem Bildarchiv Quicchebergs könnte von Interesse sein, kann aber hier nicht geleistet werden. Als weiterer, letzter Punkt der Übereinkunft beider Sammlungen ist die als wichtig erachtete Einrichtung von zur Sammlung gehörigen Werkstätten zu nennen. Sowohl Ferdinand II. als auch Albert V. und Quiccheberg in seinem Konzept binden die Werkstätten eng an die Sammlung.

3.2 Die Sammlung Kaiser Rudolf II. in Prag

Die Sammlung von Kaiser Rudolf II. (1552-1612) wurde in der bisherigen Forschung sehr unterschiedlich bewertet. Schlosser nannte diese Sammlung „*bunt zusammengewürfelt*“²¹³ oder „*unruhig und abenteuerlich*“.²¹⁴ Das mag mit den Quellen Schlossers zusammenhängen, denn seine Ausführungen stützen sich auf Inventare, welche vor der Plünderung der Sammlung durch die Schweden „*eilfertig*“²¹⁵ verfasst wurden. Das Schlosser offenbar unbekannt hier verwendete Inventar wurde „*bald nach dem Zweiten Weltkrieg*“²¹⁶ entdeckt, 1947 transkribiert und 1976 veröffentlicht. Es war noch zu Lebzeiten Kaiser Rudolf II. in den Jahren 1607-1611 von Daniel Fröschl²¹⁷ angefertigt worden.²¹⁸

Von anno 1607. Verzeichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunstcammer gefunden worden - nannte sich das Inventar in das von 1607 bis 1611 alle Neuzugänge der Sammlung eingetragen wurden. Das Inventar wurde in einer systematischen Ordnung angelegt. Die Objekte sind in Gruppen, nach sachlicher oder materieller Zugehörigkeit aufgezeichnet. Es gibt ein Register des Inventars, in dem die

latina - Latinitas teutonica, 2 (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, Bd. 54). München 2003, S. 565ff.

²¹³ **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 124.

²¹⁴ **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 124.

²¹⁵ **Schlosser**: *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, S. 124.

²¹⁶ **Bauer**, Rotraud und **Haupt**, Herbert (Hg.): *Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 72. Wien 1976, S. XI.

²¹⁷ Der Maler Daniel Fröschl war seit Mai 1607 Nachfolger des verstorbenen Ottavio de Strada, der bis dahin das Amt des Antiquarius inne hatte. Seit 1603 war er bereits bei Rudolf II. angestellt als Miniaturmaler.

Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XXII.

²¹⁸ Die bis zur Auffindung dieses Inventars wichtigsten Behelfe zur Rekonstruktion der Prager Sammlung waren Inventare aus den Jahren 1619 und 1621. Das Inventar von 1619 wurde nach dem Bericht des kursächsischen Gesandten Friedrich Lebzelter am 08. September 1619, mit dem Zweck der Veräußerung der Sammlung zur Bezahlung von Soldtruppen angelegt. Das Inventar von 1621 wurde am 06. Dezember 1621 als Bestandsaufnahme der Sammlung nach Niederschlagung des böhmischen Aufstandes verfasst.

Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XIII.

Objekte einmal nach „Sache“, das heißt Geschirr, Schreibzeug, Hörner, Indisch, Türkisch o.ä. eingeteilt sind und zum anderen nach Material, wie Papier, Alabaster, Metall usw.. Darüber hinaus beginnt das Inventar zunächst mit der Auflistung von *naturalia* (Hörner, Tiere, Schnecken etc.), dann der *artificialia* (Geschirr, Stühle, Waffen etc.) und am Ende der *scientifica* (Uhren, Instrumente etc.). Das Register des Inventars allein umfasst, wie gerade benannt, 387 Unterteilungen,²¹⁹ welche jeweils die untergeordneten Gegenstände bis zur Inventarnummer 2814 verzeichnen.²²⁰ Die genannten Objekte beziehen sich dabei lediglich auf die Kunstkammer Rudolfs, neben der noch Sammlungen von Prunkwaffen, Regalia, Tapisserien, Einrichtungsgegenständen und bedeutenden Gemälden bestanden. Diese „gewaltige Sammlung“²²¹, der gesamte Kunstbesitz Rudolfs, wird von Bauer zu recht als „das größte Universalmuseum, das je in einer Hand vereinigt war“²²² bezeichnet.

Vergleicht man die Klassifizierung Quicchebergs, Klasse zwei bis vier, der Kunstkammer, mit denen des Inventars, lassen sich einige wenige Übereinstimmungen feststellen. Quiccheberg fasst in Klasse zwei *artificialia*, Klasse drei *naturalia* und in Klasse vier *scientifica* zusammen. Das Inventar der Prager Sammlung beginnt mit den *naturalia*²²³, geht über zu den *artificialia*²²⁴ und schließt mit den *scientifica*²²⁵. Innerhalb der Gruppe der *naturalia* ist ebenfalls eine ähnliche Anordnung zu finden. Die *naturalia* der Prager Sammlung umfassen grob „Hörner allerley“, „Gebain von allerley gethier“, „Meer und

²¹⁹ Um Beispiele zu nennen:

„folio 1 Hörner allerley, als das einhorn, renotzerhörner und geschirrlein darvon. 2 Asino indico hörner. 3 Frembder thier hörner mehrerley.“ usw..

Bauer / Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. 1.

²²⁰ „f. 1 allerley köstliche hörner und gebain. 1. 1 einhorn, gantzer lenge. 2. a. 1 schön gantz renotzerhorn, in einem vergulten lidern futral. 2. b. 1 kleiner nit gar aussgewachsenes stumpfes rhenotzerhorn, in einem schwartz lidern futral oder seckhel. 4. ...“

Bauer / Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. 4.

²²¹ Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XIX.

²²² Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XIX.

²²³ Von den Herausgebern wie folgt zusammengefasst: 1. Spezimina aus dem Mineralreich, 2. Gegenstände paläontologischer Natur, 3. Gegenstände botanischer Natur, 4. Gegenstände zoologischer Natur.

Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XVIII.

²²⁴ Von den Herausgebern wie folgt zusammengefasst: 1. Objekte ethnographischen Charakters, 2. Verschiedene Waffen, 3. Künstlerische Produkte organischer Natur, 4. Kunstgewerbliche Gegenstände organischer Natur, 5. Kleinplastische Kunstgegenstände, 6. Gegenstände der Kleinkunst, 7. Kleinmöbel, 8. Kupferplatten, Kupferstiche.

Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XVIII.

²²⁵ Von den Herausgebern wie folgt zusammengefasst: 1. Instrumente der Messung räuml. Dimension, 2. Instrumente der Messung der Dimension der Zeit, 3. Instrumente astronomischer Zweckbestimmung, 4. Globen, 5. Wissenschaftliche Literatur verschiedener Fachrichtungen.

Vgl. **Bauer / Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XVIII.

wundergewechs“, „gedörte frücht, gewechs und samen“²²⁶, diese Anordnung folgt der Quicchebergs, die bei Quiccheberg dazugehörigen Metalle, Steine, Farben und Stoffe finden sich laut Prager Inventar bearbeitet unter den *artificialia*, bei denen sich keine Ordnung ähnlich der Quicchebergs nachweisen lässt.

Über die Unterbringung der Kunstkammer ist nur wenig aus den Marginalnotizen des Inventars bekannt. Sie war in drei aufeinanderfolgenden Räumen untergebracht, wovon ein Raum die eigentliche Kunstkammer war, die zwei Vorräume hatte. Die Objekte waren in Truhen, Schreibtischen mit Laden sowie in 20 offenen bzw. geschlossenen Kästen (Almaren) mit je drei bis sechs Fächern untergebracht. In der Mitte der Kunstkammer befand sich eine Tafel um welche die Truhen und Schreibtische angeordnet waren.²²⁷ Eine genaue Rekonstruktion der Sammlung erscheint mir für unseren Zweck nicht notwendig.

Noch nicht beachtet wurde allerdings die Zeit der Sammeltätigkeit Rudolfs. Rudolf wurde 1572 zum König von Ungarn gekrönt, 1575 zum König von Böhmen und 1576, nach dem Tod Kaiser Maximilian II., zum Römischen Kaiser gewählt. Als kaiserliche Residenz wählte Rudolf II. die Stadt Prag. Bis 1571 hielt sich Rudolf in Spanien auf, besuchte 1571 Ferdinand II. in Innsbruck und war dann in Prag zu Hause. Bereits sein Vater, Maximilian II. war ein reger Kunstsammler und Rudolf übernahm sowohl seine Sammlung als auch viele seiner Handwerker und Künstler.

Auffällig ist nun, dass Rudolf erst nach 1571 nach Prag kam und erst dann seine Sammelleidenschaft völlig entfaltete und diese umfassende Sammlung zusammen trug. Quicchebergs Traktat wurde bereits 1565 publiziert, zur Regierungszeit Maximilian II. und vor der Sammeltätigkeit Rudolf II.. Quiccheberg mag möglicherweise Sammlungsgegenstände Maximilians gekannt haben, denn Pantaleon berichtet, er sei zur Krönung Maximilians in Prag gewesen.²²⁸ Zeitlich allerdings scheint auch hier ein Einfluss dieser Sammlung auf die Methode Quicchebergs nur sehr begrenzt möglich.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass sich Rudolf II. Anregungen für seine Sammlung bei seinem Besuch in Innsbruck holte und Ferdinand II., wie bereits erwähnt, wiederum von Quiccheberg Anregungen zur Aufstellung einer Sammlung übernahm.

²²⁶ **Bauer/ Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. 1ff.

²²⁷ Vgl. **Bauer/ Haupt** (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*, S. XVIIff.

²²⁸ **Pantaleone**: *Deutscher Nation Heldenbuch*, S. 560.

3.3 Die Sammlung Albrecht V. in München

Gesicherte Belege für die Existenz einer Kunstkammer in München sind erst mit der Regierungszeit Albrecht V.²²⁹ (1550-1579) nachweisbar, auch wenn sich bereits für die Regierungszeit von Wilhelm IV. (1508–1550) Nachweise für Sammeltätigkeiten finden lassen.²³⁰ Mit der Errichtung eines Gebäudes durch Albrecht V., eigens für die Objekte seiner Sammlung, bekommt die Kunstkammer Albrechts einen mehr oder minder festen Standort. 1563 bis 1567 wurde die dreigeschossige Vierflügelanlage mit einem Arkadenhof durch den Hofbaumeister Wilhelm Egkl errichtet. 1568/69 kam es zum Bau eines weiteren Gebäudes bei der Residenz: dem Antiquarium. Dieses beinhaltete im Erdgeschoss die Antikensammlung des Herzogs und im ersten Stock die Bibliothek, welche 1589 in den Alten Hof verlegt wurde.

Eine Vorstellung vom Umfang, Inhalt und Aufbau der Sammlung zur Zeit Albrecht V. erhalten wir durch ein von Johann Baptist Fickler²³¹ zusammengestelltes Inventar der Kunstkammer von 1598 und durch die Beschreibung der Sammlung in den Reisebeschreibungen des Augsburgers Philipp Hainhofer (1587-1647),²³² aus dem Jahre 1611.

Bekannt ist, dass Albrecht V. im März 1565 siebzehn Objekte aus der Kunstkammer entfernte (die Zahl wurde später auf siebenundzwanzig erhöht) und

²²⁹ Albrecht V. wurde am 29.02.1528 in München geboren. 1546 heiratete er Anna, die Tochter Kaiser Ferdinand I. (1528-1590). Er regierte seit 1550, förderte die Gegenreformation und berief die Jesuiten nach München. Die erste methodische Vermessung des Landes durch Philipp Apian ab 1554 wurde von ihm initiiert. Er starb am 24.10.1579 in München.

Vgl. **Biller**, Josef H. und **Rasp**, Hans-Peter: *München. Kunst & Kultur*. München 2004.

²³⁰ Eine erste, gesicherte Quelle für Albrechts Sammeltätigkeiten ist ein Brief Albrechts an Hanns Eysner in Neustadt vom 28. Juli 1556, in dem Albrecht Eysner um die Übergabe eines von Eysner erworbenen alten Pfennigs bittet (Bayrische Annalen 1832, Nr. 31, S. 121.). Es folgen Hofzahlamtsrechnungen u.ä.

Vgl. **Sepp**: *Die Kunst- und Wunderkammer Albrecht V. von Bayern*, S. 17.

²³¹ Johann Baptist **Fickler** wurde 1533/34 in Backnang, Württemberg, geboren. Er studierte 1551-55 Artes und Jura an der Universität Ingolstadt und beendete dieses als Magister artium et philosophiae. 1559-62 arbeitete er als Sekretär des Erzbischofs von Salzburg. Anschließend studierte er in Bologna und erwarb 1565 den Doktor utriusque iuris. Zurückgekehrt nach Salzburg wurde er Hofrat und Protonotar. 1588 trat er in den Dienst Herzog Wilhelms V. von Bayern, unterrichtete als Praeceptor den Erbprinzen Maximilian und wirkte anschließend als Hofrat in München. Er starb 1610 in München.

Vgl. **Diemer**, Peter (Hg.): *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 125.) München 2004, S. 9.

²³² Philipp Hainhofer war als selbständiger Kunsthändler für Fürsten im In- und Ausland tätig. Zwischen 1611 und 1636 besuchte er vier mal die Stadt München.

Langenkamp, Anne: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen. Eine kritische Ausgabe*. Diss. Berlin 1990, S. 1ff.

als unveräußerliche Objekte in die Neu-Veste, dem sogenannten Schatz- oder Silberturm verlegte.²³³ Welche weiteren Stücke sich in der Sammlung befanden und wie diese angeordnet waren lässt sich aus den genannten Quellen teilweise rekonstruieren.

Das Inventar Johann Baptist Ficklers mit dem Titel: *Inventarium oder Beschreibung aller deren Stuckh und sachen frembder und Inhaimaischer bekanter und unbekanter selzamer und verwunderlicher ding so auff Ir Fürstl. Dthl. Herzogen in Bayern etc. Kunst Camer zu sehen und zu finden ist angefangen den 5. Februarii anno 1598 Geschrieben durch Joan Baptist Ficklern der Rechten Doctorn Fürstl. Dthl. in Bayern Hofrath zu München*,²³⁴ umfasst 3407 Objekte²³⁵ der Sammlung. Die Sammlungsbeschreibung Hainhofers gibt Auskunft über die Anordnung der Objekte, so dass eine Teilrekonstruktion möglich ist, die Schlüsse auf die Gesamtordnung der Sammlung zulässt.

Die Sammlung war untergebracht in 4 Sälen (Nord-, Ost-, Süd-, Westsaal) und 4 Eckräumen entsprechend den Himmelsrichtungen (NW, NO, SO, SW). Der Eingang zur Sammlung und damit der Beginn des Rundweges durch die Sammlung begann in der nordwestlichen Ecke des Gebäudes. Eingeleitet wurde die Sammlung in einem Vorzimmer mit Gemälden von Hofnarren u.ä.²³⁶, sowie einem Tisch mit Malereien²³⁷ und Instrumenten.²³⁸ Im ersten Raum, dem nordwestlichen Eckraum, befand sich ein Relief mit einer Paradiesdarstellung, ein Schildkrötenpanzer und die Darstellung einer Hydra.²³⁹ Der anschließende Nordsaal enthielt zunächst einen Bücherschrank mit Literatur zu Kunst und Architektur (IN²⁴⁰ 1-118)²⁴¹, Holzschnitte, Kupferstiche, Abbildungen von

²³³ **Scheicher:** *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 191.

²³⁴ Dieses Ficklersche Inventar liegt in der Staatsbibliothek München in zwei Handschriften vor: Codex ger. mon. 2133 mit 224 Blättern und 3407 Inventarnummern und Codex ger. Mon. 2134 mit 226 Blättern, Anhang und 3349 Inventarnummern. Die Rekonstruktion der Sammlung bezieht sich ausschließlich auf den Codex 2133.

Anzumerken ist, dass dieses Inventar nun ediert vorliegt. Angaben dazu in der Bibliographie der Arbeit.

²³⁵ Codex ger. mon.2133.

²³⁶ „Vor der inneren thür heraußen hangen etliche geborner narren und nährinnen conterfette.“

Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 162.

²³⁷ Die Malereien auf dem Tische waren, so das Inventar (3334) von Melchior Bocksberger.

²³⁸ „...stehet ain gevierter, oben gemahlter tisch, der gehet an 4 Seiten auf, und sein vielerlei instrumenta darinnen, die man alle zusammen stimmen kann.“

Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 162.

²³⁹ Vgl. **Langenkamp:** *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 162.

²⁴⁰ Die Abkürzung IN bedeutet Inventarnummer.

²⁴¹ Darunter zum Beispiel Jacobo **della Stradas** Münzwerk in 30 Bänden(IN 5-34), **Alberti** (IN 108), **Serlio** (IN 109), **Vitruv** (IN 107) u.a.

Goldschmiedearbeiten, Trinkgeschirre, antike Figuren, Grottesken, Jagd-, Fisch-, Vogelfangutensilien, Darstellungen von Heiligenviten, Trachten, Kostüme und Wappen. Ein Tisch oder Schrank mit 74 Schubladen barg Kupferstiche.²⁴²

Weiterhin ist im Inventar von 43 „Tafeln“ die Rede, auf, unter und neben denen Sammlungsstücke repräsentiert wurden. Daneben gab es sogenannte „Tischl“ mit angebrachten Glaskästen zur Präsentation von Korallenarbeiten, Handsteinen u.ä.. Von den genannten „Tischln“ befanden sich im Nordsaal 2 Stück zur Repräsentation von Korallenlandschaften. Auf 12 Tafeln, so ist anzunehmen, fanden die oben erwähnten Gegenstände Platz. Nach diesen Tafeln folgte eine 13. Tafel, auf der ein Kasten mit 30 flachen Schubladen stand in denen antike römische und orientalische Münzen und Medaillen untergebracht waren (IN 1018/1-1018/28).²⁴³ An den Wänden befanden sich weitere Porträts, Holzschnitte und Gamsengehörne.

Das folgende Eckzimmer (NO) barg silberne, goldene und kostbar gearbeitete Schalen und Flaschen sowie Leuchter, Ringe und Kleinodien. Eine Tafel war angefüllt mit Gefäßen aus kostbaren Steinen, Elfenbein u.ä.. Hainhofer berichtet von einem zusätzlichen Spiegel.²⁴⁴

Im angrenzenden Ostsaal²⁴⁵ waren weitere 8 Tafeln und 2 Tische aufgestellt. Die Tische stellten weiße und rote Korallenlandschaften dar, die Tafeln Metall- und Eisenarbeiten, Porzellan, Alabaster, Meerschnecken und Muscheln (*conchilia*)²⁴⁶. Der südöstliche Eckraum barg eine Tafel mit Kunstkammergegenständen, welche die Bezeichnung „Litera B“ trugen und eine weitere Tafel mit Porzellan- und Alabastergeschirr. Weiterhin waren eine Bergwerkslandschaft und Passionsszenen ausgestellt.

Vgl. **Diemer**: *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598*, S. 41ff.

²⁴² **Diemer**: *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598*, S. 48.

²⁴³ **Diemer**: *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598*, S. 102ff.

²⁴⁴ „...in ainem Thail ein spiegel, darin man alles sehen kann.“ oder auch „In der wand ain gar grosser spiegel wie ain kasten, darinnen man fast alles in der kunstcammer, sich selbst und noch etlich ihm ganz sehen kan.“

Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 165 und 170.

²⁴⁵ Ost- und Westsaal hatten kleinere Maße als Nord- und Südsaal

Vgl. **Sepp**: *Die Kunst- und Wunderkammer Albrecht V. von Bayern*, S. 50.

²⁴⁶ Hainhofer allerdings hielt diese für nichts außergewöhnliches: „...ist aber nichts besonders, und möchte ich mit den meinen nicht gegen disen tauschen.“

Vgl. **Langenkamp**: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 171.

Der folgende lange Südtrakt beinhaltete weitere 13 Tafeln, die abwechselnd mit 9 Tischen gestellt waren. Acht Tische waren aus Korallen gearbeitet, stellten mythologische oder alttestamentarische Szenen dar und präsentierten Glaswaren, Gipsabdrücke, Medaillen mit Porträts, Meerwunder und Wassertiere. Auf den Tafeln lagen türkische Kunstgegenstände, indianische Schmuckstücke und Stoffe, mathematische Messinstrumente und Globen²⁴⁷. Die letzte Tafel im Südsaal hatte vier Schubladen angefüllt mit türkischen Teppichen, Stoffen und Kleidern.

Im nächsten Eckraum (SW) befand sich eine Tafel mit der Bezeichnung „Litera C“. Auf dieser stand das hölzerne Modell der Stadt Burghausen mit Schloss und Fluss.²⁴⁸ Auf weiteren Tafeln standen die Sandtnerschen Stadtmodelle²⁴⁹ der Orte Jerusalem, Straubing, München²⁵⁰, Ingolstadt und Landshut (IN 1960-1965). Die Wände schmückten Bildnisse von bärtigen Frauen und Verbrechern.²⁵¹

Im letzten Saal, dem Westsaal, befanden sich weitere 8 Tafeln, 2 Landschaftstische aus Korallen und Handsteinen gearbeitet und 2 weitere wertvolle mit Intarsien versehene Tische. Die erste Tafel zeigte Schüsseln, Schalen, Spiele, Truhen aus Schildkrötenpanzern und eine hölzerne Galeere²⁵². Die nächsten Tafeln zeigten Versteinerungen, Fossilien, Blätter, Krebse u.ä.. Es schließt sich ein Landschaftstisch mit einem Silberbergwerk mit den sieben Planeten an. Die nächsten Tafeln waren beladen mit Marmorsteinen und mit Silber und Erzen gefüllten Truhen. Ein gesonderter Tisch war „wundersamen“ Dingen zugeordnet, ein nächster Handsteinen und Silberfiguren aus Legenden und Geschichten. Ein weiterer Tisch war mit emaillierten Bechern, Schüsseln und Kleinigkeiten bedeckt. Die Attraktionen dieses Saales waren das 1558 gefertigte

²⁴⁷ Dies Globen stehen heute im Foyer des Handschriftenlesesaals der Bayrischen Staatsbibliothek München.

Hainhofer allerdings gibt an, dass mehrere Globen in der Bibliothek standen. Entweder es waren sehr viele vorhanden, oder sie wurden zwischenzeitlich umgestellt.

„...ist die bibliotheca ...stehen 2 große globi terrestres und ein grosser globus coelestris, item 5 kleinere globi.“

Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 160.

²⁴⁸ **Diemer:** *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, S. 155.

²⁴⁹ Entstanden zwischen 1570-1574 von Jacob Sandtner im Auftrag Albrechts.

²⁵⁰ Ein Sandtnersches Modell Münchens befindet sich heute im Stadtmuseum München.

²⁵¹ „An der wand hangen 4 conterfettische weiber mit bärten; ... aines mörders conterfett, genant Christoff Froschhammer von Vlingingen, der hat 345 mörd mit seiner aignen hand und 400 mord in gesellschaft anderer gethan...“

Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 174.

²⁵² **Diemer:** *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, S. 156.

„Dockenhaus“ (IN 2250-ca. 2273)²⁵³, das Puppenhaus, eine im Detail gefertigte Miniatur eines vierstöckigen Hauses mit allen denkbaren Räumen. Vom Weinkeller bis zum Pferdestall, von der Kapelle bis zum Wohnzimmer alles war dargestellt, mit Möbeln ausgestattet und mit Figuren versehen.²⁵⁴ Und ebenso ein ausgestopfter Elefant²⁵⁵.

Die Wände waren auch hier mit Bildern geschmückt. Es waren Darstellungen von Königen, Fürsten, Kardinälen, Päpsten etc.. Fickler zählt anschließend alle vorhandenen Bronzen auf.

Nach diesem Überblick kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die Sammlung Albrechts, der Quiccheberg am nächsten stand, begrenzt Übereinstimmungen mit den Klassifizierungen der Objekte aus Quicchebergs Idealkonzept hatte. Beachtung finden muss die Bauweise des Gebäudes in welchem die Sammlung untergebracht war. Die Ausführung gleicht dem von Quiccheberg beschriebenen „Theatergebäude“.²⁵⁶ Ebenso sind eine Bibliothek, Werkstätten etc. der Sammlung Albrechts angeschlossen. Auch dies hält Quiccheberg für ideal.

²⁵³ Unter diesen Inventarnummern wird alles gelistet was sich im, um oder an dem Haus findet. Es sind Möbel, Puppen Geschirr etc.

Vgl. **Diemer**: *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, S. 171ff.

²⁵⁴ Aus dem Jahre 1558 liegen unter der Nummer 632 Hofzahlmatsrechnungen zum „*neue(n) dockenhaus*“ vor. Beteiligt waren ein Hansen Schöller für Malerarbeiten, Wolfen Greissen als „*hofkistler*“, Casparn Baur für Schlosserarbeiten, H.J. Fugckher in Augsburg, Hansen Ostendorffer für Malerarbeiten, Hansen Klain für Schlosserarbeiten und „*Stainin goldschmidin*“.

Vgl. **Hartig**, Otto: *Münchner Künstler und Kunstsachen II*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. VII 1930. München 1930, S. 370.

²⁵⁵ „...ain ganzer elephant;“

Vgl. **Langenkamp**: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen*, S. 176.

²⁵⁶ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

3.4 Struktur und Methode Quicchebergs

In der Forschung werden Quicchebergs Klassifikationen sehr unterschiedlich bewertet. Die Sichtweise Volbehrs, der die Klassifikationen des „*Theatrum Quicchebergicum*“ bzw. die „*Absichten Quicchebergs*“ doch „*nach und nach erkennt*“ und deren Zusammenhang als „*leichte Gedankenketten von einer Gruppe zur anderen geschmiedet*“ wahrnimmt, sowie „*das Gefühl eines gewissen Zusammenhanges nie verliert*“, unterscheidet sich doch immens von der Sichtweise Berliners.²⁵⁷ Dieser sieht „*überhaupt kein System, das mit innerer Folgerichtigkeit die Zusammenordnung von Kunstsammlungen*“ ermöglicht und meint, dass Volbehr „*mit Unrecht*“ dieser „*Reihenfolge der Gruppen einen tieferen geistesgeschichtlichen Sinn*“ unterlegt.²⁵⁸ Zwischen diesen Polen liegen Deutungsversuche, die eher Darstellungen der Klassifikationen Quicchebergs sind. Bis jetzt ist wohl vergeblich versucht worden ein übergeordnetes geistesgeschichtliches Konzept für Quicchebergs Methode zu finden. Über eines ist man sich allerdings einig, dass es sich um das Programm eines idealen Museums²⁵⁹ bzw. einer idealen Sammlung handelt. Braungart hält „*Samuel von Quicchebergs ideale Kunstkammer*“²⁶⁰ sogar für eine Utopie, er schreibt: „*Die universalistischen Kunstkammern sind realisierte Utopien...*“.²⁶¹ Balsinger führt Quicchebergs Klassifikationen auf Plinius zurück und behauptet Klasse 1 würde Buch I-VI der *Historia Naturalis* entsprechen und Klasse 2 Buch VII-XXXIII.²⁶² In dem Konzept Quicchebergs ist die enge Verbindung von Theorie und Praxis ersichtlich. Quiccheberg selbst war Sammler und hatte seit seiner Studienzeit enge Bindungen an verschiedenste Sammlerkreise geknüpft. Er bewegte sich nicht nur in einem humanistisch gebildeten Umfeld, sondern hatte durch die relativ enge Bindung zur Familie der Fugger und die Betreuung der Fuggerschen Sammlung einen direkten Bezug zum Augsburger Sammlerkreis. Seine Beziehungen konnte er durch sein Studium in Basel, seine Reisen und die spätere Anstellung bei

²⁵⁷ **Volbehr**, Theodor: *Das „Theatrum Quicchebergicum“. Ein Museumstraum der Renaissance*. In: Karl **Koetschau** (Hg.), *Museumskunde*, Bd.V, Berlin 1909, S. 203.

²⁵⁸ **Berliner**: *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, S. 330f.

²⁵⁹ Vgl. **Scheicher**: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, S. 68. **Berliner**: *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, S. 329f. **Volbehr**: *Das „Theatrum Quicchebergicum“*, S. 202. **Bredenkamp**: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 33. u.a.

²⁶⁰ **Braungart**, Wolfgang: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart 1989, S. 106.

²⁶¹ **Braungart**: *Die Kunst der Utopie*, S. 109.

²⁶² **Balsinger**, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*. Dissertation, Pittsburgh 1970, S. 544.

Albrecht V. noch erweitern. Hinzu kamen die verwandtschaftlichen Beziehungen Albrechts nach Tirol und Prag, welche Quiccheberg die Türen zu diesen Sammlungen geöffnet haben dürften. Inwieweit diese Möglichkeiten Auswirkungen auf Quicchebergs Arbeit gehabt haben, wurde bereits diskutiert.

In seinem Traktat schlägt sich dieser Zusammenhang in der Verbindung einer umfassenden, geordneten Zusammenstellung von Sammlungsobjekten mit der Ergänzung von Ratschlägen, Beispielen, Erläuterungen und dem Blick für eine ansprechende zur Schau Stellung dieser Objekte nieder.

Wie bereits erwähnt, hatte Quiccheberg sein *Idealkonzept* einer Sammlung wohl mit Blick auf die Sammlung Albrechts verfasst. Bredekamp gibt als *ideale* Ordnung für den zwischen 1540 und 1740 vorherrschenden Sammlungstypus der enzyklopädischen Kunstkammer, unter welche auch Albrechts Sammlung fällt, folgende, vom *studiolo*²⁶³ abgeleitete, Viererkette an: *Naturform – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine*²⁶⁴. Weiterhin behauptet Bredekamp, dass der von ihm beschriebene Sammlungstyp durch Quicchebergs Text „*seine richtungsweisende Formulierung erfuhr*“²⁶⁵. Ob dies der Fall ist soll im Folgenden untersucht werden.

Die Idealsammlung Quicchebergs wird in der ersten Klasse durch *Tabulae sacrarum historiarum* verschiedenster Art eingeleitet, die im *sacro thesauro*²⁶⁶ ausgestellt werden²⁶⁷, „*ut à divinis potissimum initium theatri vel promptuarii sumatur.*“²⁶⁸. Es folgen, wie Volbehr es ausdrückt, eine „*Art Heimatmuseum*“ bzw. „*Familienmuseum*“, welches die Ahnengalerie des jeweiligen Sammlungsgründers²⁶⁹, Familienporträts, Darstellungen der Heimat, des Herrschaftsgebietes und dessen Umgebung beinhaltet. Ergänzt werden diese durch Objekte die Geschichte und Traditionen sowie Fauna, Handwerk und Technik des Herrschaftsgebietes darstellen. Ist der Sammlungsgründer ein Herrscher dient diese Aufstellung der Sammlung der perfekten Repräsentation desselben. Denn die Darstellung des Herrschers und seiner Familie wird an den Beginn der

²⁶³ Als ideale Sammlung eines *studiolo* gilt, so Bredekamp, die Sammlung bzw. das *studiolo* des Francesco I. de Medici im Palazzo Vecchio in Florenz (1569-1575).

Vgl. **Bredekamp**: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 27.

²⁶⁴ **Bredekamp**: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 33.

²⁶⁵ **Bredekamp**: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 33.

²⁶⁶ Roth übersetzt *sacro thesauro* mit „*heilige Schatzkammer*“.

Vgl. **Roth**: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, S. 40/41.

²⁶⁷ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 41.

²⁶⁸ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 109.

²⁶⁹ Quiccheberg verwendet hier ausschließlich den Begriff des Gründers *fundatoris*.

Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 40.

Sammlung gestellt, obwohl am Ende der Sammlung nochmals Porträts und Bilder folgen und Quiccheberg darüber hinaus auf die Anlage eines Bildarchivs eingeht. Eine Begründung Quicchebergs für dieses erneute Zusammenstellen von Porträts, Genealogien aber auch Tafelbildern am Ende der Sammlung und im Bildarchiv, ist die Möglichkeit der Darstellung des Materials. Manche Bilder seien, so Quiccheberg auf anderen Material verarbeitet und müssten ausgebreitet präsentiert oder in Rollen aufbewahrt werden, so dass eine Aufteilung des Materials bzw. der Objekte von ihm für besser gehalten werde.²⁷⁰

- Die zweite Klasse des Konzeptes fasst die *artificialia* zusammen: Standbilder und Handwerksarbeiten aus verschiedensten Materialien, Gerätschaften, fremdländische Gefäße, Münzen, Medaillen, Goldschmiedearbeiten und kupfernen Druckplatten.
- Die dritte Klasse beinhaltet alle *naturalia*: Fauna, Flora, Metalle, edle und weniger edle Steine und Farben, Säfte, Erden.
- Klasse vier beinhaltet im Grunde *scientifica*, Quiccheberg bezeichnet sie als *instrumenta*. Er beginnt mit Musikinstrumenten und fasst jegliche denkbaren technischen Instrumente (Messung, Schrift, Handwerk, Seefahrt, Jagd, Spielzeug, Waffen) in dieser Gruppe zusammen. Bemerkenswert ist, dass Quiccheberg in diese Gruppe auch besondere Kleidungsstücke gibt: ausländische Kleidung, Miniaturen, Trachten, Bekleidung der Ahnen, Priestergewänder usw. mit den dazugehörigen Insignien, Schmuck o.ä.. Diese Dinge scheinen somit für Quiccheberg eine spezielle wissenschaftliche Komponente gehabt zu haben. Geeignet waren sie für die Forschung (Historie, Ethnographie) oder für die Lehre.
- Klasse fünf umfasst Gemälde, Genealogien, Wappen sowie Stoffe, Spruchbänder und Archivmöbel.

Im Überblick also beschäftigt sich die Klasse eins mit dem Gründer bzw. Besitzer der Sammlung und dessen personellen und territorialen Umfeld, wohl zum Lob des Fürsten und der Repräsentation seines Reiches bzw. des Fürsten im Reich. Die Klassen zwei bis vier sind als die eigentliche Kunst- und Wunderkammer zu bezeichnen, denn diese Klassen umfassen die gängigen, in Kunst- und Wunderkammern vorzufindenden Objekte. Klasse fünf nimmt eine Sonderstellung ein und birgt alle Objekte, die in den anderen Klassen nicht unterzubringen sind bzw. der Aufstellung und Repräsentation der Objekte dienen.

²⁷⁰ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 108f und 144.

Beginnt man den Rundgang durch eine nach Quiccheberg aufgebaute Sammlung, würde man, ganz grob dieser Ordnung folgen:

GOTT→MENSCH→HANDWERK→NATUR→WISSENSCHAFTEN→
MENSCH/GALERIE →BIBLIOTHEK.

Diese Abfolge entspricht weder einer kosmischen Ordnung, noch einem anderen erkennbaren Konzept. Auch für die einzelnen Klassen lässt sich weder untereinander noch innerhalb einer Klasse, ein konstantes Ordnungsprinzip feststellen.²⁷¹ Berliner spricht von einem „*Schwanken*“ von Prinzipien, die „*ideographisch*“, nach „*Einteilung der Künste*“, „*typologisch*“ oder „*topographisch*“ sind²⁷².

Eine andere Einteilung ist möglich, wenn man, wie bereits erwähnt, Quicchebergs Bezeichnung *instrumenta* für die normalerweise unter *scientifica* einzuordnenden Instrumente jeglicher Art verwendet und die Herrscher- bzw. Gründerrepräsentation der ersten Klasse beachtet:

GOTT→HERRSCHER→MENSCH→NATUR→WERKZEUGE→SONSTIGES.

Diese Abfolge würde zumindest einer nachvollziehbaren hierarchischen Ordnung folgen. Doch folgt diese Einteilung auch der von Bredekamp genannten Ordnung? Das Gesamtkonzept der Klassifizierungen folgt nicht der von Bredekamp vorgegebenen Ordnung. Dennoch sind alle von Bredekamp genannten Elemente in der Sammlung enthalten, wenn auch nicht in der vorgegebenen Reihenfolge. So erscheint in Quicchebergs erster Klasse neben der Herrscherrepräsentation eine Ordnung, die der bredekampschen ähnlich ist. Genannt werden Flora bzw. Fauna des Herrschaftsgebietes in ihrer Darstellung (Natur), Modelle der Handwerkskunst (Kunstwerk) und Modelle von Maschinen (Maschine). In dieser Darstellung fehlt die antike Skulptur, alle anderen Elemente sind enthalten. Ähnliches ist innerhalb der Klassen vorzufinden. So umfasst die Klasse 3 natürliche Dinge, Klasse 2 alte und neue Skulpturen und Handwerkskunst und Klasse 4 Instrumente, Waffen und Maschinen. Entspricht die von Quiccheberg vorgegebene Ordnung auch nicht der bredekampschen Einteilung, so sind doch alle von Bredekamp genannten Elemente vorhanden.

²⁷¹ Auch ein Vergleich mit den Klassifizierungen der von Quiccheberg sehr geschätzten Sammler Ulisse Aldrovandi, Conrad Gessner und Theodor Zwinger ergaben keine Hinweise auf eine Ordnung. Eingesehen wurden folgende Werke: **Aldrovandi**: *Dendrologiae ; Musaeum metallicum ; Monstrum historiae*, **Gessner**: *Historiae animalium*, **Zwinger**: *Theatri vitae humanae*.

²⁷² **Berliner**: *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, S. 331.

Noch einmal zu den einzelnen Klassen. Quicchebergs Klassen weisen insgesamt drei erkennbare Kriterien auf, die für Quiccheberg von Bedeutung waren.

Erstens die Anordnung und Präsentation der Sammlungsobjekte zu Lehrzwecken, zweitens das Kriterium der Vollständigkeit der Sammlung und drittens die Anordnung und Ausschmückung der Sammlung zur Förderung und Befriedigung der Schaulust.

Dem genannten Lehr- bzw. Lernzweck dienen, wie von Quiccheberg angegeben, die direkte Gegenüberstellung alter bzw. antiker und neuer Objekte einer Gattung. Er betont die Bedeutung dieser Gegenüberstellung von alt und neu für nahezu alle Untergruppen seiner Klassen. Seine Gründe sind die Möglichkeit der direkten Unterscheidung der verschiedenen Stoffe und deren Verarbeitung für Kunsthandwerker²⁷³, ein Erweitern des künstlerischen Spektrums durch direkten Vergleich verschiedener Arbeiten²⁷⁴, ein Vergleich von Formen sowie Möglichkeiten der Namensfindung²⁷⁵. Zu den Maßen und Gewichten bemerkt er: „*Quantum haec contulisse in unam capsam, afferre possit intelligentiae, perspicuitatis ornamenti, quando nova cum veteribus, & nostra cum peregrinis sunt conferenda, cuilibet bono & alacris ingenii viro reliquo cogitandum.*“²⁷⁶

Das Kriterium der Vollständigkeit seiner Sammlung, die Quicchebergs Sammlung bzw. Theorie zu einer enzyklopädischen Sammlung macht und das Kriterium der Anschaulichkeit der gesammelten Objekte, zum Fördern und ebenso Befriedigen der Schaulust, dienen, über ihren Selbstzweck hinaus dem Bildungsziel Quicchebergs. Die genannten Kriterien und Ziele macht Quiccheberg anhand der Klassen und deren zugehörigen Erläuterungen deutlich. Klasse drei, welche *naturalia* umfasst, ist, so Quiccheberg, „*classis, ...planè est rerum naturalium, et materiarum universitatis.*“²⁷⁷ und dient dem Aufruf zur Spezialisierung in Forschung und Sammlung sowie zum allgemeinen Austausch unter den

²⁷³ „...ut omnis generis artifices, ex singulis quas tractant materiis, sese in eiusmodi differentibus inveniendis exerceant...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 116.

²⁷⁴ „...sic etiam à singulis fabris lignariis eiusmodi turriculata scrinia aliquo ingeniosissimo opere ornata inferri deberent...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 116.

²⁷⁵ „Addo autem ibidem etiam forma differentia.“ ; „...quibus nomina sua vera & antiquitus incredibili differentia usitata...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 118.

²⁷⁶ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 118.

²⁷⁷ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 120.

Sammlern.²⁷⁸ In der Klasse vier, den *instrumenta*, wird für die Gruppe der Werkzeuge die Vollständigkeit betont: „...*omnes omnia necessaria ibi reperiant...*“²⁷⁹ aber auch die Lehre beachtet: „... *artifices singulos visitare, eorum opera miranda contemplari, et quandoque nomina, Germanica cum Latinis conferenda, et accomodanda pervestigare.*“²⁸⁰. Ebenso wird auf die Präsentation geachtet: „...*portatili scrinio...*“ oder: „*Ita decuriae integrae spectantur limarum rotundarum, magnitudine differentium, decuriae limarum planarum, decuriaeque mediatarum.*“²⁸¹ Die Waffen ausländischer Völker sollen so präsentiert werden, dass sowohl ein Vergleich zu den Waffen im eigenen Land möglich ist als auch ein Vergleich alter und neuer Waffen. So besteht die Möglichkeit über die Waffenkunde hinaus historische Gegebenheiten zu erlernen.²⁸² Ähnliches bezweckt Quiccheberg mit der Präsentation fremdländischer Bekleidung, welche die nächste Gruppe bildet. Man soll anhand der Bekleidung sowohl Bräuche beobachten, und Kleidung untersuchen können als auch Aufgaben und Tätigkeiten der jeweils dargestellten Gesellschaft kennen lernen.²⁸³ Um dieses Lernen zu erleichtern hält Quiccheberg Puppen zur Darstellung für sinnvoll, da Figuren im Gedächtnis haften bleiben und eine Sortierung dieser Puppen nach der Reihenfolge der dargestellten Pflichten und Aufgaben möglich ist.²⁸⁴

In den Erläuterungen zur fünften Klasse, die eine Gemäldesammlung, Genealogien, Wappen, Sinnsprüche, Teppiche und Archivmöbel umfasst, gibt Quiccheberg so etwas wie eine Zusammenfassung der Präsentation seiner Objekte.

²⁷⁸ „*Utinam vero aliquos liberalius iuarent ii qui eiusmodi varietatibus abundant.*“ bzw. „...*ad universi orbis exornandam elegantiam et disciplinas omnes illustrandas conquirentes...*“ bzw. „*Utinam erga sint plures, qui simul plurima colligere non gravarentur.*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 120f.

²⁷⁹ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 128.

²⁸⁰ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 128.

²⁸¹ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 128.

²⁸² „*Arma refero hic quoque diversissimi et commodissimi usus: ad peregrina cum nostris et vetera cum novis examinandum.*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 130.

²⁸³ „...*ad peregrinas vestes exterarum nationum pulchrè examinandas, aliae aliis transmittere, cum quibus quandoque ipsi gentium mores occurrunt observandi: dum in iis pupis exprimitur: quis habitus domi, forisque: quis hyeme, & aestate: quis in templis, & conviviis: quis nuptiali, aut lugubri tempore: praesertim à nobilissimis adhibeatur. Accidit et vestitum domesticum, apud principum filias, sibi usitatum in memoriam quandam diuturnam minutis formulis asservari...*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 132.

²⁸⁴ „...*quae domesticorum officiorum et actionum tanto ordine distinguuntur...*“

Vgl. **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 132ff.

Die präsentierten Objekte sollen mit moralischen, philosophischen und lehrreichen Sinnsprüchen versehen werden.²⁸⁵ Um Lehre und Präsentation zu verbinden, sollen Schränke in Form der sieben Weltwunder, Rundtempeln oder Theatern kreiert werden. Quiccheberg hält es für wichtig, die zu vermittelnden Dinge nicht nur theoretisch, sondern vor allem praktisch, in Bildform, sozusagen greifbar und zum Aufnehmen animierend darzustellen.²⁸⁶ Quiccheberg erwähnt dazu: „*siquidem ea adsunt omnia, quae universa natura comprahendit, quae omnes libri docent, quae tota vita humana suggerere potest...*“²⁸⁷ so hat man optimale Bedingungen um zu studieren.

Seine Ziele bringt Quiccheberg auf den Punkt indem er schreibt: „... *disciplina disci, ...artificium considerari, ...vitae conditio mente concipi potest...*“²⁸⁸. Es soll, so Quiccheberg, nach den Regeln des Lernens unterrichtet werden, das bedeutet Übereinstimmungen und Unterscheidungen zu verdeutlichen, Begriffe zu überdenken und somit in kürzester Zeit, ohne große Mühe eine unvorstellbare Erfahrung alles Seins und offensichtliche göttliche Klugheit zu erwerben. Der Betrachter soll die Dinge untersuchen und aus erstellten Tabellen und Zusammenfassungen Klarheit gewinnen.²⁸⁹ Gelernt werden soll von Bildern und Objekten anstatt nur aus Büchern.

Diese Ziele und Kriterien bilden die Grundlage für die in Quicchebergs Konzept einbezogene Methode des Lernens und Lehrens: die Mnemotechnik. Die erläuterten Kriterien und Ziele verdeutlichen warum Quiccheberg in seine Sammlungstheorie mnemotechnische Elemente eingebunden hat. Sie sollen den Lernenden beim schnellen Aufnehmen der Inhalte unterstützen und das Erinnern an das Gelernte fördern.

²⁸⁵ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 148.

²⁸⁶ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 152.

²⁸⁷ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 158.

²⁸⁸ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 160.

²⁸⁹ „*sed quandam discendi methodo instructus, hic quae cognata differentia, contraria, aut in reliquo subiecto consideranda examinarit, abesse non poterit, quin brevissimo tempore sine magno labore & periculis molestisque, quae alioqui in pervestigatione rerum tollerandae forent, incredibilem omnium rerum peritiam, & divinam planè prudentiam acquirat. Nam dum reliqua omnium disciplinarum communia instrumenta sint libri: hic ex obtutu picturarum, ex inspectione materiarum, & apparatu instrumentorum universitatis, quibus mox partitoriae tabulae, verae synopses habendae, subserviunt, omnia fiunt apertiora atque dilucidiora.*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 160.

4. Mnemotechnik und Sammlungstheorie bei Quiccheberg

Bereits Bolzoni hat in ihrem Artikel *Das Sammeln und die ars memoriae* anhand der in mnemotechnischen und sammlungstheoretischen Texten verwendeten Metaphorik gezeigt, wie sich das Sammeln und die *ars memoriae* im 16. und 17. Jahrhundert sowohl in der Praxis als auch in der Theorie „gegenseitig beeinflussen, sich ineinander spiegeln und miteinander Modelle und Anregungen austauschen“²⁹⁰.

Die in Quicchebergs Systematik verwendete Mnemotechnik ist reale Anwendung mnemotechnischer Regeln. Die Anwendung dieser Regeln erscheint nach der Untersuchung des Textes und der Sichtung der Kriterien und Ziele Quicchebergs nahezu notwendig.

Diese Notwendigkeit erschließt sich, wenn die Sammlungskategorien bzw. die Kriterien und Ziele auf eine andere bekannte Lehre übertragen werden, nämlich auf die bei Cicero oder auch im *Ad Herennium* dargelegte Gliederung zum Erlernen und Ausführen der Redekunst. Bei Cicero ist zu lesen:

„cumque esset omnis oratoris vis ac facultas in quinque partis distributa, ut deberet reperire primum quid diceret, deinde inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere; tum ea denique vestire atque ornare oratione; post memoria saepire; ad extremum agere cum cum dignitate et venustate.“²⁹¹

Ein Kriterium Quicchebergs ist das Sammeln von Objekten aus der Gesamtheit der in der Welt vorhandenen *naturalia, artificialia, scientifica* etc. ergänzt um Gemälde, Bücher u.ä.. Dieses Sammeln bestimmter, ausgewählter Objekte ist vergleichbar dem dargestellten Finden und Erwerben eines zu erlernenden Stoffes bzw. zu erlernender Worte, die ein Redner benötigt um in jeder Situation angemessen reden und reagieren zu können. Cicero bezeichnet dies als *inventio*.²⁹²

Die *inventio* umfasst zum einen das Exzerpieren von Informationen, Redewendungen oder Worten, zum anderen das Sammeln der gewonnenen

²⁹⁰ **Bolzoni:** *Das Sammeln und die ars memoriae*, S. 132.

²⁹¹ **Cicero:** *De Oratore*, I, 142.

²⁹² „Deinde quinque faciunt quasi membra eloquentiae, invenire quid dicas, inventa disponere, deinde ornare verbis, post memoriae mandare, tum ad extremum agere ac pronuntiare.“

Cicero: *De Oratore*, II, 79.

Informationen, der Exzerpte, an bestimmten Orten. Diese Orte wurden oft als *thesauro* bzw. Schatzkammer bezeichnet.²⁹³

Auch Quiccheberg wählt oder exzerpiert stellvertretend, aus der Gesamtheit der Objekte und den durch diese Objekte vermittelbaren Informationen einige Objekte und sammelt sie an einem bestimmten Ort, der Sammlung. Im Mittelalter wurde diese ebenso Schatzkammer genannt.

Von diesen allgemeinen Sammlungsorten, den *loci communes*²⁹⁴, sind die Objekte bzw. Informationen, wie in einem Archiv *promptuarium*, jederzeit einzusehen bzw. abrufbar und dienen der *memoria*.

Die gezielte Anordnung ausgewählter Objekte entspricht der Anordnung des Stoffes in einer Rede, der rhetorischen *dispositio*. Sie ist bezogen auf die Zielsetzung und Situation des Autors bzw. des Sammlers. Aus ihr geht der thematische Aufbau der Rede bzw. der Sammlung hervor.

Die Präsentation und zur Schau Stellung der Sammlung zur Befriedigung der Schaulust entspricht der Ausschmückung der vorzutragenden Rede, der *ornatio*. Das leichte Aufnehmen der zu vermittelnden Lehre, bei Quiccheberg anhand der Sammlung und deren Inhalten, geschieht mittels der *memoria*, die durch mnemotechnische Elemente unterstützt wird.²⁹⁵

Die von Cicero beschriebene Wiedergabe oder Darbietung des Stoffes, *actio* und *pronuntiatio*, ist damit als der von Quiccheberg hervorgehobene Austausch unter Sammlern und Forschenden zu interpretieren.

Unterstrichen wird die genannte Interpretation durch folgende Darlegung Quicchebergs: „*Deinde ita haec in medium adducuntur: non quod putem ullius hominis, quam turnuis (sic!)²⁹⁶ locupletissimi et diligentissimi aetatem sufficere ad omnia colligendum, quae sub his classibus subinde latius diduci possint: sed*

²⁹³ „*Quid dicam de thesauro rerum omnium, memoria?*“

Cicero: *De Oratore*, I,18.

“*Haec igitur communia, quia perinde ut quicquid dici ulla de re potest, ita argumenta omnia intra se continent, idcirco locos vocaverunt, quod in eis velut receptu et thesauro quodam, omnia faciendae fidei instrumenta sint reposita.*”

Agricola, Rudolf: *De Inventione dialectica libri tres*, I, ii.

²⁹⁴ Agricola bezeichnet die *loci communes* als Orte die *Allgemeinaussagen universaliter pronunciata* beinhalten. Diese würden dann, so Agricola, in *Partikularaussagen particularia* umgewandelt werden.

Vgl. **Agricola:** *De Inventione dialectica libri tres*, I, ii.

²⁹⁵ Ergänzend zu dieser Thematik siehe:

Knappe, Joachim: *Die Stellung der memoria in der frühneuzeitlichen Rhetoriktheorie*. In: Jörg Jochen **Berns** und Wolfgang **Neuber** (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (= Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993; S. 274-285.

²⁹⁶ Es handelt sich hier um die Transcription der Autorin. Die Bedeutung ist möglicherweise „*quantum vis*“.

quòd voluerim, tanquam Cicero perfectum oratorem ita haec universa absolutissima enumeratione hominum cogitationibus infundi: quibus magnitudinem cognitionis rerum omnium metirentur, ad`que (sic!)²⁹⁷ res iterum alia animo concipiendas et pervestigandas excitarentur.“²⁹⁸

Ferner sagt Quiccheberg, dass keine Rede soviel nütliches zu Staatsverwaltung, Zivil- und Kriegswesen etc. sagen könne, wie die Beschäftigung mit den Bildern und Dingen, die eine Sammlung bietet.²⁹⁹ Ebenso könne kein Studium, keine Lehre und keine Übung auf die von ihm genannten Objekte verzichten.³⁰⁰ Sein Ziel formuliert er folgendermaßen: „*Iam ergo divino opus esset ingenio, quod haec omnia sic undique componeret & ordinaret, ut succinctè & compendiosè conquista cuiusvis non impoliti animum, in innumeris instruere possent (sic!),...*“.³⁰¹

Quiccheberg beginnt das Kapitel *Musea et Officina* mit der Darstellung und Einteilung einer Bibliothek. Am Ende der Einteilung beschreibt er: „*...numerantur volumina, et decimum quodque certo colore insignitur, unde decuriae colligantur & procul conspiciantur.*“³⁰² Anzunehmen ist, dass Quiccheberg mit *certo colore* verschiedenen Farben, bestimmt für jeweilige Gruppen bzw. Fakultäten meinte. Diese Maßnahme wäre bei der Suche von Bänden oder zum schnellen Erfassen von Teilgebieten hilfreich. Wiederzuerkennen ist eine Passage aus dem Werk *Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi*, in dem es heißt, dass jeder fünfte, der zur Gedächtniseinteilung angelegten Orte mit einem Sonderzeichen zu belegen sei, um eine Unterscheidung der Orte zu gewährleisten:

„*Et ne forte in numero locorum falli possimus, quintum quemque placet notari; quod genus si in quinto loco manum auream conlocemus...*“³⁰³. Dieser Text wurde zu Quicchebergs Zeiten noch Cicero zugeschrieben.

Eine ähnliche Art und Weise der Anwendung beschreibt Quiccheberg bei der Anordnung und Repräsentation der Werkzeuge, die in Zehnergruppen geordnet werden sollen, dies wurde bereits erwähnt und zitiert.³⁰⁴

²⁹⁷ Es handelt sich hier um die Transcription der Autorin. Die Bedeutung ist „*atque*“.

²⁹⁸ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 90.

²⁹⁹ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 90.

³⁰⁰ Vgl. **Quiccheberg**, *Inscriptiones*, 2000, S. 90.

³⁰¹ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 90.

³⁰² **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 80.

³⁰³ *Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi*, III, xviii, 31.

³⁰⁴ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 128. und FN 150

Quiccheberg ist mit der Mnemotechnik vertraut. Mittels dieser Mnemotechnik zielt Quiccheberg auf die Vermittlung von Inhalten ab, dies macht die Präsentation, Sortierung und Anordnung Sammlung deutlich. Ein Beispiel ist die Präsentation der in- und ausländischen Bekleidung mittels Puppen und Figuren. Durch die Auswahl dieser Figuren, so Quiccheberg, blieben Abläufe besser im Gedächtnis haften.³⁰⁵ Aber auch die Anordnung der Puppen nach Hierarchien und Tätigkeiten innerhalb ihres Kontextes vermittelt Inhalte auf eine schnellstmögliche, einprägsame Art und Weise.

Auch zieht es Quiccheberg vor, Objekte bzw. Objektsammlungen deutlich zu kennzeichnen bzw. zu bezeichnen: „*sub certis suis titulis conservant*“³⁰⁶. Auch dies unterstützt seine Ordnung und damit auch das Einprägen von Inhalten.

Ziel Quicchebergs ist es, mittels Mnemotechnik „*promptissima et exercitissima*“³⁰⁷ Dinge zu finden.

Dieses Ziel verfolgten auch die Lehrer der Rhetorik, die mittels ähnlicher Methoden rhetorische Lehren vermittelten. So schreibt Battista Guarino (1434-1513) in seiner Schrift *De modo et ordine docendi et discendi* (1459), dass Schüler zunächst einmal Autoren lesen und während des Lesens erinnerungswürdige, wichtige Dinge exzerpieren sollten. Die exzerpierten Informationen wiederum sollen nach Sachverhalten geordnet, an bestimmten Orten gesammelt bzw. abgelegt werden.

„*Sed omnino illud teneant, ut semper es iid quae legunt conentur excerptere, ... Ea vero potissimum excerptent, quae et memoratu digna et paucis in locis inveniri videbuntur. Erit hoc etiam ad orationis tum copiam tum promptitudinem vlade idoeum, si enter legendum ex variis libris sententias quae ed eadem materiam pertinent adnotabunt, et in unum quedam locum colligent, ...*“³⁰⁸

Ziel sei es, so Guarino, mittels dieser Methode die Sinne zu schärfen, die Sprache zu verbessern, sich faktisches Wissen anzueignen, die Erinnerung zu stärken und, als Erinnerungshilfe, einen Vorrat bzw. einen Schatz an Kommentaren anzusammeln.³⁰⁹

³⁰⁵ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 132ff.

³⁰⁶ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 138.

³⁰⁷ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 132.

³⁰⁸ **Guarino**, Battista: *De modo et ordine docendi et discendi* (1459).

Guarino, Battista: *On the way and order of teaching and learning*. Hg. und Übers. Craig. W. **Kallendorf**. In: *Humanist educational treatises* (= I Tatti Renaissance Library, 5). Cambridge, Massachusetts 2002, S. 294ff.

³⁰⁹ **Guarino**: *On the way and order of teaching and learning*, S. 294f.

IV. Vergleich der Ergebnisse zu Giulio Camillo und Samuel Quiccheberg

1. Rezeption Camillos durch Quiccheberg

1.1 Rezeption

Samuel Quiccheberg hatte durch seine Reisen nach Italien die Möglichkeit den Text Camillos kennen zu lernen. Pantaleon berichtet von zwei Reisen nach Italien. Eine Reise nach Padua ohne jegliche Angaben eines Zeitraumes und eine Reise durch ganz Italien wird genannt. Es ist die Rede davon, dass Quiccheberg „...*ein reiß gehen Rom gethon/ und fast ganze Italien besichtigt...*“ habe, so Pantaleon.³¹⁰ Diese Reise war um 1563. In dieser Zeit waren schon einige Publikationen von Camillos Text *L`idea del Theatro* veröffentlicht.

Eine zweite Möglichkeit Quicchebergs, Kenntnis von dem Text zu bekommen, war die *Bibliotheca universalis*³¹¹ des Conrad Gessner³¹². Für Quiccheberg bestand während seines Studiums in Basel die Möglichkeit, Gessner persönlich kennen zu lernen. In wie weit dies geschah, ist nicht bekannt. Aber Quiccheberg erwähnt Conrad Gessner in seinem Werk.³¹³ Darüber hinaus hatte er gute Beziehungen zu den Sammlerkreisen in Deutschland und der Schweiz. So kann Quicchebergs Kenntnis der Werke Gessners angenommen werden. Gessner erwähnt in seiner *Bibliotheca universalis* sowohl Quiccheberg selbst, als auch Giulio Camillo mit seinem Werk *L`idea del theatro*.³¹⁴ So bestanden für

³¹⁰ **Pantaleon:** *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil III, S. 560.

³¹¹ Die *Bibliotheca universalis* erschien im Jahre 1545 in Zürich und ist eine Sammlung lateinischer, griechischer und hebräischer Werke, welche von Gessner anhand älterer Quellen und neuer Forschung von Gessner zusammengestellt wurde.

Vgl. **Konrad** Gessner: *Bibliotheca universalis und Appendix* (= *Milliaria*, V). Osnabrück 1966.

³¹² Conrad Gessner wurde am 26. März 1516 in Zürich geboren. Studium der Theologie, Philologie und Medizin in Strassburg, Zürich, Bourges, Paris, Basel. Er wurde 1537 Professor der griechischen Sprache in Lausanne, 1546 Professor für *Physica naturalis et moralis* in Zürich. Seine Hauptwerke waren die *Bibliotheca Universalis* 1545, die *Historia animalium* 1551. Er starb am 13. Dezember 1565.

Vgl. **Fischer**, Hans: *Conrad Gessner 1516-1565. Leben und Werk* (=Neujahrsblatt, Nr. 168). Zürich 1966.

³¹³ Unter den Erklärungen zu Edelsteinen und Steinen schreibt Quiccheberg: „*Si quis hic ignoret, quàm sit hoc studium refertum omni iucunditate, quàmque sit studium locuples nominum varietate, adhibeat sane harum rerum scriptores. Marbodeum Gallum, Pictorem Villinganum, Conradum Gesnerum & alios, ...*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 126.

³¹⁴ „*Julij Camilli, natione Itali, Amphitheatrum ad Petrum Bembum, impressum Basileae com poematis diversorum recentiorum. Idea theatri Julij Camilli excusa est Florentiae, anno Domini 1550 in 4 chartis ii, Italice. Theocrenos poema. Venetijis 1551.*“

Quiccheberg mindestens zwei Möglichkeiten auf das Traktat Giulio Camillos aufmerksam zu werden.

1.2 Erwähnungen im Text

Quiccheberg kannte den Text Camillos und er erwähnte Camillo insgesamt drei mal in seinem Traktat.³¹⁵ Die ersten zweimal in den *Digressiones et Declarationes*, den Erklärungen zu seinen Einteilungen und einmal in den *Exempla ad Lectorem*, den Beispielen für den Leser.

Die erste Erwähnung Camillos durch Quiccheberg erfolgte im Zusammenhang der Erklärung des von Quiccheberg verwendeten Theaterbegriffes: „*Theatri etiam nomen hic assumitur non improprie, sed verè pro structura grandi, vel arcuata, vel ovali, vel ad formam ambulacri, cuius generis in basilicis, aut coenobiis circuitus ab, ipsis, incolis vocantur, ad quatuor latera altis contignationibus extructum, in quorum medio hortus aut cavedia sit relictà (ita enim Bavaricum theatrum artificiosarum rerum spectatur), ut quatuor maximae aulae, ad quatuor coeli regiones, latissime pateant. unde et accommodari aliquo modo amphiteatri nomen ipsi posset. Monere hic oportet Julii Camilli museum semicirculo suo rectè quoque theatrum dici potuisse:*“³¹⁶.

Quiccheberg beschreibt hier die Anordnung der Räume, wie es ihm für die Anordnung einer idealen Sammlung vorschwebt. Diese Anordnung hat er in den Räumlichkeiten der Sammlung Albrecht V. in München gefunden, denn Quicchebergs „bayerisches Theater der Kunstwerke“ bezieht sich auf diese Sammlung. Deutlich wird, dass er den Vierflügelbau mit Rundweg dem Halbrund eines vitruvianischen Theaters, wie bei Camillo beschrieben, vorzog.

Quiccheberg entlehnt, ähnlich wie Camillo, seine Vorstellung eines Theaters der realen Theaterarchitektur. Die rein metaphorische Verwendung des Theaterbegriffes weist er für sein Traktat zurück indem er eine klare Beschreibung

Gesner, Conrad: *Bibliotheca instituta et collecta primum a Conrado Gesnero, deinde in epitomen redacta & nouorum librero accessiche locupletata, iam vero postremo recognita & in duphem post priores editiones aucta, per Jossiam Simlerum Tigurinum*. Tiguri 1574, S. 437.

³¹⁵ Es gibt einen Artikel von 1963, der diese drei Textstellen beschreibt. Leider sind die Ausführungen dazu sehr begrenzt. Es handelt sich dabei mehr um eine Darstellung dieser Textstellen, nicht um eine Interpretation o.ä.

Vgl. **Hajós**: *References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg`s „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*, S. 207-211.

³¹⁶ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

des von ihm bevorzugten Baues gibt. Quiccheberg zieht den Theaterbau in Form einer Wandelhalle mit Arcaden und Bögen, in deren Mitte ein Garten angelegt ist, dem vitruvianischen Halbrundbau vor.³¹⁷ Sein Bau führt den Betrachter auf einem Rundweg, einer sozusagen geleiteten Reise durch die Welt der Objekte.

Darüber hinaus erwähnt er Autoren, die den Begriff des Theaters rein metaphorisch verwenden.³¹⁸

Ein zweites Mal im quicchebergschen Traktat findet Camillo in den *Digressiones et Declarationes* Erwähnung. In den Erklärungen zur ersten Überschrift der ersten Klasse seiner *Inscriptiones* geht Quiccheberg zunächst auf die Platzierung der *Tabulae sacrarum historiarum* ein. Er möchte mit dieser Ordnung den bestmöglichen Anfang, einen göttlichen Anfang, des Theaters sichern: „*ut à divinis potissimum initium theatri vel promptuarii sumatur.*“³¹⁹ Den Tafelbildern folgen die Porträts des Gründers der Sammlung und seiner Ahnen. Diesen Gründern, welche vornehmlich Fürsten sind, und ihren Sammlungen, so Quiccheberg, solle dieses Schema zur Anordnung der Sammlungsobjekte dienen, nicht den Philosophen.³²⁰ Folglich, so Quiccheberg, sei es nicht anzuraten, die Objekte nach den sieben Planeten einzuordnen, wie es Camillo und Vitruv folgend möglich wäre. Eine leichtere Ordnung als diese solle angewandt werden: „*Nec enim iam etiam licuit secundum VII Planetas singula distribuere, ut facere potuissent Vitruvium & Camillum imitando, cum ordo facilius secundum formas rerum debuerit exhiberi.*“³²¹

Quiccheberg erläutert warum er die Anordnung nach den sieben Planeten, die bei Camillo vorherrscht, ablehnt. Die Einteilung der Objekte nach den sieben Planeten ist, wie bei Camillo ersichtlich, möglich. Entgegen der Anordnung einer realen Sammlung, bei der die Kombination von Objekten, Symbolik und magischen Einflüssen für den Betrachter eine erfassbare Darstellung finden muss,

³¹⁷ „...sed verè pro structura grandi, vel arcuata, vel ovali, vel ad formam ambulacri, cuius generis in basilicis, aut coenobiis circuitus ab, ipsis, incolis vocantur, ad quatuor latera altis contignationibus extractum, in quorum medio hortus...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

³¹⁸ „...alii vero hoc nomine usi sunt metaphoricè ut Christopherus Mylaeus, Conradus Lycosthenes, Theodorus Zvingger, Guilelmus de la Perriere et fortè etiam alii, quando sic conditiones vitae humanae et scribendae historiae doctrinam, et caeteras res tractandi ac memorandi...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 106ff.

³¹⁹ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 108

³²⁰ „nec enim hic philosophis res naturales omnes ad amussim, cum ipsa natura partimur sed principibus, in quosdam non difficiles ordines, res plerasque asservatu iucundas segregamus.“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 110.

³²¹ **Quiccheberg:** *Inscriptiones*, 2000, S. 110.

entschied sich Quiccheberg für eine andere, neue Ordnung. Darüber hinaus ist bei Quiccheberg keinerlei Verwendung zusätzlicher magischer bzw. okkulten Einflüsse feststellbar.

Ein weiteres mal erwähnt Quiccheberg Giulio Camillo in den *Exempla ad lectorum*. Er vergleicht dort Camillos *Theater der Philosophie* mit einem Traktat Sebastian Reisachers³²², in welchem wiederum ein Theater, anderer Art und Weise, so Quiccheberg, dargestellt wurde. Er nennt dieses Theater eine Erfindung der ersten Philosophie *primae philosophiae*³²³, welche traditionell die Metaphysik wäre. Möglicherweise ist hier eine Philosophie des Sammelns gemeint, die eine Neuerung in ganz Europa darstellt, alle wissenschaftlichen Fächer und Methoden vereint und von größtem Nutzen durch die Wissenschaft und für die Wissenschaft ist.³²⁴

Die Erwähnung Camillos als auch der Kontext in welchem Camillo erwähnt wird verdeutlichen, dass sich Quiccheberg intensiv mit Camillo und seiner Methode auseinandergesetzt hat. Einige von Camillos Methoden lehnt er begründet ab, andere befürwortet er und wieder andere setzt er um, ohne Camillo zu erwähnen. Wie intensiv diese Beschäftigung mit Camillos Text war und welche Methoden Quiccheberg umsetzte, wird im folgenden Text erläutert.

³²² Sebastian Reisacher wurde ca. 1531 geboren. Reisacher selbst gibt als Herkunftsort Öttingen an. Er immatrikulierte sich 1548 an der Universität Ingolstadt und promovierte an der artistischen Fakultät 1551 zum Magister. 1553 wurde er ins Gremium der Fakultät aufgenommen. Er übernahm drei mal in Folge das Dekanat der Fakultät 1557-1564. 1554 erhielt er eine Griechischlektur, 1556 eine Philosophielektur und 1557 die Physiklektur. 1562 promovierte er in der Juristerei. 1564 ging er als herzoglicher Rat nach Burghausen, wo er 1571 verstarb.

Vgl. *Biographisches Lexikon der Ludwig-Maximilians-Universität München. Teil 1: Ingolstadt-Landshut 1472-1826* (= Ludovico Maximiliana, Bd. 18). Berlin 1998, S. 335f.

Über das genannte Theater sind keine Informationen zu finden.

³²³ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 186.

³²⁴ „*Est & modis omnibus commendandum Sebastiani Reisacheri I.C. & philosophi, Bavaricique apud Burgusium consilarii inauditum philosophiae theatrum (iam enim ita voco) quod longè aliud exurgit quam Iulii Camilli quondam, quod per productas capsulas consarcire oportuit, in libris iam inspiciendum: quod sanè inventum primae philosophiae, quam ipse sic vocat, novum universae Europae debeo declarare quemadmodum id, quod in disciplinarum omnium certitudine, & perfectissimis methodis, tanquam sapientiae portis aperiendis, summam literis utilitatem & perspicuitatem planè divinam attulisse videatur...*“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 186.

2. Strukturen, Methoden und Ziele

Das Ziel, das Quiccheberg mit seinem Theater verfolgt, ist dem Ziel Camillos zunächst ähnlich. Beide nutzen eine Sammlung von Bildern und Symbolen bzw. Bildern und Objekten, um eine Struktur bzw. Ordnung zu erzeugen, anhand der der Betrachter in der Lage sein soll, Dinge, die er aufnimmt, lernt oder deren er sich erinnern möchte, leichter im Gedächtnis zu behalten und im Gedächtnis leichter abrufbar zu machen. Dem Gedächtnis wird durch Bilder, Objekte und angebotene Assoziationen ein Reiz vermittelt und darüber hinaus eine Ordnung geboten, welche die gegebenen Reize in ein System bringt und in die von Camillo entwickelten Bahnen lenkt.

Ziel ist es möglichst viele Dinge aufzunehmen, zu behalten und sich ihrer bei Bedarf zu erinnern.

Camillo beansprucht *alle* Dinge und deren *ewige* Inhalte für *immer* behalten zu wollen. Seine Ordnung ist metaphysisch und kausal bestimmt. Der Adressat ist der Wissenschaftler, der Philosoph.

Quicchebergs hat den Anspruch möglichst viele Dinge zu sammeln und in einer ansprechenden Ordnung, einem System, zu präsentieren um viele Dinge auf einfache und schnelle Art und Weise zu erfassen, zu behalten und wieder abrufen zu können. Quicchebergs System ist durch die mögliche Auswahl verschiedener Objekte variabler. Er orientiert sich an der Rhetorik, welche lehrt, sich in jeder Situation richtig zu verhalten und kompetent auszudrücken. Dafür gibt er ein Instrument an die Hand, dass alle nötigen Dinge zur Umsetzung des Zieles „prompt“ zur Verfügung stellt. Dieses Instrument ist seine Sammlung, das *promptuarium*. Der Adressat ist der Fürst, der Techniker und Produzent. Darüber hinaus aber auch der Wissenschaftler, der sich mit den jeweiligen Bereichen einer Sammlung beschäftigt und dessen Interesse die Spezialisierung von Sammlungen bis hin zu den heutigen Museen bewirkte.

Die verwendeten Strukturen und Methoden der Autoren unterscheiden sich voneinander. Lediglich an einigen wenigen Punkten lassen sich Gemeinsamkeiten finden.

Camillos Gedankensystem liegt eine eindeutige, feste Struktur zugrunde. Ausgehend von Gott, welcher in sein System nicht aufgenommen ist, da er

unaussprechlich und nur anhand von Symbolen verschleiert darstellbar ist, stellt Camillo die überhimmlische Welt anhand der Engel und Sefirot dar Die himmlische Welt anhand der Planeten und die irdische anhand von Geist und Materie und deren Verbindung in Form des Menschen mit allen Fähigkeiten und Fertigkeiten. Wie erwähnt liegt Camillos System folgende Struktur zugrunde:

überhimmlisch – himmlisch – irdisch.

Das Irdische ist unterteilt in: **einfache Elemente – vermischte Elemente – Geist / Seele – Verbindung Materie / Geist im Menschen – natürliche Tätigkeiten – künstlerische Fertigkeiten.**

Es ist die Ordnung des gesamten Universums, die Camillos System als Grundlage dient und die mittels planetarischer Einflüsse alle im Universum vorhandenen Dinge umfasst und darstellt. Quicchebergs Struktur ist nicht eindeutig und klar erkennbar. Er benutzt eine Ordnungsstruktur, die Interpretationen zulässt. Wie bereits dargestellt, können die sakralen Tafelbilder als Darstellung Gottes gedeutet werden. Die Fürstenporträts und Ahnenbilder stehen exemplarisch für den Herrscher. Bauten, Maschinen, Darstellung von Bräuchen, Geschichte, Flora und Fauna aus dem Herrschaftsgebiet können als die Darstellung des Menschen angesehen werden, die Gruppe der *naturalia* als Darstellung der Natur. Damit ist, obwohl die Klassen an sich gleichberechtigt sind, eine hierarchische Ordnung der Welt geschaffen. Die folgenden *artificialia*, *instrumenta*, Gemälde und sonstiges sind dann als Artefakte, als Produkte oder Erzeugnisse des Menschen anzusehen, als Hervorbringungen der menschlichen Welt. Folgende Struktur kann man den Klassifizierungen Quicchebergs entnehmen:

Gott – Herrscher – Mensch – Natur – Hervorbringungen von Mensch und Natur

und die Hervorbringungen sind:

artificialia – instrumenta - sonstiges. Auch wenn die hier angenommene Ordnung sich von der Giulio Camillos unterscheidet, folgt sie doch ebenso einer universalen Ordnung. Auch hier lassen sich alle im Universum vorhandenen Dinge integrieren. Beide Strukturen bilden somit eine umfassende Ordnung aller im Universum vorhandenen Dinge. Bei Camillo erfolgt die Ordnung anhand der 49 Abschnitte und bei Quiccheberg anhand der Klassifizierungen.

Ein weiterer Blick auf die Methoden zur Umsetzung der genannten Ziele Camillos und Quicchebergs. Alle Dinge, die gelernt im Gedächtnis behalten werden, und

deren man sich erinnern kann, sind strukturell vereint. Wie aber schaut nun die Vermittlung der Dinge aus? Wie schaffen es die Autoren die zu erfassenden Dinge in das Gedächtnis aufzunehmen, dort zu speichern und wieder abrufen zu können? Dies erfolgt anhand der Methoden, welche die genannten Vorgänge erleichtern. Camillo bedient sich, wie bereits erwähnt, magischer Elemente, der Permutation und Mnemotechnik zur Vermittlung seiner Inhalte. Magie in Form kabbalistischer, hermetischer und neuplatonischer Elemente und Permutation zur Kombination und Verbindung der in der Struktur vereinten Dinge. Die Mnemotechnik dient dem systematischen Sammeln und Ablegen der Inhalte. Natürlich lassen sich die Methoden nicht so streng trennen, wie gerade angedeutet. Die Kombination dieser Methoden bringt die eigentliche Wirkung. Quiccheberg beschränkt sich auf das ansprechende Arrangement der Objekte und nutzt die Mnemotechnik zum besseren Einprägen der Inhalte. Wobei das ansprechende Arrangement als ein mnemotechnisches Element angesehen werden kann.

Das die Texte verbindende methodische Element ist damit die Mnemotechnik.

3. Mnemotechnik

Beide Autoren, sowohl Camillo als auch Quiccheberg, benutzen die Mnemotechnik bzw. mnemotechnische Elemente zur Vermittlung der von ihnen gegebenen Informationen. Dennoch sind ihre Anwendungen im Detail verschieden. Camillo verwendet die Mnemotechnik eher zum Aufbau der Gesamtstruktur und bei der Auswahl seiner Bilder. Er wählt sich ein Gebäude, einen Ort, unterteilt diesen in Abschnitte und belegt diese Abschnitte mit Bildern. Diese Bilder sind einprägsam, finden wiederholt Anwendung und haben symbolischen Charakter, der, wie anzunehmen ist, damals allgemein bekannt war, und von Camillo erläutert wird. Die Bilder lassen Assoziationen zu, sollen sie geradezu hervorrufen, um die Einprägsamkeit zu erhöhen. Er baut somit ein System auf, das es erlaubt an jeder beliebigen Stelle einzusteigen, sich anhand der Struktur in jede beliebige Richtung zu bewegen und sich so zu den benötigten Informationen systematisch vorzuarbeiten.

Camillo hält sich in seinen Ausführungen weitgehend an die im *Ad Herennium* dargelegten mnemotechnischen Methoden. Nur einmal erwähnt er in seinem Text den Bezug zur Mnemotechnik, indem er sagt, dass die antiken Rhetoriker ihre Reden in Teile zerlegten und als wechselnde Gegenstände jeweils wechselnden Orten anvertrauten. Er betont nun ewig währende Aussagen (Reden) an ewig währenden Orten unterbringen zu wollen.³²⁵ Dies ist Camillos einziger Hinweis auf die Mnemotechnik.

Man kann den Text Camillos, wie bei Yates geschehen, als rein mnemotechnischen Text interpretieren. Dass dies richtig ist, zeigen die gerade genannten Verbindungen zur Mnemotechnik. Die genannte Textstelle allerdings ist der einzige Hinweis Camillos in Richtung Mnemotechnik. Da Camillo in seinem Text noch andere Methoden vereint, ist es durchaus denkbar, bei weiteren Untersuchungen des Textes andere Bezüge herstellen zu können.

Quiccheberg, der sich, ebenso wie Camillo, in seinen mnemotechnischen Methoden am Text *Ad Herennium* orientiert, benutzt die Mnemotechnik pragmatisch. Sie wird von ihm nicht in der Struktur des Textes angewendet, sondern zum Einprägen der Informationen, die er vermittelt wissen möchte. Auch sein Ort ist ein festes Gebilde, die darin befindlichen Objekte allerdings sind

³²⁵ Vgl. **Camillo**: *L'idea del teatro*, 1991, S. 52f.

weder fest, noch ewig. Der Sammler kann die Objekte austauschen oder sie anders arrangieren und damit etwas Neues darstellen. Auch hier kann der Betrachter anhand der Objekte und deren Präsentation Assoziationen bilden und sich die zu vermittelnden Inhalte gut einprägen. Es wird von Quiccheberg aber kein System aufgebaut, in welches man beliebig einsteigen kann und anhand dessen man sich beliebig zu einem gewünschten Punkt der Erinnerung vorarbeiten kann. Dies ist von ihm nicht gewünscht, denn er zieht es vor, den Betrachter auf einem Rundweg, der vorgeschrieben ist, durch die Sammlung zu führen und dem Betrachter gezielt die Objekte zur Betrachtung zu präsentieren. Natürlich kann sich der Betrachter innerhalb der Sammlung vor oder auch zurück bewegen, ein beliebiger Einstieg jedoch ist nicht möglich. Dennoch gibt es auch innerhalb Quicchebergs Konzepts einen festen Bezugspunkt und dies ist die jeweilige vom Sammler gewünschte Aussage einer Sammlung, die Zielsetzung. Diese kann zwar von Sammlung zu Sammlung variieren aber innerhalb einer Sammlung ist sie fest definiert.

Quicchebergs Anwendungen der mnemotechnischen Methoden werden eher in der Präsentation der jeweiligen Objektgruppen deutlich und sollen das schnellere Erfassen der Dinge aber auch das schnellere Begreifen von Zusammenhängen unterstützen. Diesem Ziel dient zunächst die Anschaulichkeit der Objekte an sich. Darüber hinaus nutzt Quiccheberg weitere Mittel um das Aufnehmen von Inhalten und Zusammenhängen zu verbessern. Er teilt Objekte jeweils in Zehnergruppen,³²⁶ um Gemeinsamkeiten der Objekte zu verdeutlichen, aber auch um zu vermeiden, dass der Betrachter mit einer nicht überschaubaren Menge überfordert wird. Er markiert Objekte farblich, um eine bessere Übersicht zu gewährleisten.³²⁷ Er bedient sich anschaulicher Puppen bzw. Figuren, um die Unterschiedlichkeit von Bekleidung innerhalb einer Gesellschaft, aber auch im Vergleich zu anderen Kulturen zu verdeutlichen.³²⁸ Ebenso stellt er den Wandel derselben über die Jahrhunderte in einem Bereich dar. Leichteres Erfassen der Zusammenhänge erreicht Quiccheberg, indem er diese Figuren nicht nur nach ihrer Bekleidung, sondern auch nach ihren Aufgaben und Tätigkeiten innerhalb ihres Umfeldes ordnet (zum Beispiel am Hof oder auf dem Land) und damit die

³²⁶ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 128.

³²⁷ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 80.

³²⁸ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 132ff.

Darstellung einer Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erreicht.³²⁹ Dieses Erfassen von Objekten und zugehörigen Kontexten wird noch einmal verbessert durch die von Quiccheberg praktizierte Methode jeweils Altes mit Neuem zu präsentieren.³³⁰ So wird eine Entwicklung deutlich, die ebenso wie die anderen Anwendungen ein besseres Verstehen von Zusammenhängen ermöglicht.

³²⁹ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 134.

³³⁰ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 118.

4. Metaphorik

4.1 Theatermetaphorik und Theater

Weder bei Camillo noch bei Quiccheberg basiert die Verwendung des Theaterbegriffes auf der metaphorischen Ebene. Beide Autoren haben einen Bezug zur realen Theaterarchitektur.

Giulio Camillo nannte seinen Text *L'idea del teatro*, die Idee eines Theaters, und entwirft darin eine aus Bildern zusammengestellte Gedankenstruktur in Form eines Theatergebäudes, das sich am Halbrund des bereits von Vitruv entwickelten Theatergebäudes orientiert. Wie in der Arbeit bereits erwähnt, behält Camillo die Grundelemente des vitruvianischen Theaters bei, tauscht die Aufteilung von Bühne und Zuschauerraum bzw. von Betrachtung und Darstellung.

Der im Titel verwendete Begriff des Theaters ist somit nicht metaphorisch zu verstehen. Er hat einen direkten Bezug zum realen Theater.

Samuel Quiccheberg nannte seinen Text *Inscriptiones vel tituli THEATRI amplissimi...*, obwohl die von ihm dargestellte Ordnung und deren Erläuterungen keinen Bezug zu jeglicher Theaterarchitektur aufweisen. So ist zunächst anzunehmen, dass Quiccheberg den Theaterbegriff metaphorisch verwendet und, wie noch gezeigt wird, sich einreicht in eine Gruppe von Autoren, die, entsprechend der Mode ihrer Zeit, ihren Werken, den Titel eines Theaters gaben. Quiccheberg selbst lehnt die rein metaphorische Verwendung des Theaterbegriffes für seinen Text ab. Er gibt Beispiele für Autoren, die den Theaterbegriff rein metaphorisch verwenden³³¹ und bezieht sich in seinem Text mehrfach auf Theaterarchitekturen.³³²

³³¹ „alii vero hoc nomine usi sunt metaphoricè ut Christopherus Mylaeus, Conradus Lycosthenes, Theodorus Zvingger, Guilelmus de la Perriere et fortè etiam alii, quando sic conditiones vitae humanae et scribendae historiae doctrinam, et caeteras res tractandi ac memorandi, non autem spectandi aedificii, et rei, quae in eo agatur, aut proponatur amplitudinem, libros quosdam pulchrè tamen, inscripserunt.“

Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

³³² „Theatri etiam nomen hic assumitur non improprie, sed verè pro structura grandi, vel arcuata, vel ovali, vel ad formam ambulacri, cuius generis in basilicis, aut coenobiis circuitus ab, ipsis, incolis vocantur, ad quatuor latera altis contignationibus extractum, in quorum medio hortus aut cavedia sit relictà (ita enim Bavaricum theatrum artificiosarum rerum spectatur), ut quatuor maximae aulae, ad quatuor coeli regiones, latissime pateant. unde et accommodari aliquo modo amphiteatri nomen ipsi posset. Monere hic oportet Julii Camilli museum semicirculo suo rectè quoque theatrum dici potuisse.“

Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

Die Schauspiel- und Theatermetaphorik hat eine lange Tradition. Der Begriff des Theaters gewann zur Zeit Camillos und bis ins 17./18. Jahrhundert hinein in neuer Form Popularität.

Die Verwendung von Schauspielmetaphern in der Literatur lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Ob sich der Mensch als Marionette göttlichen Ursprungs³³³ sieht, oder die Tragödien und Komödien des Lebens³³⁴ zu spielen hat, all diesen Darstellungen liegt die Vorstellung der Welt als Theater zugrunde. Auf dieser Bühne hat der Mensch seine von Gott bestimmte, oft von Tyche bzw. Fortuna beeinflusste Rolle zu spielen. Zu finden ist diese Metapher bei den Vorsokratikern, Stoikern und ebenso in der Satire der Antike.³³⁵

Ob bei Plotin,³³⁶ Clemens von Alexandrien³³⁷ oder Augustinus³³⁸, die im Mittelalter populär werdende Metapher des *Welttheaters* bzw. *theatrum mundi* ist

³³³ «Περὶ δὴ τούτων διανοηθῶμεν οὕτως. θάυμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν ἡγησώμεθα τῶν ζώων θεῖον, εἴτε ὡς παίγνιον ἐκείνων εἴτε ὡς σπουδῆ τινι συνεστηκός· οὐ γὰρ δὴ τοῦτο γε γινώσκουμεν, τόδε δὲ ἴσμεν, ὅτι ταῦτα τὰ πάθη ἐν ἡμῖν οἷον νεῦρα ἢ σμήρινθοί τινες ἐνοῦσαι σπῶσίν τε ἡμᾶς καὶ ἀλλήλαις ἀνθέλκουσιν ἐναντία οὔσαι ἐπ' ἐναντίας πράξεις, οὗ δὴ διωρισμένη ἀρετὴ καὶ κακία κεῖται. μιᾶ γὰρ φησιν ὁ λόγος δεῖν τῶν ἔλξεων συνεπόμενον ἀεὶ καὶ μηδαμῆ ἀπολειπόμενον ἐκείνης, ἀνθέλκειν τοῖς ἄλλοις νεύροις ἕκαστον, ...»

„So wollen wir uns denn die Sache folgendermaßen vorstellen. Wir wollen jedes von uns lebendigen Wesen als eine sogenannte Marionette ansehen, welche die Götter, sei es bloß zu ihrem Spielzeug, sei es zu einem ernsteren Zwecke, gebildet haben, denn das wissen wir so recht eigentlich nicht.

Das aber wissen wir, daß die ebengenannten Regungen in uns gleichsam wie innere Drähte oder Schnüre uns leiten und, wie sie selbst einander entgegengesetzt sind, auch einander entgegenwirkend uns zu entgegengesetzten Handlungen hinziehen, und daß eben hierin der Unterschied von Tugend und Laster beschlossen liegt. Einem dieser Züge nun, sagt die Vernunft, müsse ein jeder folgen, sich nie von ihm losmachen und dagegen dem aller anderen Drähte widerstreben...“

Platon: *Nomoi*, Buch I, 644.

»Μηνύει δὴ νῦν ὁ λόγος ἡμῖν ἐν θρήνοις τε καὶ ἐν τραγωδίαις <καὶ κωμωδίαις>, μὴ τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ τῇ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωδίᾳ καὶ κωμωδίᾳ, λύπας ἠδοναῖς ἅμα κεράνυσθαι, καὶ ἐν ἄλλοις δὴ μυρίοις.«

„Und so deutet uns die Rede an, daß auch in Klaggedichten und Trauerspielen, nicht denen auf der Bühne nur, sondern auch in dem gesamten Trauerspiel und Lustspiel des Lebens, Unlust mit Lust zugleich gemischt sei, und so in tausend andern Dingen.“

Platon: *Philebos*, 50.

³³⁵ Vgl. **Christian**, Lynda Gregorian: *Theatrum mundi. The History of an Idea* (= Harvard Dissertations in Comparative Literature, James J. **Wilhelm**, Richard Sáez (Hg.)). New York, London 1987, S. 11ff.

Vgl. **Diels**, Hermann: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1-3. Berlin 1912.

³³⁶ »...οἷον εἴ ἐπὶ σκηνῆς τῶν ὑποκριτῶν ὁ πεφονευμένος ἄλλα ξάμενος τὸ σχῆμα ἀναλαβὼν πάλιν εἰσίοι ἄλλου πρόσωπον. ἀλλ' οὐ τέθνηκεν ἀληθῶς οὗτος. εἰ οὖν καὶ τὸ ἀποθανεῖν ἀλλαγὴ ἐστὶ σώματος, ὡσπερ ἐθῆτος ἐκεῖ, ἢ καὶ τισὶν ἀποθῆσις σώματος ὡσπερ ἐκεῖ ἔξοδος ἐκ τῆς σκηνῆς παντελής τότε, εἰσύστερον πάλιν ἤξοντος ἐναγωνίσασθαι, ...«

“ So wie der Schauspieler, der auf der Bühne ermordet worden ist, etwa das Kostüm wechselt und in einer anderen Rolle von neuem auftritt. - Indessen der Schauspieler ist ja nicht wirklich tot! - Nun, wenn das Sterben nur das Tauschen des Leibes ist, so wie das Wechseln des Kostüms beim

sowohl aus der heidnischen Antike bekannt, als auch in der christlichen Literatur verwendet worden.³³⁹

Johannes von Salisbury, der 1159 sein Werk *Policraticus* veröffentlichte, in welchem er die Metapher des *theatrum mundi* mit Nachdruck verwendete, prägte intensiv die Darstellungen und Vorstellungen der Renaissance. Sein Werk wurde 1476 und 1513 neu aufgelegt und auch später noch mehrfach gedruckt.³⁴⁰ Im achten Kapitel des dritten Buches *De mundana comedia, vel tragedia* schreibt er in Zusammenhang mit militärischen Diensten: „*At, si nostra tempora propheticus spiritus concepisset, diceretur egregie quia comedia est uita hominis super terram, ubi quisque sui oblitus personam exprimit alienam.*“³⁴¹ und weiter: „...*fere totus mundus ex Arbitri nostri sententia mimum uidetur implere, ad comediam suam quodammodo respiciens et (quod deterius est) eo usque comediae suae insistunt ut in se cum opus fuerit redire non possint.*“³⁴².

Der Begriff *Theater* wurde im 16. und 17. Jahrhundert zu einem weit gefassten Terminus sowohl in der Literatur als auch zur Bezeichnung von Schauarchitekturen verschiedenster Art. Theaterarchitektur wurde zur Gestaltung von Titelblättern verwendet. Oft rahmte ein Proszenium das dargestellte Geschehen oder den Titel. Häufig war der Begriff *theatrum* bei der Titulatur von Werken bzw. Büchern anzutreffen. Friedrich unterscheidet folgende Bereiche des Gebrauchs: Geschichte als Theater³⁴³, Natur als Theater³⁴⁴, die Sammlung als

Schauspieler, der erst ein andermal wieder mitzuspielen hat, der für diemal endgültig abtritt von der Bühne...“

Plotin: *Enneade* III, 2, 15 .

³³⁷ Clemens **Alexandrinus:** *Mahnrede an die Heiden* I, 1,3.

Vgl. **Curtius,** Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, München 1961, S. 148.

³³⁸ Aurelius **Augustinus:** *Enarr. ad ps.* 127.

Vgl. **Curtius:** *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 148f.

³³⁹ Vgl. **Curtius:** *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 148f.

³⁴⁰ Vgl. **Curtius:** *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 149ff.

Christian: *Theatrum mundi*, 1987.

³⁴¹ *Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis polycratici sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, Tom. I, Liber III, Cap. 8, 488d. Clemens C.I. **Webb** (Hg.), London 1909, S. 190.

³⁴² *Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis polycratici...* , Tom. I, Liber III, Cap. 8, 489d, S. 191.

³⁴³ Geschichte als Theater wird hier im zweifachen Sinne verstanden: 1. Geschichte als Theaterspiel und der Mensch als Betrachter anderer „spielender“ Menschen, was eine Weiterführung der *theatrum mundi* Metapher bedeutet und 2. im Sinne von „Geschichte auf einen Blick erfassbar zu machen“, Präsentation von Wissen.

Friedrich, Markus: *Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum- Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel*. In: Theo **Stammen** und Wolfgang E.J.

Theater und das Gedächtnis als Theater. Bevor wir zur näheren Erläuterung der Sammlung und des Gedächtnisses als Theater kommen zunächst einige Beispiele, die zeigen, dass der Theaterbegriff über die von Friedrich betrachteten Buchtitel weit hinaus geht.

Ob eine Sammlung von Karten: *Theatrum orbis terrarum* (Abraham Ortelius, 1570), ein Nachschlagewerk: *Magnum theatrum vitae humanae* (Laurentius Beyerlink, 1631), Bücher über Maschinen: *Theatrum instrumentorum et machinarum* (Jaques Bessons, 1578) oder eben eine mnemotechnische Schrift: *L'idea del teatro* (Giulio Camillo, 1550) oder eine sammlungstheoretische Schrift: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (Samuel Quiccheberg, 1565). Viele dieser Schriften tragen den metaphorischen Begriff *Theater* im Titel. Quiccheberg selbst erwähnt Autoren, welche den Begriff des Theaters im Titel metaphorisch benutzten: *Theatrum universitatis rerum* (Christopherus Mylaeus, 1557)³⁴⁵, *Theatrum vitae humanae* (Theodor Zwinger, 1565)³⁴⁶ oder *Le Theatre des Bons Engins* (Guillaume de la Perrière, 1539)³⁴⁷. Quiccheberg schreibt hierzu: „*alii vero hoc nomine usi sunt metaphoricè (außer Camillo) ...quando sic conditiones vitae humanae et scribendae historiae doctrinam, et caeteras res tractandi ac memorandi, non autem spectandi aedificii, et rei, quae in eo agatur, aut proponatur amplitudinem, libros quosdam pulchrè tamen, inscripserunt.*“³⁴⁸ Gärten und Wasserspiele *theatro dell'aqua*, Treppenanlagen (Trinità dei Monti, Rom) *theatro delle scale*, Festsäle *theatro scientifico* (Mantua)³⁴⁹ oder Anatomiegebäude an Universitäten *theatro anatomico* (Bologna, Padua) wurden

Weber (Hg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien* (=Colloquia Augustana, Bd. 18). Berlin 2004, S. 211ff.

³⁴⁴ Natur als Theater: 1. Natur als Schauspiel Gottes und 2. als Bezeichnung naturwissenschaftlicher Werke.

Vgl. **Friedrich**: *Das Buch als Theater*, S. 222ff.

Als Beispiel ist hier Jean Bodins *Universae naturae theatrum* (Frankfurt 1597) zu nennen. Ann Blair hat diesen Text untersucht.

Blair, Ann: *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton, New Jersey 1997.

³⁴⁵ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 107.

³⁴⁶ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 109.

³⁴⁷ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 109.

³⁴⁸ **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 106f.

³⁴⁹ Dieser Saal dient Festsaal und repräsentativer Versammlungsraum. Dort werden private Sitzungen aber auch Konzerte, Lesungen, Vorträge und Promotionsfeierlichkeiten gehalten. Bis 1775 diente dieser Raum darüber hinaus dem naturwissenschaftlichen Schauunterricht, öffentlichen Sektionen und der Durchführung physikalischer Versuche.

Vgl. **Quecke**, Ursula: *Quod erat demonstrandum. Schauplätze der Wissenschaft des 16.-18. Jahrhunderts*. In: Ulf **Küster** (Hg.): *Theatrum mundi. Die Welt als Bühne*. München 2003, S. 20.

unter dem Theaterbegriff an die Öffentlichkeit getragen. Noch 1745 sind in Zedlers Universallexikon unter dem Begriff *theatrum* verschiedenste Titel und Bezeichnungen aus Literatur³⁵⁰, Enzyklopädie³⁵¹, Anatomie³⁵² und Geschichte³⁵³ zusammengefasst.

Ein kurzer Blick auf das reale Theater, Theaterarchitektur und den Einfluß der *theatrum mundi* Metaphorik auf das reale Theater.

Theater und die Theaterarchitektur erreichten im 16. Jahrhundert mit der Errichtung neuer, überragender Theater, wie *The Theater* (1576), *The Swan* (1595) (siehe Abb. 5, S.88) oder *The Globe* (1599) in London, um die berühmtesten zu nennen, einen erneuten Höhepunkt. Das Theater nahm in der Frühen Neuzeit eine zentrale Stellung in der europäischen Kultur ein.³⁵⁴ Theater wurde nicht nur als Gebäude, Bühne oder Schauspiel verstanden, sondern als Veranschaulichung der Welt als Ganzes. Die Metaphorik des *theatrum mundi* integrierte sich ins reale Theater. Die Welt wurde als Schauspiel gesehen und dargestellt und das Theaterstück als „*Spiel im Weltspiel*“.³⁵⁵ Diese Potenzierung lässt sich in den Theaterstücken dieser Zeit feststellen. Unter anderem indem im Theaterstück wiederum ein Theaterstück aufgeführt wurde und so auf den „*Schein der Welt jenseits der Bühne*“³⁵⁶ hinwies.³⁵⁷

Mit diesen Darstellungsweisen fand ein Wandel der Theaterarchitektur und Technik statt. Eine Veränderung weg von der demokratischen „*Mysterienbühne*

³⁵⁰ *theatrum diabolorum*, Frankfurt am Main, 1587, 2 Teile in Folio. Eine Sammlung von Schriften berühmter Männer gegen die Laster und wider die Sünden der Welt.

Vgl. **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 43. Halle, Leipzig 1745. (Reprint 1962, Graz), Sp. 468.

³⁵¹ *theatrum machinarum*, Titel einer Enzyklopädie der Maschinen und ihrer Geschichte, in 9 Bänden, 1724 – 1735, in Folio.

Vgl. **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 43, Sp. 470f.

³⁵² *Theater-Anatomisches*, Gebäude zum Lehren und Demonstrieren an toten Körpern.

Vgl. **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 43, Sp. 462.

³⁵³ *theatrum europaeum*, Geschichtswerk für den europäischen Raum in 21 Bänden, umfasst den Zeitraum zwischen 1617 bis 1715. Gedruckt zwischen 1634 und 1738.

Vgl. **Zedler**: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 43, Sp. 468ff.

³⁵⁴ Vgl. **Yates**, Frances A.: *Theatre of the world*. London, New York 1969.

Küster, Ulf (Hg.): *Theatrum mundi. Die Welt als Bühne*. Katalog, München 2003.

³⁵⁵ Vgl. **Haekel**, Ralph: *Theatertechnik im 17. Jahrhundert und ihr Verhältnis zum Großen Welttheater*. In: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 8, 2004, Heft ¾, *Technik in der Frühen Neuzeit – Schrittmacher der europäischen Moderne*, Hg. Gisela **Engel** und Nicole C. **Karafyllis**. Frankfurt (M) 2004, S. 278ff.

³⁵⁶ **Haekel**: *Theatertechnik im 17. Jahrhundert*, S. 280.

³⁵⁷ Vgl. zum Beispiel William **Shakespeare**: *Hamlet* 1603, Jakob **Bidermann**: *Cenodoxus* 1602, Pedro **Calderón de la Barca**: *El gran teatro del mundo* 1655.

oder Shakespearebühne“³⁵⁸ hin zur modernen „Guckkastenbühne“, „Illusionsbühne“ oder auch „Kulissenbühne“³⁵⁹ des Frühbarock.

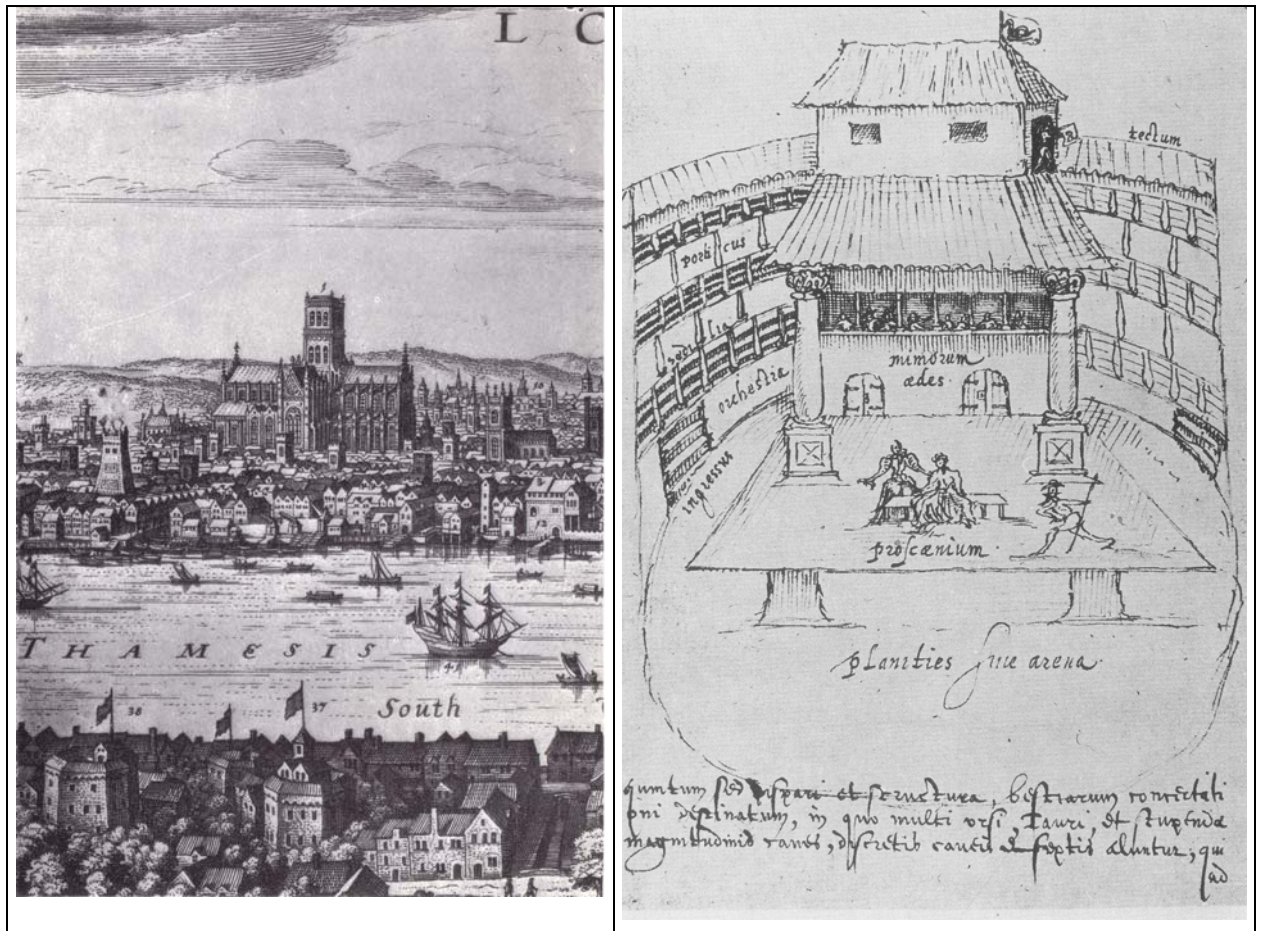


Abb. 5 (links) Londonkarte von Matthieu Merian, (38) The Bear Garden, (39) The Globe (rechts) Skizze des Swan Theaters von Johan de Witt (1625-1672)

Camillos Theaterdarstellung nach dem Vorbild eines vitruvianischen Theaters, unterscheidet sich, wie bereits dargestellt, gravierend von den neuen, hier erwähnten Theatern. Dies ist nicht verwunderlich, da diese Theater lange nach dem Tod Camillos errichtet worden. Dennoch ist Camillos Bezug zur realen Theaterarchitektur klar und in dieser Arbeit nachgewiesen worden. Das Theater war wichtig als Darstellung eines dreidimensionalen Gedächtnisraumes, der quasi symbolisch für die mehrdimensionale Gedächtnisordnung Camillos stand. Friedrich vertritt die These, dass in Camillos Theater „mittels sinnlich

³⁵⁸ Haekel: *Theatertechnik im 17. Jahrhundert*, S. 283.

³⁵⁹ Haekel: *Theatertechnik im 17. Jahrhundert*, S. 283.

wahrnehmbarer Zeichen“³⁶⁰, den Bildern, auf „Nicht-Sichtbare(s)“³⁶¹ geschlossen werden konnte und diese „sinnliche Anschaulichkeit“³⁶², so Friedrich, sei der Grund warum Camillo seine Struktur ein Theater nannte. Darüber hinaus knüpft Friedrich die Verbindung zur Rhetorik. Er vergleicht die 49 *loci* aus Camillos Theater mit den *loci* als Oberbegriffen des Exzerpierens, als Grundlage neuer „Textproduktion“³⁶³ und schlägt damit die Brücke zum Sammeln von Textmaterial und Textexzerpten.

Auch Quiccheberg erlebte die Errichtung dieser neuen Theater nicht mehr. Im Gegensatz zu Camillo allerdings ähnelt der von Quiccheberg in seinem Traktat beschriebene Theaterbau den neuen englischen Theatern.

Sein Bau ist oval³⁶⁴, hat in der Mitte einen Garten und ist mit Arkaden versehen, um darin zu wandeln.³⁶⁵ Vergleicht man diese Beschreibung mit der Skizze des *Swan Theatre* von De Witt und der alten Londoner Karte in denen die damaligen Theaterbauten eingezeichnet sind, so lassen sich Übereinstimmungen in Form und Bau feststellen. (siehe Abb. 5, S. 88)

³⁶⁰ **Friedrich:** *Das Buch als Theater*, S. 220.

³⁶¹ **Friedrich:** *Das Buch als Theater*, S. 221.

³⁶² **Friedrich:** *Das Buch als Theater*, S. 221.

³⁶³ **Friedrich:** *Das Buch als Theater*, S. 221.

³⁶⁴ Im Zusammenhang mit dem Bau spricht er von vier riesigen Hallen in den vier Himmelsrichtungen „*ut quatuor maximae aulae, ad quatuor coeli regiones*“³⁶⁴. Balsinger interpretiert diese Aussage folgendermaßen. Die vier Seiten entsprechen den vier Himmelsrichtungen, wie Quiccheberg sagte, diese wiederum entsprechen den Jahreszeiten, Qualitäten, Elementen, Monaten, Sternbildern und Alterstufen des Mannes.

Norden = Frühling = feucht/warm = Luft = 7. Februar-8. Mai = Sternbilder = Kindheit bis 14 Jahre.

Osten = Sommer = trocken/warm = Feuer = 9. Mai –6. August = Stier / Zwilling / Löwe = Jugend bis 28 Jahre.

Süden = Herbst = trocken/kalt = Erde = 7. August – 6. November = Jungfrau/ ?? = Mannesalter bis 48.

Westen = Winter = feucht/kalt = Wasser = 7. November – 6. Februar = ??? = Greisenalter.

Balsinger interpretiert die Aussage Quicchebergs, in Verbindung mit den von ihr genannten Ergänzungen als Darstellung des Micro- und Makrokosmos: „...compass, leading through the four seasons, to the four elements and man – the major components of the microcosm and the macrocosm“. Die Betrachtung dieser Metapher im Hinblick auf diese zwei Texte wäre als weiterführende Arbeit interessant.

Vgl. **Balsinger**, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern*, S. 550f.

³⁶⁵ *Theatri etiam nomen hic assumitur non improprie, sed verè pro structura grandi, vel arcuata, vel ovali, vel ad formam ambulacri, cuius generis in basilicis, aut coenobiis circuitus ab, ipsis, incolis vocantur, ad quatuor latera altis contignationibus extractum, in quorum medio hortus aut cavedia sit relictà (ita enim Bavaricum theatrum artificiosarum rerum spectatur), ut quatuor maximae aulae, ad quatuor coeli regiones, latissime pateant. unde et accomodari aliquo modo amphiteatri nomen ipsi posset.“*

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 106.

Auch diese Theater haben eine eher ovale Form. Innerhalb dieser Theater befinden sich arkadenähnliche Gänge, in denen das Publikum saß, in der Mitte des Baus befand sich die Bühne. Den Bereich der Bühne nimmt bei Quiccheberg ein Garten ein, da Quiccheberg keine Bühne benötigt. Er ordnet seine Objekte, als Rundweg, in den Seiten an, welche in den Theatern dem Publikum zugedacht waren. Auch wenn die Theater dieser festen Form erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden, sind die Parallelen verblüffend. Möglicherweise liegen den neuen Theaterbauten und dem von Quiccheberg beschriebenen Theaterbau ein und dieselbe Architektur zugrunde, was zu untersuchen wäre.

Quiccheberg stellt den direkten Bezug zum „bayerischen Theater der Kunstwerke“, dem Bau des Kunstkammergebäudes Herzog Albrecht V. her, der Quicchebergs Beschreibung entspricht. Als Vorbilder nennt er Basiliken und Klöster. Dennoch nennt Quiccheberg seinen Bau ein Theater und leitet dies, so ist anzunehmen, vom griechischen *θεῖατρον*, einem Ort an dem geschaut wird, einem Schauplatz ab. Orte an denen es etwas zu sehen gab, an denen auf etwas geschaut wurde. Friedrich vertritt hier die These, dass Quiccheberg mit der Bezeichnung Theater sowohl den Bau meinte als auch die „*Sammlungen als solche*“³⁶⁶.

Noch etwas wird aus den Betrachtungen ersichtlich. Quiccheberg bringt seine zu betrachtenden Objekte, wie auch Camillo, in dem Theaterbereich unter, in dem sich normalerweise die Zuschauer aufhalten. Und ebenso, wie die Zuschauer bzw. Betrachter von Camillos Theater in Gedanken durch die Abschnitte wandeln, so tun es die Betrachter von Quicchebergs Sammlung im Realen.

³⁶⁶ Friedrich: *Das Buch als Theater*, S. 209.

V. *Zusammenfassung und Schlussbemerkung*

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass zwischen den von Camillo und Quiccheberg entwickelten Ordnungen Gemeinsamkeiten bestehen. Eine Gemeinsamkeit ist bereits genannt, beide Autoren entwickelten eine Ordnung für eine Sammlung von Material.

Camillo erarbeitet in seiner Schrift *L'idea del teatro* eine mehrdimensionale Struktur, die sich in ihrer Ausführung auf die Architektur eines antiken Theatergebäudes stützt. Diese Struktur wird gebildet durch mythologische Bilder, welche symbolisch für zu vermittelte Inhalte stehen, eine Dimension der Struktur. Darüber hinaus ergibt die Anordnung der Bilder, die auf einer vertikalen und horizontalen Ebene angeordnet sind, zwei weitere Dimensionen. Diesen horizontalen und vertikalen Anordnungen von Bildern werden noch einmal Bilder zugeordnet, deren Bedeutung, mittels der von Camillo angewandten Technik der Permutation, innerhalb des Systems verändert wird. Dies ergibt eine weitere, vierte Dimension. Diese Anordnungen und die Zuweisungen der Symbolik folgen bestimmten, von Camillo eingesetzten Methoden. Dies sind die Mnemotechnik, die Permutation in Anlehnung an Ramon Lull und Elemente aus Kabbalistik, Neuplatonismus und Hermetismus.

Samuel Quiccheberg entwickelte in seinem Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* Klassifikationen zur Anordnung von Objekten, die in ihrer Ausführung eine Ordnung darstellen. Er stellt Klassen auf, die eine Grundordnung ergeben. Innerhalb dieser Klassen benennt er Objektgruppen, die *Inscriptiones*, das heißt Zusammenstellungen von Objekten die Gemeinsamkeiten haben oder gemeinsame Eigenschaften aufweisen. Unter diese Objektgruppen können dann wiederum alle möglichen mit diesen Eigenschaften behafteten Objekte summiert werden. Die Gesamtordnung ergibt sich aus der Anordnung des Materials anhand dieser Klassen. Auch hier werden zur Anordnung gewisse Methoden angewandt, wobei Quiccheberg sich deutlicher an der Rhetorik orientiert als Camillo. Die Rhetorik

und speziell die Anwendung der Techniken zur Stützung der *memoria*, die Mnemotechnik, ist das verbindende Element zwischen den Ordnungssystemen Camillos und Quicchebergs.

Das von den Autoren in eine Ordnung gebrachte Material ist grundsätzlich verschieden.

Bei dem von Camillo bearbeiteten Material handelt es sich um bildliche Darstellungen aus Texten der Mythologie und um Textauszüge philosophischer Autoren.

Quiccheberg hingegen bringt Gegenstände, Objekte einer Sammlung in eine Ordnung. Was sich vergleichen lässt ist nicht das Material, sondern der Umgang mit dem Material. Beide Autoren haben aus einer Vielzahl von Material, bei Camillo aus Texten, bei Quiccheberg aus einer Masse von Objekten, eine Auswahl getroffen. Ihnen wichtige Elemente wurden aus der Masse ausgewählt, gesammelt und in eine Ordnung gebracht. Die Ordnung ist verschieden, das Material ist verschieden aber die Art und Weise des Umgangs mit dem Material bis zur Anordnung ist identisch und folgt einer in der antiken Rhetorik bereits formulierten Verfahrensweise des Sammelns, Auswählens (*Exzerpieren*) und Anordnen des Stoffes. Bei Cicero oder im *Ad Herennium* (Liber II) wird dieses Sammeln und Anordnen, wie bereits erwähnt, *inventio* und *dispositio* genannt. Quiccheberg geht, wie gezeigt wurde, über das Sammeln, Auswählen und Anordnen des Stoffes hinaus und orientiert sich weiter an der Rhetorik. Er tut dies indem er das Material und die damit verbundenen Inhalte ausschmückt bzw. ansprechend präsentiert. Die Präsentation erfolgt mittels einer Technik, der Mnemotechnik, die die Inhalte ins Gedächtnis einprägen soll und damit dem Betrachter oder Sammler die Möglichkeit gibt sich über diese Inhalte auszutauschen.

Cicero verwendete diese Bezeichnungen für eine Verfahrensweise, die das Ziel hatte, einen Redner auf eine Rede vor Gericht vorzubereiten. Der Redner sollte auf jedes Argument oder jede Situation vor Gericht angemessen reagieren und fließend reden können.

Die Ziele Camillos und Quicchebergs waren anderer Art, auch wenn sie sich an der rhetorischen Verfahrensweise orientierten.

Camillos Ziel war es ewige Inhalte aller im Universum enthaltenen Dinge für immer im Gedächtnis behalten zu können.

Quicchebergs Ziel war das Sammeln von Objekten stellvertretend aus der Gesamtheit aller Dinge. Er wollte alles was die Natur, das Leben, die Wissenschaft (Quiccheberg sagt hier die Bücher) umfasst versammeln und mit dieser Fülle von Dingen alles was Geist oder Verstand erfassen kann vermitteln. Beiden geht es um das Vermitteln und Bewahren von Informationen, beide bedienen sich unter anderem mnemotechnischer Elemente.

Eine weitere Gemeinsamkeit wurde am Ende dieser Untersuchung herausgearbeitet, die Verwendung des Theaterbegriffes bei Camillo und Quiccheberg. So wurde gezeigt, dass es sich weder bei Camillo noch bei Quiccheberg um eine metaphorische Verwendung des Theaterbegriffes handelt. Beide Texte haben einen Bezug zur realen Theaterarchitektur, der bei Camillo anhand der geschilderten Architektur deutlicher zum Ausdruck kommt aber von Quiccheberg nachdrücklicher formuliert wird.

Die Ziele der Autoren sind verschieden, die Inhalte, die vermittelt werden auch und damit auch die Ordnung bzw. Anordnung des Materials. Verschieden ist auch die Vermittlung der Inhalte. Camillo entwickelte ein in sich geschlossenes System, das zwar innerhalb dieses Systems eine gewisse Dynamik aufweist in seiner Gesamtheit aber fest definiert und nicht abwandelbar ist. Es wird ein allgemeingültiges Muster geschaffen, von welchem dann, quasi deduktiv, Einzelaussagen entwickelt werden können.

Quicchebergs Ordnung hingegen ist eine offene Ordnung. Seine Klassifikationen stellen quasi ein Anordnungsraster dar, unter welches Objekte mit gewissen Eigenschaften zugeordnet werden. Das einzelne Objekt ist dabei nicht fest definiert. So bleibt dieses System variabel und lässt Raum für eigene, neue Assoziationen. Jeder Sammler hat mit diesem System die Möglichkeit seine ganz persönlichen Objekte zu sammeln und von diesen individuellen Gegebenheiten, quasi induktiv, allgemeingültige Aussagen abzuleiten.

Es existiert somit sowohl eine Verbindung von Mnemotechnik und Sammlungstheorie als auch eine Verbindung zwischen Sammlungstheorie und Rhetorik.

Mnemotechnische Methoden sind sowohl bei Camillo als auch bei Quiccheberg feststellbar. Frances Yates stellte Camillos Text an den Beginn der Gedächtnistraktatliteratur der Renaissance und seitdem gilt dieser Text als mnemotechnischer Traktat. Festgestellt wurde richtig, dass Camillo in seinem Text mnemotechnische Methoden anwendet, er selbst bezieht sich an einer Stelle des Textes auf die Rhetorik und deren Methoden zur Stützung der *memoria*. Darüber hinaus allerdings verwendet Camillo auch andere Methoden, die zwar von Yates angesprochen wurden, bisher in der Forschung aber nur wenig Beachtung fanden.

Ziel war es, zu zeigen, dass eine Verbindung von Sammlungstheorie und Rhetorik und über die Rhetorik auch Verbindungen zur *memoria* unterstützenden Technik, der Mnemotechnik bestehen.

Sowohl die Verbindung zwischen Camillo und Quiccheberg als auch die Verbindung zwischen Quiccheberg und der Rhetorik konnte in dieser Arbeit deutlich gemacht werden.

Anhand des Textes von Samuel Quiccheberg kann die Frage, ob man die Sammlungstheorie in die Tradition der Mnemotechnik stellen kann mit nein beantwortet werden. Die Mnemotechnik ist hier Mittel zum Zweck. Mit Hilfe der Mnemotechnik werden Objekte so präsentiert, dass Inhalte erkennbar sind und im Gedächtnis haften bleiben. Eine Ausweitung der Fragestellung von der Mnemotechnik auf die klassische Rhetorik, wie bei Cicero oder im *Ad Herennium* beschrieben, deren Element die *memoria* ist und die die Praktiken zur Stärkung der *memoria* beinhaltet, kann mit ja beantwortet werden. Quiccheberg orientiert sich bei der Darstellung seiner Sammlung an der Rhetorik und einige Teile dieser Rhetorik, wie das Sammeln, Auswählen und Anordnen (*inventio, dispositio*) des Materials gehören zu jeder Sammlung. Quiccheberg geht darüber hinaus. Bei ihm steht die Vermittlung von Inhalten durch eine entsprechende Anordnung im Vordergrund und damit sind auch das Darstellen, Behalten und Darbieten dieser Inhalte (*memoria, actio* und *pronuntiatio*) von Interesse. Natürlich kann eine Sammlung auch rein nach der Schönheit der Dinge angeordnet werden. Doch das widerspräche dem Geist der Sammler der Kunst- und Wunderkammern.

Interessant wäre es auch weitere sammlungstheoretische Texte, die sich mehr oder minder an Quiccheberg orientieren dürften, auf ihre Anlehnung an die Rhetorik zu prüfen. Erst dann kann diese Frage adäquat geklärt werden.

Die hier geleistete Arbeit kann nur als Grundstein weiterer weit umfangreicherer Arbeiten dienen. Der vorgenommene Vergleich der Texte *L'idea del Teatro* Giulio Camillos und *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* Samuel Quicchebergs hat Verbindungen aufgezeigt und Fragen aufgeworfen, die es zu klären gilt.

VI. *Appendices*

Appendix A

Zur Mnemotechnik³⁶⁷

Giulio Camillo verfasste seinen Text *L'idea del teatro*³⁶⁸ als mnemotechnische Schrift, die dem Benutzer, so auch nur dem Eingeweihten³⁶⁹, ermöglichen sollte „...über jedes Thema nicht weniger gewandt (zu) disputieren...als Cicero“³⁷⁰. Camillo hoffte darüber hinaus mit seinem System „...die ewigen Inhalte aller Dinge für immer behalten (zu) wollen“³⁷¹. Ein Wunsch, welcher über den Anspruch der rhetorischen Mnemotechnik weit hinaus geht und der uns noch beschäftigen wird. Um zu verstehen, wie Camillo zu dieser mnemotechnischen Ordnung gelangte, ist es von Bedeutung, die historische Entwicklung dieser Technik des Erinnerns näher zu betrachten.

Die Voraussetzungen für die Entwicklung einer mnemotechnischen Methode war sowohl das Bewusstsein von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Vorstellung und Bewusstwerdung von Zeit an sich als auch das bewusste Wahrnehmen von Gedächtnis und Erinnerung. Daraus folgte die Suche nach deren Funktionsweisen.

³⁶⁷ *Mnemotechnik*: abgeleitet vom griechischen *Mneme* als Bezeichnung für das Gedächtnis. In der griechischen Mythologie erscheint die Göttin *Mnemosyne* als Personifikation des Gedächtnisses. *Mnemotechnik* ist die Technik des „sich einprägen“ bzw. des „sich erinnern“.

³⁶⁸ Alle Zitate in dieser Arbeit, welche dem Text *L'idea del Teatro* entnommen sind, stammen aus der von Lina Bolzoni 1991 herausgegebenen Florentiner Ausgabe des Textes von 1550, damals publiziert durch Ludovico Domenichi.

³⁶⁹ Vgl. **Camillo**: *L'idea del teatro*, 1991, S. 47ff.

³⁷⁰ „...in quod qui spectatum admittatur non minus diserte de qualibet re quam ipse Cicero dicere poterit.“

Brief von Viglius Zuichemus an Erasmus, 28 März 1532.

Opus Epistolarum des. Erasmi Rotterdam, Tom. IX, 1530-1532, 1941, S. 479.

³⁷¹ „...volendo noi raccomandare eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono...“
Vgl. **Camillo**: *L'idea del teatro*, 1991, S. 53.

Zeitwahrnehmung war im Bewusstsein der Menschen immer verbunden mit der Frage: was ist Zeit, diese wiederum war eng verbunden mit der Frage: was sind Gedächtnis und Erinnerung und wie funktionieren diese. Das Finden dieser Funktionsweisen und die Suche nach den Möglichkeiten, diese zu unterstützen und zu verbessern, führte zu der Entwicklung von mnemotechnischen Methoden. Das Erinnern ist mit dieser Entwicklung untrennbar verbunden. Erinnern wird als ein Bewahren und wieder Vergegenwärtigen von bestimmten bereits einmal erfassten Informationen definiert, wobei für den Erwerb von Erinnerung wiederum Lernen von Nöten ist. Dieses Lernen ist die Grundlage für die mnemotechnischen Methoden.

Bereits in der Antike gab es Deutungsansätze und Klärungsversuche zum Erinnerungsvermögen. Dennoch sind keine Schriften überliefert, die damalige Memoriertechniken beschreiben. Niederschriften von Schulvorträgen aus dem 4. Jahrhundert vor Christus belegen, dass Mnemotechnik im Kreise der Sophisten gelehrt wurde, wie dies allerdings vor sich ging, ist nicht belegt.³⁷² Erste Ausführungen zur Technik finden wir erst bei den römischen Rhetoren.

Noch ein Wort zu den bis heute umstrittenen Erfindern der Mnemotechnik. Trotz des häufig lesbaren Bezugs zu Simonides von Keos, der mittels Mnemotechnik die Identifikation seiner durch Unglück verstümmelten Gäste vornehmen konnte, werden ebenso die Sophisten als Erfinder dieser Technik in Betracht gezogen.³⁷³ Gesichert ist keine von beiden Annahmen.

Drei antike Schriften waren es, welche die Mnemotechnik prägten. Zum einen die lange Cicero zugeschriebene Schrift eines unbekanntes römischen Rhetoren *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, kurz *Ad Herennium*, zum anderen Ciceros mnemotechnischen Ausführungen in *De Oratore* und als letztes die Ausführungen Quintilians in der *Institutio Oratoria*.

Der Verfasser der Schrift *Ad Herennium*³⁷⁴, welcher zunächst kurz auf die Rhetorik und deren Einteilung³⁷⁵ eingeht, unterscheidet natürliches und

³⁷² Hajdu: *Das Mnemotechnische Schrifttum*, S. 15.

³⁷³ Hajdu: *Das Mnemotechnische Schrifttum*, S. 15.

³⁷⁴ Die Schrift *Ad Herennium* wurde in den Jahren 86-82 v. Chr. von einem unbekanntes römischen Rhetoriklehrer für Studenten verfasst und zunächst fälschlicherweise Cicero zugeschrieben. Sie gilt als die einzige erhaltene lateinische Schrift zur Rhetorik, die vermutlich verschollene griechische Quellen hat und somit als einzige Quelle der griechischen und lateinischen Welt gilt.

Vgl. Yates: *The Art of Memory*, S. 4f.

künstliches Gedächtnis³⁷⁶. Das natürliche, angeborenes Gedächtnis und das künstliche, durch Methode, Technik und Übung erworbene, wobei Letzteres als Stütze des natürlichen Gedächtnisses dient. Für dieses künstliche Gedächtnis, das aus Orten *loci* und Bildern *imagines* besteht³⁷⁷, stellt der Autor Regeln auf. Regeln für die bereits erwähnten Orte und Bilder, sowie für das Sach- und Wortgedächtnis.

Diese Orte sollen vom Gedächtnis leicht zu erfassen sein, das heißt egal ob es sich um reale oder fiktive Orte handelt, sie sollen verlassen sein oder wenig bzw. keine Menschen beherbergen. Sie sollen darüber hinaus nicht zu ähnlich, von mittlerer Größe, Helligkeit und Abstand sein und eine Reihe bilden. Das Bilden einer Reihe ist entscheidend, da an jedem Punkt dieser Reihe ein Einstieg möglich sein soll. Von diesem Ausgangspunkt aus sollen die Orte in jede Richtung, vorwärts oder rückwärts, aufzusuchen sein. Die gebildeten Orte sind in ihrer Anzahl nicht begrenzt, was bedeutet, dass für verschiedene einzuprägende Informationen die entsprechende Anzahl von Orten angelegt werden kann. Um die Übersicht über die angelegten Orte zu behalten und eine Unterscheidung der vielen Orte zu gewährleisten, rät der Autor, jeden fünften Ort mit einem Sonderzeichen zu belegen. Die Orte bleiben, im Gegensatz zu den noch zu betrachtenden Bildern, bestehen und werden nur bei Bedarf ausgetauscht oder neu eingerichtet.³⁷⁸

Die Bilder werden auch als Formen *formae*, Zeichen *notae* und Abbilder *simulacra* bezeichnet. Sie sind je nach dem zu bearbeitenden Thema austauschbar und werden den Orten zugeordnet. Diese Bilder müssen, so stellt der Autor fest, möglichst augenfällig sein. Das heißt auffällig schön, hässlich oder in jeglicher anderer Form besonders, um eine schnelle Haftung im Gedächtnis zu garantieren. Dafür können sowohl menschliche Gestalten, als auch ornamentale oder andere Ausschmückungen vorgenommen werden. Darüber hinaus ist es wichtig, Arten von Bildern zu unterscheiden. Bilder zur Erinnerung an Dinge *res*

³⁷⁵ „Oportet igitur esse in oratore inventionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem. Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit conlocandum. Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem adcommodatio. Memoria est firma animi rerum et verborum et dispositionis perceptio. Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate.“

Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi, I, ii, 3.

³⁷⁶ „Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa.“

Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi, III, xvi, 28.

³⁷⁷ „Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus.“

Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi, III, xvi, 29.

³⁷⁸ Vgl. Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi, III, xvi. 30 – xix. 32.

(Sachgedächtnis) oder Bilder zur Erinnerung an Wörter *verba* (Wortgedächtnis). Für das Sachgedächtnis sind Bilder zu verwenden, die eine Behauptung oder Vorstellung ins Gedächtnis rufen. Zum Beispiel den Inhalt einer Rede. Genannt wird es *memoria rerum*. Das Wortgedächtnis hingegen muss Bilder oder Symbole *similitudo* für jedes einzelne Wort finden, um es in die Erinnerung zurück zu bringen. Dieses Wortgedächtnis stellt die Sprache der zu haltenden Rede dar und wird *memoria verborum* genannt. So kann zum Beispiel eine komplette Handlungskette in Form eines Bildes dargestellt sein. Alles auf diesem Bild dargestellte, ob Personen, Gesten oder Gegenstände, soll auf Inhalt und Verlauf der wieder zu erinnernden Handlung hinweisen.³⁷⁹

Cicero fügte in seinem Werk *De oratore*³⁸⁰ der mnemotechnischen Methode nichts Wesentliches hinzu. Für ihn fügte sich die *memoria* in die fünf Teile der Beredsamkeit, die er in diesem Werk ausführte.³⁸¹ Auch er beschreibt, dass das natürliche Gedächtnis durch Hilfestellungen unterstützt werden kann.³⁸² Das in *Ad Herennium* bereits beschriebene System der Bilder und Orte gibt er in verkürzter aber ähnlicher Form wieder.³⁸³ Er ergänzt, dass jenes System der Orte und Bilder, ähnlich wie regelmäßiges Üben und Wiederholen des zu lernenden Stoffes, zur Verbesserung des Gedächtnisses führt.³⁸⁴ Wie auch der Autor des *Ad Herennium*, hält Cicero das Sachgedächtnis, gegenüber dem Wortgedächtnis, für das Nützlichere.³⁸⁵ Diese frappierende Ähnlichkeit der Darstellung lässt darauf schließen, dass Cicero möglicherweise dieselben Quellen benutzte, wie der Autor von *Ad Herennium*. Möglich ist ebenfalls, dass er die Schrift *Ad Herennium* nutzte. Auch setzen beide Autoren die Kenntnis der Prinzipien der Mnemotechnik voraus und geben kaum Beispiele oder größere Erklärungen.

³⁷⁹ Vgl. *Ad C. Herennium libri IV de ratione dicendi*, III, xx. 33-xxiii.37.

Eine genaue Erklärung der Vorgänge mit Beispielen ist nachzulesen bei Yates.

Yates: *The Art of Memory*, S. 6ff.

³⁸⁰ Um 55 v. Chr. wurde dieses Werk beendet.

Vgl. **Yates:** *The Art of Memory*, S. 17.

³⁸¹ „*Deinde quinque faciunt quasi membra eloquentiae, invenire quid dicas, inventa disponere, deinde ornare verbis, post memoriae mandare, tum ad extremum agere ac pronuntiare...*“.

Cicero, Marcus Tullius: *De Oratore*, II, 79.

³⁸² „*Neque verum est, quod ab inertibus dicitur, opprimi memoriam imaginum pondere et obscurari etiam id, quod per se natura tenere potuisset...*“

Cicero: *De Oratore*, II, 360.

³⁸³ Vgl. **Cicero:** *De Oratore*, II, 358-360.

³⁸⁴ Vgl. **Cicero:** *De Oratore*, II, 358.

³⁸⁵ Vgl. **Cicero:** *De Oratore*, II, 359.

Quintilian³⁸⁶ schreibt in seiner Schrift *Institutio oratoria libri XII*, dass das natürliche, bereits vorhandene, gute Gedächtnis durch mnemotechnische Methoden gestärkt oder vermehrt werden könne. Das Wesen einer lehrbaren Kunst aber, mit der jede Gedächtnisleistung, egal in welchem Zustand sich das Gedächtnis befände, gestärkt werden könne, spricht er diesen Methoden ab.³⁸⁷ Orte und Bilder zur Unterstützung des Gedächtnisses seien von Nutzen, wenn innerhalb kürzester Zeit, quasi nach einmaligem Hören, Informationen gemerkt und wiedergeben werden müssten.³⁸⁸ Somit sieht er in der Mnemotechnik wenig Nutzen für Rhetoren, die lange Reden erlernen müssten. Seiner Meinung nach lenkten „fremde“ Bilder die Aufmerksamkeit lediglich ab. Er empfiehlt daher die Aufteilung des Stoffes in Sinneinheiten,³⁸⁹ unter Verwendung bestimmter Zeichen.³⁹⁰ Darüber hinaus empfiehlt er lediglich die zu erlernenden Dinge zu notieren und auswendig zu lernen. Der Gesichtssinn sei, so Quintilian, ausgeprägter als der Hörsinn,³⁹¹ obwohl gegen lautes Memorieren bei Zerstretheit nichts spräche. Eine Rede solle, um sie leicht erlernen zu können, gut durchkomponiert sein, damit sie das Gedächtnis nicht überlaste. Zwischen den Wiederholungen des zu erlernenden Stoffes sei die Einhaltung von Zeitintervallen sinnvoll.³⁹² Insgesamt solle eine Rede dennoch nie auswendig gelernt klingen, sondern immer wie ein spontaner Vortrag. Die höchste Gedächtniskunst beruhe, so Quintilian, auf Übung und Fleiß.³⁹³

³⁸⁶ Marcus Fabius Quintilianus aus der römischen Provinz Hispania Tarraconensis war der berühmteste Professor für Rhetorik in Rom. Er hatte unter Kaiser Domitian (81-96 n.Chr.) einen öffentlich besoldeten Lehrstuhl inne. Er starb um 98 n.Chr..

Entnommen Helmut **Rahn** (Hg.), Vorwort zu Marcus Fabius **Quintilianus**: *Institutio Oratoriae libri XII*, Teil 1, Darmstadt 1971, S. XI. Herman **Bender**: *Rom und römisches Leben im Altertum*, Tübingen 1893, S. 476.

³⁸⁷ „*Memoriam quidam naturae modo esse munus existimaverunt, estque in ea non dubie plurimum, sed ipsa excolendo sicut alia omnia augetur...*“ und „*...neque ero tam credulus, ut, quom habitu tardiozem firmioremque memoriam <sciam> fieri, ei artem quoque audeam impertire.*“

Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI,ii,1 und 4.

³⁸⁸ Vgl. **Quintilianus**: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 23-24. Quintilian gibt hier Beispiele und sagt weiterhin: „*Equidem haec ad quaedam prodesse non negaverim, ut si rerum nomina multa per ordinem audita reddenda sint.*“ und „*Minus edit proderit in ediscendis, quae orationis perpetuae erunt.*“

³⁸⁹ „*...proderit per partes ediscere...*“

Quintilianus: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 27.

³⁹⁰ „*dandi sunt certi quidam termini, ut contextum verborum, qui est difficilimus, conitnua et crebra meditatio, partis deinceps ipsas repetitus ordo coniungat*“

Quintilianus: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 28.

³⁹¹ Vgl. **Quintilianus**: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 34.

³⁹² Vgl. **Quintilianus**: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 43.

³⁹³ „*exercitatio est et labor*“

Quintilianus: *Institutio Oratoriae libri XII*, XI, ii, 40.

Diese Abkehr von der oft als gekünstelt bezeichneten Mnemotechnik des Altertums setzte sich mit bzw. nach Quintilian fort.

Ein weiterer Autor ist hier zu nennen, der mit seinen kombinatorischen Systemen das Schrifttum besonders der Renaissance beeinflusste: Ramon Lull.³⁹⁴ In der Schrift *Liber ad memoriam confirmandam*, welche Ramon Lull zugeschrieben wird, macht der Autor seinen Standpunkt zur Mnemotechnik deutlich. In ihr unterteilt er, wie in der klassischen Rhetorik, das Gedächtnis in einen natürlichen und künstlichen Teil,³⁹⁵ was den Anweisungen in der Schrift *Ad Herennium* entspricht. Er macht Angaben zum Nutzen der Medizin für die Verbesserung des Gedächtnisses und unterstreicht die Notwendigkeit von Wiederholen und Üben. Alle weiteren klassischen Regeln werden von ihm übergangen.³⁹⁶

Aus einem weiteren Grund ist Lull für unsere Thematik interessant. Lull entwickelte ein System, das anhand der Kombination von Begriffen in der Lage sein sollte, einen Beweis der christlichen Glaubensinhalte, insbesondere der Dogmen der Inkarnation und Trinität, mittels rationalem Denken und ohne die Notwendigkeit des Glaubens zu erbringen.³⁹⁷ Eine kurze Zusammenfassung soll hier anhand der von ihm verfassten Schrift *Ars brevis* gegeben werden, die er sozusagen als Schlüssel und zum besseren Verständnis des von ihm entwickelten ausführlichen Systems geschrieben hat.³⁹⁸ Sein System ist aufgebaut auf Prinzipien und Figuren, deren Grundlage die sogenannten *dignitates*, die Grundwürden Gottes sind: Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas und Gloria.³⁹⁹ Diese Grundwürden sind nach Lull in Gott nicht zu unterscheiden, in der Schöpfung hingegen sehr wohl, so dass sie in

Insgesamt ging auch Quintilian von der Einteilung der Rhetorik in die 5 Teile aus: „*inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione...*“ und er verteidigte diese im dritten Kapitel seines dritten Buches der Rhetorik.

Quintilianus: *Institutio Oratoriae libri XII*, III, iii.

³⁹⁴ Ramon Lull wurde 1235 auf Mallorca geboren, er starb 1316.

³⁹⁵ „*Venio igitur ad secundam, scilicet ad memoriam. Quae quidem secundum antiquos in capitulo de memoria alia est naturalis, alia est artificialis.*“

Madre, A. und Lohr, Ch.: *Pseudo-Raimundus Lullus, Liber ad memoriam confirmandam: Zeuge der lullistischen Tradition an der Wende des 15./16. Jahrhunderts.* In: *Studia Lulliana*, Vol. XXXVI, 1996, Nr. 92. Mallorca 1996, S.117.

³⁹⁶ Vgl. **Madre, A. und Lohr, Ch.:** *Pseudo-Raimundus Lullus, Liber ad memoriam confirmandam*, S. 117f.

³⁹⁷ **Fidora, Alexander (Hg.):** *Raimundus Lullus, Ars brevis* (= Philosophische Bibliothek, Bd. 518). Hamburg 1999, S. Xiff.

³⁹⁸ „*Ratio, quare facimus istam Artem brevem, est, ut Ars magna facilius sciatur. Nam scita ista, Ars dicta supra et etiam aliae Artes de facili poterunt sciri et addisci.*“

Lullus, Raimundus: *Ars brevis*, De Prologo.

³⁹⁹ **Lullus:** *Ars brevis*, De prima parte, Alphabetum.

Beziehung zueinander stehen. Auch vertritt Lull die Vorstellung, dass Gott die Welt in Einklang mit diesen Grundwürden geschaffen hat. Diese existieren als Abglanz der Herrlichkeit Gottes und kommen im mittelalterlichen Denken in der Religion von Juden, Muslimen und Christen gleichermaßen vor.⁴⁰⁰ Damit hatte er einen Ausgangspunkt geschaffen der ein gemeinsamer Nenner für alle genannten Religionen war. Die Grundwürden wurden von ihm mit Buchstaben (Alphabet) versehen und mit weiteren Begriffsreihen in Form von beweglichen Kreisen bzw. Diagrammen in Beziehung gesetzt, so dass jeder Punkt mit jedem eine Verbindung eingehen konnte. Sein Ziel war es, mit diesem System eine allgemeine Gültigkeit seiner Kunst zu erreichen und Wahrheit zu erlangen.⁴⁰¹ Mittels dieser Erkenntnis oder Wahrheit sollten Juden und Muslime aus Einsicht zum christlichen Glauben konvertieren.

Frances Yates bezeichnet die Kunst Lulls als eine Gedächtniskunst⁴⁰² und stellt Camillo in die Tradition Lulls. Doch gibt es zur klassischen rhetorischen Gedächtniskunst gravierende Unterschiede. Lull verwendet sein System in keinem rhetorischen Zusammenhang. Es handelt sich eher um eine Methode der Kombination von Begriffen zum Finden von Aussagen, welche wiederum der Interpretation bedürfen. Auch sind bei ihm, im Gegensatz zum klassischen System der Bilder oder Figuren, die fest mit ihren Orten verhaftet sind, keine Bilder oder festen Orte enthalten.

Trotz dieser Diskrepanz zwischen der Kunst Lulls und der klassischen Gedächtniskunst gibt es Gemeinsamkeiten zwischen den Systemen von Lull und Giulio Camillo. Zum einen die Öffnung des Geistes zur Aufnahme möglichst vieler Bedeutungen,⁴⁰³ zum anderen die permutationsähnlichen Verknüpfungen der jeweils verwendeten Begriffe bzw. Symbole. Beide Methoden werden bei der Untersuchung zu Camillo noch näher betrachtet.

⁴⁰⁰ Vgl. **Fidora**: *Raimundus Lullus, Ars brevis*, S. XXf.

⁴⁰¹ „*Alphabetum ponimus in hac Arte, ut per ipsum possimus facere figuras et miscere principia et regulas ad investigandum veritatem. Nam per unam litteram, habentem multa significata, est intellectus magis generalis ad recipiendum multa significata et etiam ad faciendum scientiam.*“

Lullus: *Ars brevis*, De prima parte, Quae est de alphabeto huius Artis.

⁴⁰² Vgl. **Yates**: *The art of Memory*, S. 174.

⁴⁰³ „*Alphabetum ponimus in hac Arte, ut per ipsum possimus facere figuras et miscere principia et regulas ad investigandum veritatem. Nam per unam litteram, habentem multa significata, est intellectus magis generalis ad recipiendum multa significata et etiam ad faciendum scientiam.*“

Lullus: *Ars brevis*, De prima parte, Quae est de alphabeto huius Artis.

Appendix B

Zur Sammlungsgeschichte

Von den ersten Sammlungen zu den Kunst- und Wunderkammern⁴⁰⁴

B. 1 Die Anfänge des Sammelns

Solange der Mensch existiert und sammelt, so lange gibt es Sammlungen. Definition Sammlung Die ältesten greifbaren und somit nachweisbaren Sammlungen sind Grabbeigaben. Die ältesten dieser Grabbeigaben sind aus dem Neolithikum.⁴⁰⁵ In der Stadt Çatal Hüyük,⁴⁰⁶ in Anatolien, wurden zum Beispiel Grabbeilagen gefunden, die bereits deutlich nach sozialem Status und Geschlecht unterschieden waren.⁴⁰⁷ Gesammelt und beigegeben wurden Waffen, Werkzeuge, Toilettengegenstände, Schmuck, Zierrat, Wandbehänge, Musikinstrumente u.ä.. Dinge des täglichen Bedarfs und Dinge, welche den Betrachter erfreuten. Die

⁴⁰⁴ Am Ende dieses Anhangs befindet sich ein Kurzglossar in dem die wichtigsten Begriffe kurz erläutert sind.

Zusammenfassend die wichtigsten Arbeiten zur Thematik:

Daston, Lorraine und **Park**, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*. Berlin 2002.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 2001.

Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000.

Minges, Klaus: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster 1998.

Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy* (= Studies on the history of society and culture, 20). London, England 1994.

Grote, Andreas (Hg.), *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994.

Impey, Oliver und **Mac Gregor**, Arthur (Hg.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford 1985.

Scheicher, Elisabeth: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien, München, Zürich 1979.

Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Braunschweig 1978.

Scheicher, Elisabeth: *Die Kunstammer*. Innsbruck 1977.

Balsinger, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*. Dissertation, Pittsburgh 1970.

⁴⁰⁵ 8000-7000 v. Chr.

⁴⁰⁶ 6500-5700 v. Chr.

⁴⁰⁷ **Pomian**, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 2001, S. 20.

Beigaben waren dazu bestimmt bei den Toten zu verbleiben, da sie ihren Zweck im Leben erfüllt hatten, aber auch, um von anderen Bewohnern des Jenseits betrachtet und bewundert zu werden.⁴⁰⁸

Spätere Sammlungen wurden aus sogenannten Opfergaben zusammengestellt. Diese Opfergaben wurden in Tempeln gesammelt und bereits ausgestellt. Sie wurden einem Gott bzw. einer Göttin geschenkt, geweiht und als solche ähnlich einer Gottheit selbst behandelt.⁴⁰⁹ Herodot zum Beispiel berichtet von einem Herrschaftswechsel der Herakliden zu den Mermnaden, welcher vom Orakel von Delphi bestätigt wurde und so einen Krieg verhinderte. Als Dank wurden Weihegaben nach Delphi geschickt *„...und zwar nicht wenige, vielmehr gibt es dort eine große Menge silberner Weihegaben...; abgesehen von dem Silber ließ er (Gyges, Sohn des Daskylos) auch noch unendlich viel Gold weihen und darunter, ..., sechs goldene Mischkrüge“*.⁴¹⁰ Weiter berichtet Herodot von Midas der *„...seinen Königsthron, auf dem er Platz nahm, um Recht zu sprechen, ein sehr sehenswertes Stück“*⁴¹¹ als Weihegabe nach Delphi senden ließ. Geopfert wurden aber auch *„versilberte Liegen, goldene Schalen, purpurne Gewänder und Mäntel“* oder *„das Bildnis eines Löwen aus reinem Gold“* und *„Weihwasserbecken“*.⁴¹² Die Menschen brachten den Göttern die Weihegaben, um ihnen zu danken, sie friedlich zu stimmen oder ihren Beistand zu erbitten.

Aber auch durch Schenkungen, Plünderungen und Tributzahlungen wurden Schätze zusammengetragen und entstanden Sammlungen. Plinius berichtet, dass bei dem dritten Triumphzug der Siegesfeier des Pompeius über die Piraten, Asien, Pontus und über Nationen und Könige, Pompeius folgendes überbrachte: *„...alveum cum tesseriis lusorium e gemmis duabus latum pedes tres, longum pedes quattuor ...lectos triclinares tres, vasa ex aureo et gemmis abacorum novem, signa aurea tria Minervae, Martis, Apollinis, coronas ex margaritis XXXIII, montem aureum quadratum cum cervis et leonibus et pomis omnis generis circumdata vite aurea, musaeum ex margaritis, in cuius fastigio horologium.“*⁴¹³

⁴⁰⁸ Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 21f.

⁴⁰⁹ Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 23.

⁴¹⁰ Herodot: *Historien*, Buch 1, 14. Stuttgart 2002, S. 25.

⁴¹¹ Herodot: *Historien*, Buch 1, 14, S. 25.

⁴¹² Herodot: *Historien*, Buch 1, 50-51, S. 261ff.

⁴¹³ C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturalis Historiae*, libri XXXVII, 14. München 1994, S. 22ff.

Auch das Anlegen privater Sammlungen hat sehr früh Verbreitung gefunden. Bereits Vitruv beschreibt in seiner Schrift *De architectura libri decem* die Anlage und Ausführung von Räumlichkeiten in Privathäusern speziell für Sammlungszwecke. So sagt er: „*Pinacothecae ... magnitudinibus sunt constituendae*“.⁴¹⁴ Ebenso erwähnt er: „*Cubicula et bybliothecae ad orientem spectare debent; usus enim matutinum postulat lumen, item in bybliothechis libri non putrescent*“⁴¹⁵ und: „...*in porticibus, quae ad septentrionem spectant, triclinia cyzicena et pinacothecas, ad orientem autem bybliothechas...*“⁴¹⁶.

Römische Sammler, wie Sulla, Julius Caesar oder Verres hatten in ihren Sammlungen viele Gegenstände, die aus Plünderungen stammten, so schreibt Pomian: „*daß in Rom die Kriegsbeute am Ursprung der Privatsammlungen steht.*“⁴¹⁷

Ob in Tempeln, religiösen Einrichtungen oder privaten Sammlungen, Sammlungsobjekte waren zahlreich, ihr materieller und ideeller Wert war immens. So wurden sowohl Kataloge bzw. Inventare der Sammlungen angelegt als auch eine Bewachung der Gegenstände gewährleistet. Beides hat sich bis in die heutige Zeit erhalten.

B. 2 Die mittelalterlichen Sammlungen

Mittelalterliche Inventare machen deutlich, dass die Mehrzahl der gesammelten und verzeichneten Gegenstände dieser Sammlungen⁴¹⁸, so Pomian, einen Verwendungszweck hatten.⁴¹⁹ Ob zeremoniell, religiös oder profan, es überwogen Dinge des täglichen Gebrauchs, wie Ringe, Gürtel, Kruzifixe, Bilder, Altäre, Kelche sowie Geschirre. Aber auch Weltkarten, Astrolabien, Raritäten⁴²⁰ und

⁴¹⁴ Vitruv: *De architectura libri decem*, Liber sextus, cap. III 143, 10.

⁴¹⁵ Vitruv: *De architectura libri decem*, Liber sextus, cap. IV 144, 20.

⁴¹⁶ Vitruv: *De architectura libri decem*, Liber sextus, cap. VII 150, 25.

⁴¹⁷ Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 26.

⁴¹⁸ Es handelt sich bei diesen Sammlungen zunächst ausschließlich um fürstliche und kirchliche Sammlungen. Das Sammeln war ein Monopol der Könige und des Hochadels, im weltlichen, wie im geistlichen Bereich. Im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts griff die Faszination der Objekte auf die Stände, die städtischen Patrizier und Berufsausübenden über. Die Sammler wurden zahlreicher und waren von unterschiedlichem Typus.

Vgl. Daston, Lorraine und Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*. Berlin 2002, S. 81.

⁴¹⁹ Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 33.

⁴²⁰ Bei den Raritäten handelte es sich um Straußeneier, Narwalzähne, Greifenklauen, Haifischzähne u.ä..

Vgl. Daston / Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 81ff.

Reliquien waren im Bestand dieser Sammlungen. Allerdings lässt die Anzahl der gesammelten Gegenstände darauf schließen, dass nicht alle diese Dinge immer und gleichzeitig im Gebrauch waren bzw. sein konnten. Auch das kostbare Material der Objekte lässt von einem täglichen Gebrauch der Dinge absehen.

Ein Aspekt dieser Sammlungen sei, so Pomian, die Schatzbildung, denn es sei in Inventaren belegt, dass Objekte veräußert wurden und zur Deckung verschiedenster Ausgaben des fürstlichen oder königlichen Hauses dienten.⁴²¹

Darüber hinaus gibt Pomian die Verwendung gesammelter Schätze für repräsentative Zwecke an und belegt dies mit einer historischen Schilderung des Einzugs Karl VII. von Frankreich in Paris 1437.⁴²²

Daston und Park sehen dies ähnlich. Sie bezeichnen die mittelalterlichen Sammlungen als „*Repositorien von Reichtum und magischer und symbolischer Macht*“.⁴²³ Darüber hinaus betonen sie, dass es keine Belege dafür gäbe, dass Objekte dieser Sammlungen „*aus Gründen der Erkenntnis oder der philosophischen Betrachtung geschätzt wurden*“⁴²⁴. Ebenso wenig zeigten mittelalterliche Inventare oder Beschreibungen der Schätze, so die Autorinnen, „*Interesse an der Klassifizierung oder an der Herstellung von Beziehungen zwischen den Objekten*“⁴²⁵. Betont würden bei den Objekten die Kostbarkeit der Materialien, ihr Wert in Geld oder ihre Herkunft. Mittelalterliche Sammlungen waren Schatzkammern *thesauri*. Sie dienten repräsentativen Zwecken und symbolisierten und repräsentierten Reichtum, Macht aber auch Magie.

Die Sammlungen wurden, wie bereits bei Pomian geschildert, bei Zeremonien, Prozessionen oder Feierlichkeiten zur Schau gestellt und bezeugten den finanziellen Reichtum des jeweiligen Besitzers und damit auch seine Macht. Neben dem Reichtum faszinierte die Menschen die „Magie“ der Objekte. Die Menschen wussten um die Wunderkraft der Reliquien⁴²⁶, kannten die

⁴²¹ Vgl. **Pomian**: *Der Ursprung des Museums*, S. 33.

⁴²² Vgl. **Pomian**: *Der Ursprung des Museums*, S. 35f.

⁴²³ Als Beleg führen Daston und Park den Schatz der französischen königlichen Abtei Saint-Denis an, die neben den bei Pomian genannten Objekten bereits einige Mirabilia und Exotica beinhaltete, die, so Daston und Park, um ihrer selbst willen gesammelt wurden.

Daston / Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 81.

⁴²⁴ **Daston / Park**: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 84.

⁴²⁵ **Daston / Park**: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 85.

⁴²⁶ Das Sammeln von Reliquien war seit der Spätantike im gesamten christlichen Raum verbreitet. Es handelte sich bei Reliquien um Fragmente sowohl besonderer oder heiliger toter Körper als auch besonderer und seltener Dinge die in Verbindung mit diesen Heiligen Menschen standen, wie ein Stück Holz aus dem Kreuze Christi u.ä.. Diese Fragmente wurden genauso geheiligt, als wäre es der Heilige. Die Reliquie sollte bei Schmerz, Missgeburt, Unglück o.ä. helfen, andererseits sorgten sie für Beistand.

„Eigenschaften“ exotischer Edelsteine⁴²⁷ und nutzten die Heil- und Wunderkräfte verschiedener Objekte⁴²⁸.

B. 3 Die Kunst- und Wunderkammern⁴²⁹

Die Entstehung der Kunst- und Wunderkammern wird auf das 16. Jahrhundert datiert. Beginnend in Italien, fanden die Kunst- und Wunderkammern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren Weg in alle europäischen Länder. Es handelte sich um ein gesamteuropäisches Phänomen.⁴³⁰

Die Entstehung der Kunst- und Wunderkammern ist schwer nachvollziehbar. Pomian sieht die Entstehung dieser Sammlungen in der Veränderung der Objekte die gesammelt wurden. Er benennt die Entstehung einer „neue(n) soziale(n) Gruppe“⁴³¹, die sich für antike Schriften interessierte und anhand der Inhalte der Schriften eine Verbindung zu antiken Objekten fand, die bis dato eher als Abfall galten. Diese Gruppe, so Pomian, seien die Humanisten. Eine weitere Veränderung sei die Zunahme der Reisetätigkeiten im 15. Jahrhundert, die neue

Gräber von Heiligen wurden zu Kultstätten oder man öffnete sie und eignete sich die begehrten Teile an. Ob Zähne, Haare, Schädelfragmente oder Fetzen von Leinentüchern, diese Objekte wurden kostbar eingehüllt, gesammelt und gehandelt. Friedrich der Weise, der Mäzen Luthers, eignete sich eine Reliquiensammlung von 18.970 Einzelstücken an. Eine Sammlung, die dem Besitzer 1.902.202 Jahre Fegefeuer erließen.

Vgl. **Böhme**, Hartmut: *Der Körper als Bühne*. In: Helmar **Schramm** (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin 2003, S.111.

⁴²⁷ **Daston / Park**: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 91f.

⁴²⁸ So glaubte man, dass Narwalzähne, die für das Horn eines Einhorns gehalten wurden, Gifte in Speisen oder Getränken anzeigen oder Bezoarsteine (persisch *Bad-sahr*, Gegengift, klumpige Ausscheidungen aus den Eingeweiden von Ziegen, Pferden oder Lamas), so man sie über dem Herzen trägt, Melancholie vertreiben.

Eine ausführliche Untersuchung dieser Thematik findet sich in einem Artikel von Heinrich Pogatscher, der anhand von Quellen zu Giftprozessen im 14. Jahrhundert den Nachweis für die Verwendung dieser Materialien bringt.

Vgl. Heinrich **Pogatscher**: *Von Schlangenhörnern und Schlangenzungen vornehmlich im 14. Jahrhunderte (sic!)*. In: Anton **de Waal** und Stephan **Ehse** (Hg.), *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde (sic!) und für Kirchengeschichte*. Rom 1898.

⁴²⁹ Zur Suche möglicher Inventare ist die Arbeit von Balsinger zu empfehlen, die eine Vielzahl von Sammlungen nennt, zu einigen dieser Sammlungen Zusammenfassungen bietet und darüber hinaus Grundlagen zu den Kunst- und Wunderkammern bietet.

Balsinger, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*. Diss., Pittsburgh 1970.

⁴³⁰ „Die Beschreibungen der ausländischen Sammlungen lehren andererseits, dass diesen eine Theorie zugrunde liegt, die sich von der in Deutschland gepflegten nicht wesentlich unterscheiden kann.“

Berliner: *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, S. 350 (140).

Die Ausführungen zu diesem Thema in Bredekamps *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* belegen selbiges.

⁴³¹ **Pomian**: *Der Ursprung des Museums*, S. 56.

Objekte, neues Wissen und neue Wunderdinge in die Sammlungen einbrachten.⁴³² Ein anderes Phänomen sei ein „*neue(r) Status der Kunstwerke*“, welcher aus der Verbindung von Natur und menschlichen Fertigkeiten hervorgeht. Die Natur verleiht den von Menschen produzierten Gegenständen die Schönheit und vor allem die Eigenschaften. Der Mensch wiederum verleiht den dargestellten und hergestellten Objekten Dauerhaftigkeit.⁴³³

Mit diesen Fertigkeiten des Menschen, kommt eine weitere neue Kategorie bzw. Gruppe von Objekten in die Sammlungen, die Instrumente. Pomian beschränkt die Instrumente auf „*wissenschaftliche Instrumente*“, eine zu enge Eingrenzung dieser Objektgruppe.⁴³⁴

Die Bezeichnung *Kunst- und Wunderkammer* ergibt sich aus dem Inhalt bzw. den Objekten der Sammlungen. So umfassten die „neuen“ Sammlungen alle Gegenstände, die in mittelalterlichen Sammlungen bereits nachweisbar waren.⁴³⁵

Darüber hinaus nahm die Anzahl der antiken Objekte der *antiquitates* zu und es wurden sogenannte *naturalia* gesammelt, das heißt zoologische und botanische Dinge, die in mittelalterlichen Sammlungen höchstens in kleinem Umfang in Form von Raritäten vorhanden waren. Nun wurden sie systematisch nach Art und Herkunftsland gesammelt. Gemälde, Handwerkskunst und Dinge, die durch menschliche Fertigkeiten entstanden, *artificialia*, wurden genauso gesammelt wie Dinge, welche zur Ausführung dieser Fertigkeiten benötigt wurden, also Werkzeuge, Instrumente, Maschinen, etc., *scientifica* und *instrumenta*. Ergänzt wurden die Sammlungen um kuriose, exotische, wunderbare und monströse Objekte, die andersartig, selten und bewunderungswürdig waren, *mirabilia* und *exotica*.

Mit den Kunst- und Wunderkammern veränderte sich die Bewertung der gesammelten Objekte. Dinge wurden nicht nur wegen ihrem rein materiellen Wert gesammelt, sondern zur Darstellung einer Gesamtheit von Dingen. Das heißt man sammelte zum Beispiel Sämereien aus dem eigenen Umfeld, die bis dahin ohne Wert waren, um sie mit Sämereien aus anderen Ländern der Welt auszustellen. So schaffte man Vergleichsmöglichkeiten und war bemüht diese Dinge als in sich

⁴³² Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 57f.

⁴³³ Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 58f.

⁴³⁴ Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 59f.

⁴³⁵ Das waren, wie bereits erwähnt, Dinge des täglichen Gebrauchs, wie Ringe, Gürtel, Kruzifixe, Bilder, Altäre, Kelche, Geschirre sowie Weltkarten, Astrolabien, Reliquien, sonstige sakrale Gegenstände, Juwelen etc.

geschlossene Gruppe zu sammeln. Der Wert dieser Objekte, wenn sie denn einen Wert hatten, ergab sich aus ihrer Seltenheit und damit aus der Nachfrage und dem Interesse am Besitz dieses Objektes.

Eine weitere Veränderung ist beim Sammeln der *artificialia* festzustellen. Auch hier änderte sich die Bewertung der Objekte, weg vom rein materiellen Wert und hin zur Bewertung der handwerklichen Fähigkeit bzw. Kunst der Verarbeitung. Die handwerklichen Fähigkeiten wurden zunehmend geschätzt und für sich betrachtet und bewertet.

Die bis dahin gesammelten Kunstobjekte hohen materiellen und künstlerischen Wertes, verblieben in den Sammlungen. Es kam zu einer Mischung von Objekten, die als Kunst im herkömmlichen Sinne verstanden wurden, als *ars* in der Bedeutung von schöner Kunst und von Objekten, deren Kunstbegriff *ars* in der Bedeutung einer Kunst in Form von technischen bzw. handwerklichen Können *technae* hatte.

Mit dieser neuen Sichtweise auf die gesammelten Objekte vollzog sich eine Veränderung der Ordnungen von Sammlungen, denn es verstärkte sich die Notwendigkeit Ordnungen zu schaffen und sowohl die Art der Objekte als auch ihre Anordnung und Präsentation zu analysieren. Aus dieser Notwendigkeit heraus kam es zu einem (wissenschaftlichen) Arbeiten mit diesen Sammlungen. Zum einen wurden vermehrt Inventarisierungen vorgenommen und theoretische Schriften zu den Ordnungen von Sammlungen verfasst. Darüber hinaus wurde die Sammlung zu einem Ort an dem nicht nur sehenswerte, wunderbare Dinge zu betrachten waren, sondern zu einem Ort, an dem Dinge in einem Kontext dargestellt wurden. An dem man sich spezialisierte und an dem gelernt und gelehrt werden konnte.

Die umfassendsten Sammlungen dieser Art waren die fürstlichen Kunst- und Wunderkammern. In ihrer Fülle von Objekten boten sie eine Auswahl aller in der Gesamtheit des Universums vorkommenden Dinge. Sie stellten damit ein enzyklopädisches Gebilde dar, in dem alles von Gott geschaffene, anhand stellvertretender Objekte enthalten war, in einem Kontext betrachtet und studiert werden konnte.

Zu erwähnen bleibt noch, dass die fürstlichen Sammlungen, ob ihrer Fülle der Objekte, bereits aufgeteilt wurden. Das bedeutet, dass die meisten großen

fürstlichen Sammlungen einen Kunst- und Wunderkammerteil besaßen, in dem alle genannten Objekte vorhanden waren, vom Gemälde, über *naturalia*, bis zu den Waffen. Darüber hinaus gab es noch eigens angelegte Räume für Objekte, die bestimmte Schwerpunkte der jeweiligen Sammlungen darstellten und damit wegen ihres Umfangs separiert wurden. So gab es neben der Kunst- und Wunderkammer eine Bibliothek, ein Gemäldezimmer bzw. Bildarchiv oder eine Rüstkammer. Die noch zu betrachtenden Inventare belegen dies.

Häufig ist für diese fürstlichen Sammlungen allein der Begriff Kunstkammer zu lesen. Die Begriffe „Kunstkammer“ und „Wunderkammer“ wurden, wie Berliner anhand von Quiccheberg nachgewiesen hat, als zwei unterschiedliche Sammlungstypen verstanden. Wobei der Kunstkammer, so Berliner, eine größere Nobilität zugeordnet wurde.⁴³⁶ Letzteres kann anhand des Quiccheberg Zitats nicht nachgewiesen werden, da Quiccheberg wertungsfrei, eine Spezialisierung einer Sammlung beschreibt.

Eine definierte Abgrenzung bzw. Untersuchung dieser zwei Sammlungstypen wird in der Literatur kaum vorgenommen.⁴³⁷

McGregor unterteilt die Kunst- und Wunderkammern in drei Hauptkategorien.⁴³⁸

In Kunstkammern weltlicher bzw. geistlicher Fürsten, akademische bzw. institutionelle Sammlungen und Privatsammlungen sowohl der niederen Aristokratie als auch einzelner Gelehrter.⁴³⁹ Diese Sammlungen existierten parallel und unterschieden sich lediglich in Umfang oder Spezialisierung.

Die fürstlichen Kunstkammern, beginnend mit den italienischen *studioli*, zum Beispiel des *Francesco I. de`Medici*, bis hin zu Kunstkammern nördlich der

⁴³⁶ „Wilhelm Werherum comitem itidem à Cimbern, mirabilium universae naturae inquisitorem, cuius equidem promptuarium vulgo Germanorum, non iam Kunstkamer, quod est artificiosarum rerum conclave, sed solum Wunderkammer, id est miraculosarum rerum promptuarium undique vocant,...“

Quiccheberg: *Inscriptiones*, 2000, S. 195.

„Hieraus ergibt sich mit gewünschter Deutlichkeit, daß die Bezeichnungen Kunstkammer und Wunderkammer von vornherein weit davon entfernt sind gleichartigen Sammlungen zuzukommen, daß es eine Rangordnung der Sammlungen gab und daß in ihr den Kunstkammern ein ausgezeichneterer Platz gebührt als den naturgeschichtlichen Raritätensammlungen...“

Berliner: *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, S. 330.

⁴³⁷ Auch Scheicher spricht in ihrem Werk *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger* nahezu ausschließlich von Kunstkammern.

⁴³⁸ Auch Mc Gregor verwendet in seiner Untersuchung allein den Begriff Kunstkammer. Auch er gibt keinerlei Begründung dafür.

⁴³⁹ **MacGregor**, Arthur: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*. In: Andreas **Grote** (Hg.), *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994, S. 63f.

Alpen, wie die *Albrecht V.*, welche zwei Extrempunkte des vorhandenen Spektrums bilden, werden an einigen Beispielen in dieser Arbeit vorgestellt. Alle Kunstkammern vereint, dass es sich jeweils um eine Ordnung einer Vielzahl von Bestandteilen handelt, welche sowohl die Hervorbringungen der Natur als auch die der Menschen unter diesem System subsumiert.

Erwähnung finden sollen auch die Sammlungen einzelner Gelehrter, akademischer Institutionen und die Kabinette privater Sammler, da auch diese im Zusammenhang mit den Kunst- und Wunderkammern betrachtet werden. Zu erwähnen ist die Universität Leiden unter Professor *Pieter Paaw* (1564-1617) und *Otto van Heurn* (1577-1652).⁴⁴⁰ Bologna beheimatete den Professor für Botanik *Ulisse Aldrovandi* (1522-1605)⁴⁴¹, der Vatikan die Sammlung *Metallotheca Vaticana* des *Michele Mercati* (1541-1593)⁴⁴², das Collegium Romanum der Societas Jesu besaß die Sammlung des *Athanasius Kircher* (1602-1680)⁴⁴³ und Kopenhagen die Sammlung von *Ole Worm* (1588-1654)⁴⁴⁴. Als Privatkabinette sind die Kunstkammer *Rembrandt's* (1606-1669)⁴⁴⁵, *Ferdinando Cospì* (1606-1686)⁴⁴⁶ in Bologna, aber auch das Kabinett des *Basiliius Amerbach* (1533-1591) in Basel und andere zu nennen.⁴⁴⁷

⁴⁴⁰ Die Universität Leiden stellte in ihrem anatomischen Theater neben Skelettsammlungen, natürliche und künstliche Kuriositäten, Instrumente, Antiken, exotische Tiere und Kupferstiche aus.

Vgl. **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 83f.

⁴⁴¹ Aldrovandi hatte, laut MacGregor, zwei Schränke mit 4554 kleinen Schubfächern, in denen er seine *conchilia* und ähnliches aufbewahrte. Die Anordnung folgte dem Prinzip der Symmetrie. Ferner besaß er 8000 Aquarelle und 14 Schränke voller hölzerner Druckstöcke seiner Publikationen.

Vgl. **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 84.

⁴⁴² Mercatis Sammlung umfasste 19 Kabinettschränke in einigen Räumen des Vatikans. Genauere Angaben werden nicht gemacht.

Vgl. **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 85f.

⁴⁴³ Kircher baute seine Sammlung auf der bereits vorhandenen Sammlung des Alfonso Donnino auf. Er ergänzte diese um ausländische Raritäten und wissenschaftliche Apparaturen. Auch hier war eine Bibliothek angeschlossen.

Vgl. **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 86f.

⁴⁴⁴ Die bekannte Abbildung des *Museum Wormianum* wurde im Zuge einer Ausstellung auf Genauigkeit und realen Bezug überprüft. Es konnte „ein hohes Maß an Übereinstimmung“ festgestellt werden.

Vgl. **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 90.

⁴⁴⁵ **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 92.

⁴⁴⁶ **MacGregor**: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*, S. 90f.

⁴⁴⁷ Abschließend zur Theamtik ist noch die Arbeit von Paula Findlen zu nennen. Leider geht die Autorin auf Quiccheberg nur im Zusammenhang mit Aldrovandi ein. Sie bemerkt, dass Quiccheberg Aldrovandi besucht und sich dort Anregungen geholt hätte.

Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy* (= Studies on the history of society and culture, 20). London, England 1994.

Appendix C

Kurzglossar⁴⁴⁸

Artificialia

1. Arbeiten aus Holz, Glass und Elfenbein, Bilder, Gold- und Silberarbeiten, Arbeiten aus Marmor, Wachs und anderen Materialien, Antiquitäten, Münzen, alle Arten von Handwerk und dekorativer Kunst, Möbel, Instrumente und Werkzeuge – mit einem Wort, alles was ein Mensch herstellen kann.
2. Sie gehören zu den zwei Haupteinteilungen der Kunst- und Wunderkammern: *artificialia* und *naturalia*.

Kunst- und Wunderkammer

1. Auch bekannt als Kunst- und Raritätenkabinett, Kunst- und Kuriositätenkabinett oder Kunst- und Naturalienkabinett.
2. Eine Sammlung von *naturalia* (auch Naturalienkabinett genannt) und *artificialia*.

Beinhaltet:

- 1.) die drei großen Bereiche der Natur: Fauna, Mineralien, Flora.
- 2.) Zwerge, Personen mit Deformationen und Abnormitäten aller Art, wundersame Tiere, Steine mit unkonventionellen Formen, Versteinerungen, Metalle, Korallen.
- 3.) Kunsthandwerk, Münzen, Mechanische Instrumente

Häufig anzutreffende Anordnung der genannten Objekte:

- 1.) Religiöse Objekte aller Art
- 2.) Antiquitäten

⁴⁴⁸ Alle in diesem Glossar verwendeten Informationen sind folgender Quelle entnommen:
Balsinger, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern*, S. 737-762.

- 3.) Raritäten der drei großen Bereiche der Natur
 - 4.) Wissenschaftliche Objekte (unterteilt in die drei Bereiche der Natur)
 - 5.) Kunstobjekte
 - 6.) Instrumente aller Art
 - 7.) Bücher, Bibliothek
3. Erstmalige Benutzung des Begriffes Wunderkammer in der Zimmerischen Chronik (1564-1566) für eine Sammlung von Antiquitäten, Religiösen Objekten, Kuriosen Dingen, Büchern.
 4. Erstmalige Benutzung des Begriffes Kunst- und Wunderkammer im Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* von Samuel Quiccheberg (1565). Quiccheberg erwähnt den Grafen Wilhelm Werner von Zimbern (Zimmern) und Graf Ulrich von Montford (Inventar von 1601) als Quelle.⁴⁴⁹

Naturalia

- 1.) Wunder
- 2.) Alle von Gott geschaffenen Dinge (Tiere, Pflanzen, Mineralien, Fossilien etc.)
- 3.) Alle gänzlich unbearbeiteten Dinge.

Sammlung

Zusammenfassung einer Anzahl von Objekten in einem speziellen Umfeld, Raum, Gebäude etc..

Der Begriff Sammlung wurde erstmals in diesem Sinne gebraucht von Kaiser Ferdinand I. 1564 in seinem Testament.

Schatzkammer

- 1.) Schatz in Form von Münzen oder Geld.
- 2.) Mittelalter: Raum für Juwelen
- 3.) Teil der Kunst- und Wunderkammern.

⁴⁴⁹ Vgl. **Quiccheberg**: *Inscriptiones*, 2000, S. 194.

Appendix D

Zum Ficklerschen Inventar

Das Ficklersche Inventar von 1598 wurde in dieser Arbeit in drei Ausgaben verwendet. In Form von zwei Handschriften aus dem Jahr 1598 und als edierte Ausgabe des Inventars aus dem Jahr 2004. Alle drei Ausgaben gehören zum Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek, wobei die Ausgabe von 2004 noch nicht ausleihbar ist.

Die Handschrift Cd.ger.mon.2133 liegt als Kopie der Handschrift vor, die Handschrift Cd.ger.mon.2134 als Originalhandschrift. Die Handschriften sind nicht identisch, obwohl beide die gleiche Datierung aufweisen, nämlich den 5. Februar 1598 gegen Mitternacht. Lediglich eine Handschrift ist mit dem Namen Ficklers versehen. Da beide Handschriften aber dasselbe Schriftbild aufweisen, scheint es sich bei einer der beiden Handschriften um eine Abschrift durch Fickler selbst zu handeln. Anzunehmen ist, dass die kopierte Handschrift mit der Signatur Cd.ger.mon 2133 das Original ist, da diese mit dem Namen Ficklers versehen ist und keine Nachtragungen enthält, sie endet mit der Inventarnummer 3407.

Die Handschrift mit der Signatur Cd.ger.mon.2134, die im Original vorliegt, endet mit der Inventarnummer 3349 und weist verschiedene Nachträge auf. Der erste Nachtrag scheint noch von Fickler selber angefügt worden zu sein, allerdings mit einem anderen Schreibgerät, so dass sich ein etwas anderes Schriftbild ergibt. In dieser Schriftbild erscheinen auch Notizen auf dem Titelblatt. Am Ende des Inventars sind auf vier Doppelseiten Nachträge mit einem neuen Schriftbild. Der erste Nachtrag ist schwer lesbar, im zweiten Nachtrag scheinen Fenster beschrieben „fenestre“ 1 bis 32 mit jeweils Namen römischer Kaisern darunter. Möglicherweise handelt es sich um die Beschreibung von Büsten. Die Handschriften sind gut erhalten und relativ gut lesbar. (siehe Abb. 6, Titelblatt der Handschrift Cd.ger.mon. 2134 Johann Baptist Fickler, Inventar 1598, S. 116a)

VII. *Abbildungsverzeichnis*

Abb. 1 Grundriss des theatri Latinum, nach Vitruv

Entnommen: **Vitruvius**, Pollio: *De architectura libri decem*. Übers. und Anmerk. von Curt **Fensterbusch**. Darmstadt 1964.

Abb. 2 Sebastian Serlio, Grundriss des von ihm beschriebenen Theaters

Entnommen: **Serlio**, Sebastian: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. Venedig 1619.

Abb.3 Camillos Theater als Kabinettschrank, nach Wennecker

Entnommen: **Wennecker**, Lu Beery: *The Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*. Dissertation, Pittsburgh 1970.

Abb. 4 Darstellung von Giulio Camillos Theater

Entnommen:

<http://perso.club-internet.fr/athanase/Varia/Kircher/images/camillo.gif>

Abb. 5 (links) Londonkarte von Matthieu Merian, (38) The Bear Garden, (39) The Globe
(rechts) Skizze des Swan Theaters von Johan de Witt (1625-1672)

Entnommen: **Yates**, Frances Amelia: *Theatre of the world*. London, New York 1969.

Abb. 6 Titelblatt der Handschrift Cd.ger.mon.2133 Johann Baptist *Fickler*, *Inventar 1598*

Abb. 7 Darstellung von Giulio Camillos Theater nach Frances Yates

VIII. Bibliographie

1. Handschriften

Bayrische Staatsbibliothek München

Cd. ger. mon. 2134 Fickler, Johann Baptist: *Inventarium oder Beschreibung aller deren Stuckh und sachen frembder und Inhaimaischer bekanter und unbekanter selzamer und verwunderlicher ding so auff Ir Fürstl. Dthl. Herzogen in Bayern etc. Kunst Camer zu sehen und zu finden ist angefangen den 5. Februarii anno 1598* Geschrieben durch Joan Baptist Ficklern der Rechten Doctorn Fürstl. Dthl. in Bayern Hofrath zu München. München 1598.

Cd. ger. mon. 2133 Fickler, Johann Baptist: *Inventarium oder Beschreibung aller deren Stuckh und sachen frembder und Inhaimaischer bekanter und unbekanter selzamer und verwunderlicher ding so auff Ir Fürstl. Dthl. Herzogen in Bayern etc. Kunst Camer zu sehen und zu finden ist angefangen den 5. Februarii anno 1598* Geschrieben durch Joan Baptist Ficklern der Rechten Doctorn Fürstl. Dthl. in Bayern Hofrath zu München. München 1598.

2. Primärtexte

Ad C. Herennium de ratione dicendi [Cicero]. <lat./engl.> Übers. von Harry Caplan. London, 1964.

Agricola, Rudolf: *De inventione dialectica libri tres*. <lat./dt.> Hg. und Übers. Lothar Mundt. Tübingen 1992.

Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria*. Köln 1512.

Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übers. von Max Theuer. Darmstadt 1975.

Aldrovandi, Ulyssis: *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae*. Hg. von Zacharias Stenglin. Frankfurt 1671.

Aldrovandi, Ulyssis: *Musaeum metallicum*. Bologna 1648.

Aldrovandi, Ulyssis: *Monstrorum historiae*. Bologna 1642.

Aristoteles Latine. (= Humanistische Bibliothek, Reihe II, Bd. 30.) <lat.> Hg. von Eckhard **Kesler**. München 1995.

Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung.* Hg. von Hellmut **Flaskar**. Berlin 1984.

Aristoteles: *Parva naturalia. Graece et Latine* (= Collectio Philosophica Lateranensis, 5). <griech./dt.> Hg. von Paulus **Siwek**. Rom 1963.

Aretino, Pietro: *Le lettere*, Vol.I. Venedig 1542.

Camillo Delminio, Giulio: *L'idea del Theatro.* Florenz 1550.

Camillo, Giulio: *Tutte le Opere.* Venedig 1580.

Camillo Delminio, Giulio: *Discorso sopra l'Idée de Hermogene.* In: *Dell'opere de M. Giulio Camillo Delminio*, Il secondo tomo. Venedig 1580

Camillo Delminio, Giulio: *L'idea del Theatro.* Florenz 1550. Hg. v. Ugo **Marchetti**. Severgnini 1985.

Camillo Delminio, Giulio: *L'idea del Theatro e altri scritti di retorica.* Torino 1990.

Camillo Delminio, Giulio: *L'idea del Theatro.* Florenz 1550. Hg. v. Lina **Bolzoni**. Palermo 1991.

Cicero, Marcus Tullius: *De Oratore.* <lat./engl.> Übers. von H. **Rackham**. London 1960.

Cicero, Marcus Tullius: *De Oratore.* <griech./dt.>Stuttgart 2001.

Ficino, Marsilio: *Three Books on Life* (= medieval & renaissance text & studies, Vol. 57).<lat./engl.> Hg. und übers. von Carol V. **Kaske** und John R. **Clark**. New York 1989.

Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 125.) Hg. von Peter **Diemer**. München 2004.

Gesner, Konrad: *Bibliotheca universalis und Appendix* (= Milliarum. Faksimiledrucke zur Dokumentation der Geistesentwicklung). Osnabrück 1966.

Gesner, Konrad: *Bibliotheca instituta et collecta primum a Conrado Gesnero, deind in epitomen redacta & nouorum librero accessiche locupleta, iam vero postremo recognita & in duphem post priores editiones aucta, per Jossiam Simlerum Tigurinum.* Tiguri 1574.

Gesner, Konrad: *Historia animalium*, Bd. 1-4. Tiguri 1551-1558.

- Guarino**, Battista: *De modo et ordine docendi et discendi* (1459). Verona 1466.
- Guarino**, Battista: *On the way and order of teaching and learning*. Hg. und Übers. Craig W. **Kallendorf**. In: *Humanist educational treatises* (= I Tatti Renaissance Library, 5). Cambridge, Massachusetts 2002, S. 260-309.
- Herodot**: *Historien*, Buch 1. <griech./dt.>Hg. von Kai **Brodersen** und übers. von Christine **Ley-Hutton**. Stuttgart 2002.
- Herodot**: *Neun Bücher der Geschichte*. Übers. von Heinrich **Stein**. Essen 1984.
- Liruti**, Gian Giuseppe: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterarti del Friuli*, Vol III. Udine 1780.
- Lullus** Raimundus: *Opera* (= Clavis Pansophiae, Bd. 2,1). Reprint der Straßburger Ausgabe von 1651. Stuttgart, Bad Cannstatt 1996.
- Lullus**, Raimundus: *Ars brevis* (=Philosophische Bibliothek, Bd. 518). Hg. von Alexander **Fidora**. Hamburg 1999.
- Muzio**, Girolamo: *Lettere* (= Istituto di studi Rinascimentali-Ferrera, “*Libri de Lettere*” del Cinquecento). Hg. v. Luciana **Borsetto**. Bologna 1985.
- Pantaleone**, Heinrich: *Teutscher Nation Heldenbuch*, Teil 3. Basel 1578.
- Platon im Kontext Plus*. Griechisch-deutsche Parallelausgabe der sämtlichen Werke auf CD-Rom (= Literatur im Kontext, Vol.8). Übers. von Friedrich Schleiermacher u.a.. Hg. von Karsten **Worm**. Berlin 2003.
- C. **Plinius** Secundus d. Ä.: *Naturalis Historiae*. <lat./dt.> Hg. und übers. von Roderich König. München 1994.
- Plotin**: *Plotins Schriften*. <griech./dt.> Hg. und übers. Richard **Harder**. Hamburg 1960.
- Primisser**, Alois: *Die kaiserlich-königliche Ambraser = Sammlung*. Wien 1819.
- Quiccheberg** Samuel: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias ut idem recte quoque dici possit: Prpmptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationéque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit autore Samuele à Quiccheberg Belga*. München 1565.
- Quintilianus**, Marcus Fabius: *Institutio Oratoriae libri XII*, Tom. I. Hg. von Helmut **Rahn**. Darmstadt 1971.
- Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis policratici sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*. Hg. von Clemens C.I. **Webb**. London 1909

Serlio, Sebastian: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. Venedig 1619.

Vitruvius, Pollio: *De architectura libri decem*. <lat./dt.> Übers. und Anmerk. von Curt **Fensterbusch**. Darmstadt 1964.

Zwinger, Theodor: *Theatri vitae humana*. Hg. von Konrad Lykosthenes. Basel 1565.

Zwinger, Theodor: *Theatri vitae humana*, Vol. 1-29. Basel 1586.

2. Sekundärtexte

Allen, H. M. und **Garrod**, H. W. (Hg.): *Opus Epistolarum des. Erasmi Rotterdam denovo recognitum et auctum per P.S. Allen*, Tom. X, 1532-1534. Oxford 1941.

Altani, Federigo: *Memorie intorno alla vita, ed all'opere di Giulio Camillo Delminio*. In: *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Vol. I. Venedig 1755.

Balsinger, B.J.: *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*. Dissertation, Pittsburgh 1970.

Bender, Herman: *Rom und römisches Leben im Altertum*. Tübingen 1893.

Berliner, Rudolf: *Zur Älteren Geschichte der Allgemeinen Museumslehre in Deutschland*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. V, Heft 1. München 1928, S. 327-352.

Bernheimer, Richard: *Theatrum mundi*. In: *The Art Bulletin*, No. 38. New York 1956, S. 225-247.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (= Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie- und Lexikonartikel zur Mnemonik* (= Documenta Mnemonica. Text- und Bildzeugnisse zu Gedächtnislehren und Gedächtniskünsten von der Antike bis zum Ende der Frühen Neuzeit, Bd. II). Tübingen 1998.

Berns, Jörg Jochen und **Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne* (= Frühneuzeit-Studien N.F., Bd. 5). Wien, Köln, Böhlau 2000.

Billier, Josef H. und **Rasp**, Hans-Peter: *München. Kunst & Kultur*. München 2004.

Blair, Ann: *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*. Princeton, New Jersey 1997.

Böhm, Laetitia, **Müller** Winfried, **Smolka**, Wolfgang J. und **Zedelmaier**, Helmut (Hg.): *Biographisches Lexikon der Ludwig-Maximilians-Universität München. Teil I: Ingolstadt-Landshut 1472-1826* (= Münchener Universitätschriften. Ludovico Maximiliana, Bd. 18). Berlin 1998.

Bolzoni, Lina : *Das Sammeln und die ars memoriae*. In: Andreas **Grote** (Hg.), *Macrococosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994, S. 129-168.

Bolzoni, Lina: *Il teatro della memoria studi su Giulio Camillo*. Padua 1984.

Braungart, Wolfgang: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart 1989.

Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000.

Carruthers, Mary J. und **Ziolkowski**, Jan M.: *The Medieval Craft of Memory*. Philadelphia 2002.

Carruthers, Mary J.: *The Book of Memory* (= Cambridge Studies in Medieval Literature, 10). Cambridge 1991.

Christian, Lynda Gregorian: *Theatrum mundi. The History of an Idea* (= Harvard Dissertations in Comparative Literature). New York, London 1987.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, München 1961.

Daston, Lorraine und **Park**, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*. Berlin 2002.

Diels, Hermann: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1-3. Berlin 1912.

Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy* (= Studies on the history of society and culture, 20). London, England 1994.

Fischer, Hans: *Conrad Gessner 1516-1565. Leben und Werk* (=Neujahrsblatt, Nr. 168). Zürich 1966.

Freedman, Joseph S.: *When the Process is Part of the Product: Searching for Latin-Language Writings on Philosophy and the Arts used at Central European Academic Institutions during the Sixteenth and Seventeenth Centurie*. In: Eckhard Keßler und Heinrich Kuhn (Hg.), *Germania latina - Latinitas teutonica*, 2 (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, Bd. 54). München 2003, S. 565-591.

Friedrich, Markus: *Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum- Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel*. In: Theo **Stammen** und Wolfgang E.J. **Weber** (Hg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien* (= Colloquia Augustana, Bd. 18). Berlin 2004, S. 205-232.

Garin, Eugenio: *Il "Theatro" di Giulio Camillo (sic!) e la „Rhetorika“ del Patrizi*. In: *Testi Umanistici su la Retorica* (= Archivio di Filosofia, III). Rom, Mailand 1953, S. 32-35.

Grote, Andreas: *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994

Haekel, Ralf: *Theatertechnik im 17. Jahrhundert und ihr Verhältnis zum großen Welttheater*. In: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 8, Heft ¾, 2004. Frankfurt (M) 2004, S. 277-294.

Hajdu, Helga: *Das Mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Budapest 1936.

Hajós, Elizabeth M.: *The concept of an engravings collection in the year 1565: Quicchelberg, Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*. In: *The Art Bulletin*, Vol. XL, II, 1958. New York 1985, S. 151-156.

Hajós, Elizabeth M.: *References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg's "Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi"*. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tom. XXV. Genf 1963, S. 207-211.

Hartig, Otto: *Der Arzt Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands, am Hofe Albrechts V. in München*. In: Ludwig **Deubner** (Hg.), *Das Bayerland*, 44. München 1933, S. 630-633.

Hauger, Harriet: *Samuel Quiccheberg: „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“*. *Über die Entstehung der Museen und das Sammeln*. In: Wilfried **Müller**, Wolfgang J. **Smolka** und Helmut **Zedelmaier** (Hg.), *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Böhm zum 60. Geburtstag*. München 1991, S. 129-139.

Impey, Oliver und **Mac Gregor**, Arthur (Hg.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford 1985.

Keller-Dall'Asta, Barbara: *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*. Dissertation 1999. Heidelberg 2001.

Knape, Joachim: *Die Stellung der memoria in der frühneuzeitlichen Rhetoriktheorie*. In: Jörg Jochen **Berns** und Wolfgang **Neuber** (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (= Frühe Neuzeit, Bd. 15). Tübingen 1993; S. 274-285.

Küster, Ulf (Hg.): *Theatrum mundi. Die Welt als Bühne*. München 2003.

Langenkamp, Anne: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen. Eine kritische Ausgabe*. Dissertation, Berlin 1990.

Le Goff, Jaques: *Geschichte und Gedächtnis*. Berlin 1999.

Liruti, Giuseppe: *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Vol. III. Udine 1780.

Mac Gregor, Arthur: *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*. In: Andreas **Grote** (Hg.), *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen 1994, S. 61-106.

Madre, A. und **Lohr**, Ch.: *Pseudo-Raimundus Lullus, Liber ad memoriam confirmandam: Zeuge der lullistischen Tradition an der Wende des 15./16. Jahrhunderts*. In: *Studia Lulliana*, Vol. XXXVI, 1996, Nr. 92. Mallorca 1996.

Minges, Klaus: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster 1998.

Olivato, Loredana: *Per il Serlio a Venezia: Documenti nuovi e documenti rivistati*. In: *Arte Veneta*, Bd. XXV. Venedig 1971, S. 284-291.

Pogatscher, Heinrich: *Von Schlangenhörnern und Schlangenzungen vornehmlich im 14. Jahrhundert*. In: Anton **de Waal** und Stephan **Ehse** (Hg.), *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde (sic!) und für Kirchengeschichte*, 12. Jahrgang. Rom 1898, S.162-198.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 2001.

Quecke, Ursula: *Quod erat demonstrandum. Schauplätze der Wissenschaft des 16.-18. Jahrhunderts*. In: Ulf **Küster** (Hg.): *Theatrum mundi. Die Welt als Bühne*. München 2003, S. 17-21.

Roth, Harriet: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin 2000.

Scheicher, Elisabeth: *Die Kunstkammer*. Innsbruck 1977.

Scheicher, Elisabeth: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien, München, Zürich 1979.

Scheicher, Elisabeth: *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras*. In: Oliver **Impey**, Arthur **Mac Gregor** (Hg.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford 1985, S. 29- 65.

Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Braunschweig 1978.

Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt (M) 1980.

Secret, Francois: *Les cheminements de la kabbale à la Renaissance : Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*. In: *Rivista critica di storia della Filosofia*, XIV. Florenz 1959.

Sepp, Martina: *Die Kunst- und Wunderkammer Albrecht V. von Bayern*. München 1986.

Stabile, Giorgio: *Giulio Camillo, detto Delminio*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Hg. von Alberto M. **Ghisalberti**. Rom 1974, S. 218-230.

Stammen, Theo und **Weber**, Wolfgang E.J. (Hg.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien* (= Colloquia Augustana, Bd. 18). Berlin 2004.

Strasser, Gerhard F.: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 36). Wiesbaden 2000.

Tirabosci, Girolamo: *Storia della letteratura italiana*, Vol. IX. Mailand 1824.

Turello, Mario: *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*. Udine 1993.

Volbehr, Theodor: *Das "Theatrum Quicchebergicum". Ein Museumstraum der Renaissance*. In: Karl **Koetschau** (Hg.), *Museumskunde*, Bd. V. Berlin 1909, S.201-208.

Wennecker, Lu Beery: *An Examination of L`idea del teatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*. Dissertation, Pittsburgh 1970.

Wulfram, Hartmut: *Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis De re aedificatoria* (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 155). München, Leipzig 2001.

Yates, Frances Amelia: *The Art of Memory*. London 1966

Yates, Frances Amelia: *Theatre of the world*. London, New York 1969.

Yates, Frances Amelia: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim 1990.

3. Inventare

Bauer, Rotraud und **Haupt**, Herbert (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II., 1607-1611*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Bd. 72. Wien 1976.

Diemer, Peter (Hg.): *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 125.) München 2004.

Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinand II. in Ruhelust, Innsbruck und Ambras, vom 30. Mai 1596, Jahrbuch der Kunshistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII/2, 1888, S. CCXXVI-CCCXII, und Bd. X, 1889, S. I-X.

Landolt, Elizabeth: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach – Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*. Basel 1991.

4. Nachschlagewerke, CD-Rom Ausgaben

Biographisches Lexikon der Ludwig-Maximilians-Universität München. Teil 1: Ingolstadt-Landshut 1472-1826 (= Ludovico Maximiliana, Bd. 18). Berlin 1998,

Dizionario Biografico degli Italiani. Hg. von Alberto M. **Ghisalberti**. Rom 1974.

Dizionario Biografico degli uomini illustri della Dalmazia (= Iatlica Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana, No. 59). Hg. von Simeone **Gliubich**. Wien 1856.

Georges, Karl Ernst: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, Bd. 1 und 2. Nachdruck von 1913 bzw. 1916-19. Darmstadt 1998.

Istoria degli Scrittori Fiorentini. Hg. von Giulio **Negri**. Ferrara 1722.

Jöcher, Christian Gottlieb: *Allgemeines Gelehrten Lexikon*. Leipzig 1750-51.

Storia della Letteratura Italiana, Vol. IV. Hg. von Enrico **Malato**. Rom 1996

Zedler, Johann Friedrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Reprint von 1741-45. Graz 1961.

Internationaler Biographischer Index / 1 und 2. CD-Rom. München 1994 und 1996.

Platon im Kontext Plus. Griechisch-deutsche Parallelausgabe der sämtlichen Werke auf **CD-Rom** (= Literatur im Kontext, Vol.8). <griech./dt.> Karsten **Worm** - Info Software. Berlin 2003.