

# Samuel Quicchelberg: Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820

Stephan Brakensiek, Trier (brakensie@uni-trier.de)

## Abstract

Für die frühneuzeitliche Sammlungsgeschichte gilt Samuel Quicchelberg allgemein als Gründungsvater, sein Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* als die erste überlieferte Druckschrift zur Sammlungstheorie und -praxis überhaupt. Der Beitrag fragt nach Quicchelbergs Motivationen, diesen programmatischen Text zu verfassen. Einerseits deckt er auf, dass Quicchelberg keinesfalls eine ‚Blaupause‘ zur allgemeinen Anlage von Sammlungen beabsichtigte, sondern dass sein kleines Buch als eine Art Bewerbungsschrift um den Posten des Kunstkammerers am Münchner Hof zu verstehen ist. Andererseits thematisiert er die weitgehend ausbleibende Rezeption von Quicchelbergs Ansatz und führt dies auf die Probleme zurück, die aus dem besonderen Charakter der Schrift als ‚Bewerbung‘ resultieren.

In the context of the history of collecting Samuel Quicchelberg is considered to be the founder of the theory of collecting, his small treatise *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* marks the beginning of the erudite discussion about this mayor theme in pre modern scholarship. This essay asks for the motivation of Quicchelberg to write his text. On the one hand it shows that it was not his intention to give a kind of general blue print for others to organize their choice collections, but that he wants to use his book to apply for the place of the ‘Kunstkammerer’ at the Bavarian court in Munich. On the other hand the essay is looking for the reception of Quicchelberg’s treatise and shows the reasons why it doesn’t take place in a very extensive way.

Im Zusammenhang mit der Theatrum-Metapher kommt in der Frühen Neuzeit dem Bereich der Sammlung eine zentrale Bedeutung zu. Egal, ob es sich um tatsächliche Sammlungen mit materiell räumlich fassbaren Objekten handelt, für die heute allgemein der Begriff des Museums verwendet wird, oder ob es Text- oder Bildsammlungen in Form von Büchern oder Sammelwerken sind, in einer Vielzahl von Fällen findet sich der Begriff ‚theatrum‘ in ihren Bezeichnungen. Auch die erste, heute bekannte Schrift, die sich sowohl theoretisch als auch an vielen Stellen konkret mit dem Bereich des Sammelns und diesbezüglicher ‚nutzbringender‘ Konzepte auseinandersetzt, trägt die Metapher in ihrem Titel. Es ist der 1565 in München publizierte Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* [...] von der Hand Samuel Quicchelbergs, der bis heute als das erste gedruckte Dokument der frühneuzeitlichen Sammlungstheorie

gilt.<sup>1</sup> In keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Sammlungswesen zwischen 1500 und 1800 fehlt ein mehr oder weniger umfangreicher Rekurs auf die Vorstellungen und Ratschläge des aus Flandern stammenden Humanisten.

Bis heute jedoch sind sowohl die Grundlagen als auch die Rezeption und die damit einhergehenden Auswirkungen, welche die *Inscriptiones* in der sich allmählich entfaltenden europäischen Sammlerrepublik erfahren haben, nur in Ansätzen thematisiert, keinesfalls aber auch nur annähernd befriedigend untersucht worden. Vielfach begegnet sogar die These, Quicchelberg sei überhaupt nicht rezipiert worden, keinesfalls der oft herausgestellte ‚Gründungsvater‘ der frühneuzeitlichen Sammlungstheorie, sondern ein einsamer ‚Einzelgänger‘ ohne Nachfolge und Bekanntheit.

Dieser Frage möchte ich in meinem Beitrag näher nachgehen. Dabei möchte ich einerseits den Versuch unternehmen, – bezüglich des Gründungsvaters – Quicchelbergs Grundlagen und Absichten zu ermitteln, und das – im Rahmen eines kurzen Kolloquiumsbeitrags allerdings nur ansatzweise zu rekonstruierende – Netzwerk zu benennen, in dem er sich bewegte und aus dem er seine Ideen und Ansätze bezog. Auch möchte ich danach fragen, was Quicchelberg bewogen haben könnte, seinen Traktat überhaupt zu publizieren, der für die Frühzeit der Sammlungstheorie ein Solitär ist: erst 1674, mehr als einhundert Jahre später, sollte Johann Daniel Major erneut den Versuch unternehmen, konzeptuelle Gedanken zur Einrichtung einer Kunst- und Naturaliensammlung – einer „Kunst- und Wunderkammer“, wie Quicchelberg es formulierte – zu publizieren.

---

<sup>1</sup> Der vollständige Titel lautet: „Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitati singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga, Monachium 1565.“ Die sehr rare Schrift ist auf Microfiche 1990 in München bei Saur im Rahmen der von Leonard Boyle und Elmar Mittler herausgegebenen Gesamtpublikation der Druckschriften der ehemaligen Bibliotheca Palatina publiziert worden (Microfiche-Nr. E602). Leider fehlt bis heute eine angemessene Übersetzung. Die Dissertation von Harriet Roth, die sich diese zu ihrem zentralen Anliegen machte, ist diesbezüglich nicht ausreichend. Auch ist die von der Autorin vorgenommene Kommentierung der Schrift Quicchelbergs nur bedingt nutzbringend.

Im Anschluss an diesen vom Jahr 1565 aus retrospektiv angelegten Teil möchte ich sodann im zweiten Teil meines Beitrags versuchen, den Blick vom Zeitpunkt der Publikation der *Inscriptiones* aus nach vorne zu richten, um zu sehen, ob und wo Quicchelbergs Vorschläge und Ordnungsideen ihren Niederschlag gefunden haben, oder anders gesprochen: ob Quicchelberg tatsächlich ein Einzeltäter gewesen ist.

Als Samuel Quicchelberg 1565 in München seine *Inscriptiones* veröffentlichte, stand er auf dem Höhepunkt seiner Karriere. 1529 in Antwerpen geboren, siedelte er bereits früh mit seiner Familie nach Deutschland über. Dort ist er ab 1539 in Nürnberg nachweisbar. Zwischen 1548 und 1550 studierte er in Basel sowie in Ingolstadt sowohl die Artes liberales als auch Medizin. Für 1553 ist belegt, dass Quicchelberg ein Herbarium bearbeitete, bevor er zwei Jahre später in den Dienst von Anton Fugger (1493-1560) trat und dessen Leibarzt wurde. Ab 1557 übertrug ihm Johann Jakob Fugger (1516-1575) offensichtlich aufgrund seiner vielfältigen humanistischen Begabungen und der Leistungen, die Quicchelberg im Dienst seines Onkels erworben hatte, die Betreuung seiner Bibliothek und seiner umfangreichen Sammlungen. Quicchelberg kam mit dieser Aufgabe erstmals in Kontakt mit einem Feld, das ihn bis zum Ende seines Lebens – er verstarb im Alter von 38 Jahren 1567 in München – nicht mehr loslassen sollte: der Frage nach der richtigen, d.h. nutzbringenden Disposition der Objekte einer Sammlung zum Zwecke der leichten Verfügbarmachung des in den Dingen selbst und in ihren Bezügen untereinander an- bzw. abgelegten Wissens.

Für den Titel seiner kleinen, lediglich sechzig Druckseiten umfassenden Schrift wählte Quicchelberg ganz bewusst den Begriff ‚theatrum‘, war dieser doch während des 16. Jahrhunderts zur Bezeichnung eines „horizon sémantique“ enzyklopädischen Charakters weithin eingeführt worden (Falguières 1992:92). Erschöpfende Zusammenstellungen zu bestimmten Themen wie etwa zur Mühlenbaukunst oder solche mit dem formulierten Anspruch, komplexe mikro- wie makrokosmische Zustände in ihren gedachten Zusammenhängen nachvollziehbar abzubilden,<sup>2</sup> operierten in Quicchelbergs Epoche mit diesem Begriff, der sich somit auch für die Bezeichnung von anspruchsvollen, gleichen Zielen dienenden Sammlungskontexten anbot.

---

<sup>2</sup> Als Beispiel sei genannt Giovanni Paolo Galuccis *Theatrum mundi, et temporis [...]*, das 1588 in Venedig erschien.

Wichtig dabei war zum einen die Komplexität des zu präsentierenden Fundus, seine weit gestreute Ausrichtung und sein auch entlegene Bereiche tangierender Bestand. Zum anderen aber bildete auch die Art der Präsentation der versammelten Informationen – im Falle einer tatsächlichen Sammlung der in *naturalia* und *artificialia* abgelegten und als herauslesbar gedachten Ideen und vermeintlichen Tatsachen – den Grund für deren Bezeichnung als ‚theatrum‘. Quicchelbergs erster Biograph, der mit ihm befreundete Heinrich Pantaleone (1522-1595), bezeichnete dessen Traktat ganz in diesem Sinne zutreffend auch als „ein kurtz Theatrum [...] / in welche die gantze Philosophey begriffen“ (Pantaleone 1578:560).

### **Intention**

Vermutlich auf Empfehlung von Johann Jakob Fugger, der seit 1556 für den bayrischen Herzog Albrecht V. als kompetenter Berater in Kunstfragen tätig war, gelangte Quicchelberg 1559 in Beziehungen zum Münchner Hof, die sich allerdings nie institutionalisierten. Das Dienstverhältnis mit Herzog Albrecht blieb vielmehr formlos und es ist bis heute nicht eindeutig zu klären, worin Quicchelbergs Aufgaben im Eigentlichen bestanden. Dass Albrecht V. den flämischen Gelehrten jedoch keinesfalls nur punktuell unterstützte, sondern ihn längerfristig förderte und mit Aufgaben betraut hatte, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass er für die Kosten von Quicchelbergs Bestattung aufkam.

Wann genau Quicchelberg damit begann, sich grundsätzlich theoretisch mit der nutzbringenden Anlage einer Sammlung bzw. der Ausarbeitung einer dafür in seinen Augen idealtypischen Systematik zu beschäftigen, ist nicht eindeutig zu klären. Zwei verifizierbare Daten markieren jedoch einen zeitlichen Rahmen: zum einen die Aufnahme seiner Tätigkeit in der Sammlung und Bibliothek Johann Jakob Fuggers 1557; zum anderen der Beginn seiner Italienreise 1563.

Auch ist heute nicht zu klären, wann genau Quicchelberg den Entschluss fasste, einen allgemeinen Leitfaden oder Ratgeber anzufertigen, der es bürgerlichen wie aristokratischen Sammlern erleichtern sollte, ihre eigenen Sammlungen – er nennt sie „sapientiae theatri“ – anzulegen und nutzbringend zu strukturieren, ohne jedes Mal das Rad neu erfinden zu müssen. Ob dieser allgemeine Ansatz allerdings sein eigentlicher war, er also tatsächlich beabsichtigte, ein allgemeines ‚Handbuch‘ zu verfassen, so wie es heute immer

wieder gesehen wird, ist jedoch mehr als fraglich. Vieles spricht sogar dafür, dass Quicchelberg ursprünglich plante, einen inhaltlich-strukturellen Neuentwurf für die Kunstkammer seines Landesherrn zu liefern, für die letzterer zwischen 1563 und 1567 das neue Gebäude der Kunstkammer errichten ließ. Quicchelberg bezieht sich jedenfalls in seinem Traktat vielfach auf die Münchner Sammlungen und kommt explizit auch auf den genannten Neubau zu sprechen. So schreibt er beispielsweise im Bezug auf die Wahl des Begriffs ‚theatrum‘ für seinen Traktat – auch wenn dies, wie zu zeigen sein wird, nur eine Seite der Medaille ist: „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 exstructum, in quorum medio hortus aut cavedia sit relictà“ (Quicchelberg 1565: fol.D iib).<sup>3</sup>

Zudem verweist er immer wieder auf die Bestände und die Ordnung der Münchner Kunstkammer als ideales Vorbild und stellt einzelne ihrer Sammlungsbereiche – etwa die Gemälde- oder die Graphiksammlung, aber auch die Apotheke, die Puppensammlung oder die Sammlung lebender und präparierter Vögel – als vorbildlich heraus. Auch hatte er nach eigenen Aussagen vor 1565 die Münchner Bestände an Druckgraphik geordnet, war also tatsächlich zumindest in Teilen mit der Betreuung der Sammlung Albrechts V. betraut, wenn wir auch nicht wissen, wie weit seine Verantwortung diesbezüglich reichte. Dass Albrecht seinerseits Quicchelbergs Tätigkeit und sein theoretisches Wissen schätzte, zeigen die Umstände der Publikation der *Inscriptiones*. Als diese schließlich 1565 in München im Druck erschienen, geschah dies offensichtlich mit der ausdrücklichen Billigung des Herzogs. Denn die Drucklegung wurde in der Offizin von Adam Berg (vor 1540-1610) vorgenommen, der, 1564 in der bayrischen Hauptstadt ansässig geworden, als Hofdrucker für Albrecht V. tätig war (Breuer/Harms 2007) – ein Vorgang, der ohne die

---

<sup>3</sup> Übersetzung S. B.: Auch wird der Begriff ‚Theater‘ hier nicht unpassender Weise verwendet, sondern in tatsächlicher Weise für ein großes Bauwerk, entweder in Form eines Bogens gewölbt oder oval oder zur Form einer Allee von der Art, wie sie in Basiliken oder Klöstern von deren Bewohnern Umgänge genannt werden, zu den vier Seiten mit hohen Stockwerken errichtet, in deren Mitte ein Garten ausgespart bleiben soll. – In der direkten Folge zu dieser Passage verweist Quicchelberg sodann auf die vorbildliche Bauform des Münchner Kunstkammergebäudes („ita in Bavaricum theatrum artificiosarum rerum spectatur“), was noch einmal die These von der Zielrichtung des gesamten Traktats unterstreicht.

Zustimmung des Landesherrn nicht denkbar gewesen wäre. Interessant in unserem Zusammenhang ist eine Passage, die sich in den *Inscriptiones* im Kapitel „Admonitio et Consilium“ findet. Dort beschreibt Quicchelberg das Verhältnis zwischen den ursprünglich von ihm für sein Konzept vorgesehenen und den in der Münchner Sammlung versammelten Objekten im Wesentlichen als deckungsgleich. Er betont jedoch deutlich, dass sein Konzept unabhängig von dem Bestand der herzoglichen Kunstkammer entstanden sei. Auch benennt der flämische Humanist hier den Anfang des Zeitraums, in dem er sich mit der Idee der *Inscriptiones* beschäftigte, als während seiner Studienjahre in Ingolstadt, also um 1550 liegend. Seit dieser Zeit habe er Informationen gesammelt,<sup>4</sup> um daraus eine Schrift zu verfassen, die dazu dienen solle, „etliche [...] Fürsten und Patrizier [optimates] zur Gründung von Weisheitstheatern anzuregen“ (Quicchelberg 1565: Admonitio, fol. Diir-Diiv). Nach eigener Auskunft erging an ihn schon 1553 – sechs Jahre bevor er in den eigentlichen, und dann auch nur formlos geführten Dienst des bayrischen Landesherrn trat – ein Auftrag Herzog Albrechts V., sich durch Reisen über verschiedene Sammlungen, hauptsächlich in dessen Herrschaftsgebiet, zu informieren (Quicchelberg 1565: Admonitio, LT-HH, Z. 143-146). Offensichtlich hatte er sich mit seinen bis zu diesem Zeitpunkt unternehmen, und möglicherweise mündlich kolportierten oder durch heute verlorene handschriftliche Eingaben bekannt gemachten Überlegungen bereits einen Namen erworben, der im sich entwickelnden Milieu der Sammler und Sammlungsgründer auf wohlwollendes Interesse stieß.

Die Beantwortung der wichtigen Frage, wann Quicchelberg den Entschluss fasste, nicht mehr an einzelnen Teilen der Sammlungen seines Landesherrn in München ordnend zu arbeiten – wie an der Graphik –, sondern den Versuch unternahm, aus seinen bereits vorliegenden Gedanken ein allgemeines Konzept für die Neuorganisation von Albrechts Sammlung anlässlich des 1563 begonnenen Neubaus des Kunstkammergebäudes zu machen, sich also praktisch mit dieser ambitionierten Konzeptschrift um die Aufgabe der Gesamtorganisation der Objekte zu bewerben, wird einerseits erschwert, andererseits

---

<sup>4</sup> Hauger vermutet, Quicchelberg habe selbst gesammelt und sich eine Kunstkammer zusammenzustellen versucht, die das objektgewordene Abbild seiner theoretischen Bestrebungen gewesen sei (Roth 2000:97, Anm. 33). Tatsächlich ist das Sammeln bei Quicchelberg jedoch lediglich auf das Zusammentragen von schriftlichen wie mündlich tradierten Informationen und Quellen für die Abfassung seiner *Inscriptiones* zu beziehen.

aber auch belegt durch ein bisher von der Forschung zu Quicchelberg wie zur gesamten frühen Sammlungstheorie und –praxis fast vollständig übersehenes Dokument, das sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom erhalten hat.<sup>5</sup> Bei diesem Dokument handelt es sich um ein von der Hand Quicchelbergs stammendes Manuskript, das am 4. Mai 1565 abgeschlossen,<sup>6</sup> als Satzvorlage für einen Druck der *Inscriptiones* im wichtigsten Verlagszentrum Italiens dienen sollte: Deutlich findet sich auf dem bereits von seinem Layout – allerdings nur skizzenhaft – entworfenen Titelblatt der Hinweis auf „Venetijs“ – auf Venedig.<sup>7</sup> Quicchelberg definierte hier sogar den Bereich, an dem die Marke der für die Drucklegung ins Auge gefassten venezianischen Offizin später platziert werden sollte; doch ist diese markierte Zone unausgefüllt geblieben, eine Identifizierung des Verlagshauses, mit dem Quicchelberg in offensichtlich so konkreten Verhandlungen stand, dass er bereits Anweisungen für den Setzer machen konnte, nicht mehr zu leisten.

In diesem Manuskript, auf das, nach einer nur knappen, katalogartig seinen Inhalt zusammenfassend beschreibenden Erwähnung bei Johannes Albertus Orbaan im Jahre 1911 und der darauf rekurrierenden, nicht weiterführenden Nennung in Rudolf Berliners Aufsatz „Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland“ (Berliner 1928) ich hier erneut hinweisen möchte, finden sich einige wichtige Informationen, die den Entstehungskontext der Schrift Quicchelbergs zumindest in Teilen zu erhellen vermögen. So enthält es an mehreren Stellen deutlichere Bezüge auf die Münchner Sammlungen als die spätere, gedruckte Variante und macht damit noch einmal plausibel, dass Quicchelberg auf eine Realisierung seiner Gedanken und Vorschläge in München spekulierte.

Nach Auskunft des Manuskripts hatte Quicchelberg bereits im Oktober 1563, zum Zeitpunkt des Antritts seiner Reise nach Italien, eine kürzer gefasste – aber wohl vom Konzept her, so darf vermutet werden, ähnlich gelagerte Schrift – in Manuskriptfassung fertig gestellt.<sup>8</sup> Dieses Manuskript nun nahm

---

<sup>5</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5346, fol. 84-125.

<sup>6</sup> Das Datum findet sich am Ende des Manuskripts auf fol. 40r (Neupaginierung fol. 124r).

<sup>7</sup> Warum der Flame Quicchelberg nicht an eine Publikation im Verlagszentrum des Nordens, an seine Heimatstadt Antwerpen, dachte, bleibt rätselhaft. Vermutet werden kann, dass er sich speziell an die Sammler Italiens richten wollte, die in seiner Zeit sicherlich den größeren Markt boten.

<sup>8</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5346, fol. 15r (Neupaginierung fol. 99r).

der flämische Gelehrte mit auf die Apenninhalbinsel, um es dort ausgewiesenen Gelehrten und in Sammlungsdingen bewanderten Zeitgenossen vorzustellen. Er schreibt, dass er es sowohl in Venedig selbst als auch in anderen – wohl hauptsächlich in der Republik gelegenen – Städten, gelehrten Kollegen zu einer kritischen Begutachtung übergeben habe (Quicchelberg 1565: fol. fr).

Blickt man auf die vielfältigen Stellen, an denen im Manuskript Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen worden sind, so scheinen die Diskussionen auf der Italienreise vielfältig und intensiv gewesen zu sein. Die Korrekturen und Ergänzungen machen recht deutlich, dass Quicchelbergs Vorstellungen bei seinen italienischen Kollegen nicht nur auf Begeisterung, sondern auch auf heftige, aber durchaus konstruktive Kritik gestoßen sind. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass gerade die Verständlichkeit der theoretischen Äußerungen Quicchelbergs immer wieder moniert worden zu sein scheint. So schreibt er in der publizierten Fassung der *Inscriptiones* von 1565, dass man ihn gerade um eine bessere Verständlichkeit gebeten habe, „[...] quod etiam à me petium fuit, superioribus annis cum in alijs locis tum Venetijs ubi uiri docti manu scriptum exemplar theatri nostri conspexerunt“ (Quicchelberg 1565: fol. fr).<sup>9</sup> Dieser Hinweis zeigt zudem überaus deutlich, wie stark Quicchelberg darum bemüht gewesen ist, seinen Text und die in diesem enthaltenen Vorschläge und Anweisungen zu den theoretischen Grundlagen der nutzbringenden Anlage einer Sammlung möglichst kompetent abzusichern und auf einer breiten, aus der Praxis gewonnenen Basis an Erfahrungen und Beobachtungen zu fundieren.

Doch wo war Quicchelberg in Italien? Welche Sammler hat er besucht, wer hat sich also mit dem Entwurf der *Inscriptiones* kritisch auseinander gesetzt und ihn beraten? Viel lässt sich dazu zum jetzigen Zeitpunkt nicht aussagen. Heinrich Pantaleone berichtet, Quicchelbergs Reise nach Italien habe bereits 1562 begonnen, als Quicchelberg – vermutlich im Gefolge des bayrischen Herzogs – bei der Krönung Maximilians II. zum deutschen König in Frankfurt am Main, anwesend war. Im Jahr darauf sei er nach Trient gereist, wo er dem Auftakt des dort stattfindenden epochalen Konzils beigewohnt habe. Sodann ging es über Bologna und Padua nach Rom, wobei es – so Pantaleone – Quicchelbergs Aufgabe gewesen sei, dass er „viel antiquiteten zu samem brechte“ (Pantaleone

---

<sup>9</sup> Übersetzung S.B.: „[...] als in früheren Jahren Gelehrte in Venedig und anderswo ein handschriftliches Exemplar unseres ‚Theatrum‘ durchsahen.“



1578:560), eine Äußerung, die vermuten lässt, dass Samuel Quicchelberg im Tross des bayrischen Hofkünstlers Jacopo Strada und des italienischen Kunsthändlers Niccolò Stoppio reiste, die als Agenten Albrechts Italien nach antiken Kunstwerken für dessen Antiquarium regelrecht durchkämmten (Stockbauer 1874:29-54, Jansen 1987:11-21). Nachweislich hat Quicchelberg in Bologna die Sammlung von Ulisse Aldrovandi (1522-1605) besucht – sein Name findet sich, wie Paula Findlen es dokumentiert hat, im „album amicorum“ des Bologneser Gelehrten (Findlen 1996:137). Zur dort ebenfalls ansässigen Sammlung des aus Padua stammenden Rechtsgelehrten Marco Mantua Benavides (1489-1582) dürfte er bei diesem Aufenthalt als Agent des bayrischen Herzogs ebenfalls Zutritt erlangt haben. Padua selbst ist als Aufenthaltsort quellenmäßig gesichert, weilte dort um 1563 doch Samuels Bruder Leon.<sup>10</sup> Zudem dürfte Quicchelberg dort mit ziemlicher Sicherheit, vielfach interessiert wie er war, die Sammlung seines Medizinerkollegen, des Anatomen Gabriele Falloppia (1523-1562), besucht haben, zudem in Verona vermutlich die Heilkräutersammlung und die durch ihre Publikation bekannt gewordene Naturalienkammer des Pharmazeuten Francesco Calzeolari (1521-1600).

Neben Samuel Quicchelberg war offensichtlich in Padua auch sein Bruder Leon an der Überarbeitung des Entwurfs der *Inscriptiones* beteiligt, stammt von ihm doch das an Kaiser Maximilian II. gerichtete Widmungsvorwort der Manuskriptfassung in deutscher Sprache, das in der späteren Druckfassung fehlt. Bemerkenswert ist, dass sich in diesem Vorwort explizit der – später im publizierten Traktat ebenfalls fehlende – konkrete Hinweis findet, das Buch sei als ein Ratgeber zur Anlage eines Theatrum („consilium fundandi theatri“) konzipiert. Bemerkenswert ist aber auch, dass dieser Passus zwischen den Zeilen und in Latein in dem ansonsten deutsch verfassten Textteil nachgetragen wurde, ursprünglich also in Leons Text ebenfalls nicht enthalten war.

Quicchelberg betont nun an verschiedenen Stellen in der publizierten Version der *Inscriptiones*, dass er seiner Schrift eine ausführlichere Version folgen lassen wolle. Nimmt man diese Aussage ernst und bringt sie in Zusammenhang mit den am Manuskript gemachten Beobachtungen, so ergibt sich daraus, dass

---

<sup>10</sup> Die von Kobold 1983 tradierte Vermutung, Quicchelberg habe in Padua studiert, bezieht sich vermutlich auf dessen Bruder Leon. Auch war der bei Hartig (1933:631) erwähnte Quicchelberg, der die bayrischen Adligen Thomas Reichlin von Meldegg und Johann Chrisostomos von Fraunberg nach Padua begleitete, vermutlich Leon und nicht Samuel.

es sich bei dem publizierten Traktat nicht um das von Quicchelberg angekündigte „Sammlungshandbuch“ praktischen Anspruchs gehandelt haben kann, sondern man es vielmehr als eine Art Werbebroschüre verstehen muss, welche die intellektuelle Dimension und die weit reichende Nutzbarkeit einer nach dem ‚System Quicchelberg‘ organisierten Sammlung aufzeigen und Quicchelberg selbst als geeigneten Organisator einer derart systematisch eingerichteten realen Sammlung ausweisen sollte. Der Versuch, diese Werbeschrift – wie ich sie nennen möchte – ursprünglich Kaiser Maximilian II. persönlich zu widmen, verleiht der These in diesem Zusammenhang noch eine zusätzliche Plausibilität. Zudem weist auch die Tatsache, dass der Widmungstext Leons in deutscher Sprache und nicht, wie der Rest der *Inscriptiones*, auf Latein verfasst war, auf eine zielgerichtete ‚Marketingaktion‘. Gedacht war offensichtlich an eine unmittelbare Zueignung an den römischen Kaiser als höchsten Repräsentanten weltlicher Macht und zudem wichtigen und einflussreichen Verwandten des bayrischen Herzogs, vermutlich um sich diesem selbst für eigene Kunstkammerprojekte oder – vermittelt über diesen – wiederum Albrecht V. als Experte andienen zu können. Aus welchem Grund die Quicchelberg-Brüder schließlich diesen äußerst ambitionierten Plan aufgaben, muss heute leider offen bleiben. Viele der zwischen dem Manuskript und der Druckfassung unterschiedlichen Stellen im Text erklären sich mit der Umstellung von Venedig als Verlagsort auf München: hatte man dort eher ein europaweites Publikum im Blick, so richtete Quicchelberg nun für die Publikation bei Adam Berg in der bayrischen Hauptstadt sein Augenmerk auf eine deutsche, speziell oberdeutsche Leserschaft.

Zusammen mit den anderen, aus dem Manuskript der Biblioteca Apostolica und der Druckfassung der *Inscriptiones* gewonnenen Details, ergibt sich m. E. nach nun folgendes Bild: Quicchelberg hatte sich bereits seit seiner Zeit in Ingolstadt Gedanken über die nutzbringende Anlage einer die Gelehrsamkeit in rhetorischem Sinne fördernden Sammlung gemacht. Er rezipierte dabei explizit zum einen – und darauf hat grundlegend Frances Yates aufmerksam gemacht (Yates 1994:124-149) – den italienischen Rhetoriker Giulio Camillo Delminio (1480-1544), der mit seiner 1550 postum publizierten Schrift *Idea del Theatro* bereits einige Jahre vor Quicchelberg die Idee einer Maschine publiziert hatte, die ihrem Besitzer und Benutzer die Autorität der gesamten antiken Rhetorik sowie das gesammelte Wissen der Welt zugänglich machen sollte. Sie solle eine jede Person – an erster Stelle aber immer den sie

besitzenden Fürsten – in die Lage versetzen, über alle nur erdenklichen Dinge in geradezu an Cicero gemahnender Qualität reden zu können. Zum anderen folgte Quicchelberg einem weiteren Gedanken. Er ging davon aus, dass eine nutzbringend eingerichtete Sammlung ihre Besucher und Nutzer, genauso wie beispielsweise Bücher vom Zuschnitt etwa von Gregor Reischs Enzyklopädie *Margarita Philosophica* (1503), Theodor Zwingers *Theatrum vitae humanae* (1565) oder Thomas Elyots Fürstenspiegel *Image of Governance* (1541) ihre Leser, im Sinne der Grundsätze der humanistischen Erziehung, auf das ‚richtige‘ Handeln vorbereite (West 2002:27). Ganz in diesem Sinne hatte auch Camillo 1550 sein *Theatrum* als den Ort beschrieben, an dem der Fürst zum perfekten Gelehrten werden könne. Enzyklopädie und gut organisierte Sammlung werden auf diesem Wege nicht nur zu einer Art ausgelagertem Gedächtnis, in dem die Fähigkeit eines gut ausgebildeten Rhetorikers und weltgelehrten Wissenschaftlers von dessen Person gelöst, ja gleichsam entindividualisiert werden kann. Sondern der Monarch wird durch die Benutzung derselben auch in die Lage versetzt, gleichsam in die Rolle dieses Weltgelehrten zu schlüpfen, dessen intellektuelle Möglichkeiten und Fähigkeiten zu übernehmen und so den in den zeitgenössischen Fürstenspiegeln immer wieder geradezu topisch geforderten Charakter seiner selbst als den eines Gelehrten ohne lange Studien zu erlangen. Denn gerade unter dem Einfluss des Humanismus war die Gelehrsamkeit im 16. Jahrhundert zu einer unabdingbaren Voraussetzung für die gute Herrschaft eines Fürsten geworden, wie es besonders der erste Diskurs von den Herrschaften, Regenten und Tyrannen aus der zu Quicchelbergs Zeit in Europa weit verbreiteten und in viele Landessprachen übersetzten Enzyklopädie *Piazza universale* von Thomas Garzoni aus dem Jahre 1559 deutlich zeigt: „Deßgleichen ist neben andern auch die Liebe zu den Studiis, eines Herren sonderliche Zierde.“ Und Garzoni schreibt weiter: „Das ist: Es ist nimandt / deme Weißheit und Erfahrungheit besser anstehet / als dem Fürsten / dessen Geschicklichkeit allen Unterthanen soll zu gutem kommen. Und Plato sagt / daß das ein Glückseliges Regiment seye / in welchem die philosophie regieren / oder die Könige Philosophiren“ (Garzoni 1559:29).

Wissenschaftler und Herrscher sollten nach dieser Vorstellung genauso eine fruchtbringende Einheit bilden, wie etwa Plinius für den römischen Kaiser und Aristoteles für Alexander den Großen beratend tätig gewesen waren. Das Vorhandensein einer wohlgeordneten Sammlung konnte somit als ein weit sichtbares Herrscherlob verstanden und als eine Allegorie der Guten Regie-

rung gelesen werden – nicht zufällig gehörte eine gut bestückte Kammer inklusive wohl sortierter Bibliothek zu den Grundausstattungen selbst der kleinsten Fürstenresidenzen im Alten Reich. In jedem Fall wichtig war hier jedoch die nutzbringende Ordnung der versammelten Dinge. Ohne sie konnte das bei Camillo wie Quicquelberg formulierte Ideal eines ausgelagerten ‚Gelehrtengedächtnisses‘ nicht realisiert werden. Denn der fürstliche Nutzer einer Sammlung steht nicht nur in der Vorstellung von Camillos *Theatrum* – ähnlich wie auf einem Holzschnitt in der 1496 in Venedig publizierte Ausgabe von Terenz’ *Comoediae* der Schauspieler – auf der Bühne und beschaut das wie Zuschauer auf den Rängen versammelte, in den Objekten der Sammlung und ihren räumlichen Beziehungen zueinander sich konstituierende Wissen. Auch bei Quicquelberg nimmt dieser einen ähnlichen Blickwinkel ein. Erst durch diesen Wechsel der Perspektive, weg vom bloßen Zuschauer und hin zum sich in der Sammlung zwischen den Objekten gleichsam wie auf einer Bühne handelnd bewegenden Besucher, manifestiert sich das epistemologische Ideal einer Sammlung der Zeit Quicquelbergs: Für den flämischen Gelehrten ist das Gedächtnistheater Camillos explizit ein „museum“ (Quicquelberg 1565: fol. D iv), nach der Vorstellung seiner Zeit also ein „Studier-Platz oder Orth, da man scharff-sinnigen Gedancken ihre ungehinderte Freyheit“ (Major 1674: Kap. IV, §7) lassen könne, also nicht nur ein Speicher kodifizierter Weltweisheit, sondern darüber hinaus vielmehr auch ein Raum für Studien zur Gewinnung neuer, zuvor bei seiner Einrichtung noch nicht bekannter Erkenntnisse (Brakensiek 2006:5-16).

Sind die Standorte der Objekte und ihre Beziehungen zueinander jedoch nicht gut durchdacht und begründet, entwickelt und vorgenommen worden, so bleibt das *Theatrum* stumm und kann nicht als Ort einer schnellen und eingängigen Aneignung von Weltweisheit genutzt werden. Auch als Ort innovativer Forschung ist es dann ungeeignet. Was lag also näher, wollte man sich – wie vermutlich Quicquelberg – um den Posten eines Kammerers bei Hofe bewerben, dem die Aufgabe oblag, gerade diese Ordnung räumlich herzustellen, als sich mit einer diesbezüglichen Konzeptschrift zu empfehlen, in der alles wichtige enthalten war, ohne dass man jedoch schon zu detailliert – die Konkurrenz war sicherlich groß und schloß nicht – auf die ja noch nicht erlangte Aufgabe konkret einging. Einige wenige, an einzelnen Stellen eingestreute Auskünfte praktischer Art, etwa wie druckgraphische Blätter konservatorisch richtig zu verwahren seien o. ä., reichten aus, um dem

geneigten Leser den Eindruck von den tatsächlich auch praktischen Kenntnissen des zukünftigen Kämmerers zu verschaffen.

Zudem enthält m. E. auch die Systematik Quicchelbergs in sich bereits einen Hinweis darauf, dass der flämische Humanist sich mit seinen *Inscriptiones* als ausgewiesener Kenner der Materie darstellen wollte.

Insgesamt unterteilte Quicchelberg seinen Traktat in vier kapitelartig aufgebaute Abschnitte. Der erste, konzeptuell wichtigste Abschnitt umfasst eine Aufstellung der fünf Bereiche – Quicchelberg spricht von ‚Klassen‘ –, in denen er seinen Lesern „[...] rerum universitatis singularis materias et imagines eximias“ (die einzelnen Dinge und darüber hinaus auch ausgezeichnete Bilder der Totalität der Dinge) (Quicchelberg 1565: Titelblatt) zeigen möchte. Jede dieser Klassen wird wiederum von zehn bis zwölf so genannten ‚Inscriptiones‘ untergliedert.

Die erste Klasse mit ihren zehn ‚Inscriptiones‘ enthält bei Quicchelberg Objekte, die in einem direkten Bezug zum Gründer und Besitzer der Kunstkammer stehen. Für ihn sind dies Bilder jeglicher Art: Kartenmaterial und Stadtansichten, Porträts, Darstellungen der militärischen Taten und Turnierleistungen des Fürsten und seiner Genealogie, Einzüge, Leichenbegängnisse und andere Themen, die unmittelbar mit dem Geschlecht des Sammlers verbunden sind. In der zweiten Klasse schließen sich nun die *artificialia* an, die in der Sammlung enthalten sind. Dazu zählen Statuen und andere Bildwerke, kunsthandwerklich hergestellte Objekte, solche von wissenschaftlichem Nutzen wie Astrolabyen oder Instrumente zur Erdvermessung sowie andere kostbare Gegenstände, die alle jeweils nach ihren Materialien unterschieden aufgestellt werden sollen. Die dritte Klasse umfasst die Naturalien, wobei hier neben Tier- oder Pflanzenpräparaten auch Bilder der Fauna und Flora sowie Gesteinsproben einzureihen sind. Klasse vier bilden Instrumente unterschiedlichster Art: hier stehen Musikinstrumente neben Messinstrumenten, mechanische neben medizinischen und mathematischen Gerätschaften und Uhren. Auch finden sich hier Waffen exotischer Provenienz. Abgeschlossen wird diese Klasse von alten Herrschaftszeichen und Insignien, durchaus auch aus textilen Materialien. Die fünfte Klasse listet abschließend detailliert die restlichen, nach damaligem Verständnis zu einer als *Theatrum* verstandenen Sammlung gehörenden Dinge auf, die Quicchelberg nicht in den übrigen vier Klassen sinnvoll unterbringen konnte:

Tapisserien, Wappen sowie Stammbäume, druckgraphische Blätter oder Gemälde in Öl oder aus anderen Materialien.

Klaus Minges (1998:65-72) hat überzeugend deutlich machen können, dass Quicchelberg bei der Strukturierung seines Sammlungsmodells nicht einem einzelnen übergeordneten Organisationskonzept folgte, sondern in den einzelnen Klassen verschiedene Gliederungsprinzipien anwandte. So folgt die erste Klasse auf ihrer ersten Ebene, wo die Heilsgeschichte und die Geschichte des die Sammlung stiftenden Fürstenhauses thematisiert wird, den hierarchischen Strukturen der Bibel und der Chronologie, während in ihrem zweiten Bereich das Modell des in der Frühen Neuzeit weit verbreiteten neoplatonischen Stufenkosmos seine Anwendung findet. In diesem zweiten Sektor übernimmt Quicchelberg als Ordnungsgrundlage ausdrücklich die Planetengötter aus Camillo Delminios *Idea del Theatro* (1550), einer Schrift, die noch in weiteren Bereichen vorbildlich für Quicchelberg war, und verweist damit ganz explizit auf die Funktion der Sammlung als mikrokosmische Reflexion der gesamten Schöpfung (Minges 1998:65ff.). Die zweite Klasse gliedert er dann bereits nicht mehr nach dem Modell Camillos. Während dieser die zweite Ebene seines Theatrum durch die vier Elemente repräsentieren ließ, verlässt Quicchelberg nun dessen neoplatonisches Konzept und illustriert, dabei das humanistische Programm von der Gleichwertigkeit der menschlichen und der natürlichen Schöpfung aufnehmend, anhand der zweiten und der dritten Klasse das antithetische Begriffspaar *artificialia* – *naturalia*. Vorbilder und Bezugspunkte sind für ihn hier – um nur einige zu nennen – neben Conrad Gesner (1516-1565), dessen *Historia animalium* (1551-1558) ihm zur Rubrizierung der Tiere diente, Leonhard Fuchs (1501-1566), dessen *New Kreüterbuch* (1543) er für die Pflanzen nutzte sowie das *Museum Metallicum* (1648) des Ulisse Aldrovandi, das er in Bologna selbst eingehend studiert hatte.

Anhand der vierten Klasse schließlich aktualisiert er die aus der Scholastik stammende, dem Renaissancegelehrten aber noch wohlbekannt Einteilung der Wissenschaften und Tätigkeiten des Menschen in die *artes liberales* und die *artes mechanicae*, von denen er letztere getreu nach Hugo von St. Victor organisiert.

Insgesamt betrachtet stellt sich das Gesamtkonzept der von Quicchelberg entwickelten Idealsystematik einer Kunst- und Naturalienkammer als von ihrem Grundsatz her wandelbar dar. Denn Quicchelberg versuchte auf den

verschiedenen Ebenen seines Entwurfs eine bestimmte aber durchaus variable und erweiterbare Menge an Dingen so zu disponieren, dass sie in ihrem jeweiligen Kontext nutzbringend zu verwenden waren. Dazu entwarf er eine Art Raster, das es ihm erlaubt, möglichst genau den Ort eines Dings festzulegen. Gleichzeitig sollte dieses Raster aber auch die Möglichkeit bieten, das Objekt so zwischen den von Quicchelberg abgesteckten Punkten seines Systems einzugliedern, dass bei seiner Positionierung – je nach Einschätzung seiner Qualität und Quantität – ein gewisser subjektiver Spielraum verblieb (Becker 1996:22). Dieses System beruht im Grundsatz auf der Konstruktion vielfältiger inhaltlicher wie formaler Beziehungen zwischen den einzelnen Objekten, die einerseits zwar oftmals assoziativ ermittelt wurden, dabei andererseits jedoch keinesfalls bloß subjektiv waren, sondern ihre Zuordnungen und Begründungen aus historischen, kosmologischen oder auch aus alchimistischen Wissensbereichen schöpften. Dabei war sich der flämische Theoretiker offensichtlich bewusst, dass eine Sammlung, deren Anspruch es sein sollte, anhand der Disposition des vorhandenen Wissens eine Disposition der vorhandenen Gegenstände vorzunehmen und damit ein erfahrbares Abbild des Kosmos und seiner Zusammenhänge zu realisieren – der Begriff ‚theatrum‘ im Titel von Quicchelbergs Traktat weist eindeutig in diese Richtung –, sich grundsätzlich einem wesentlichen, im eigentlichen Sinne unlösbaren Problem gegenüber sah: dem Problem der Person des Sammlers bzw. des die Sammlung rezipierenden gelehrten Besuchers, auf dessen jeweilige intellektuelle Möglichkeiten eine jede selbstreferenzielle Sammlungsstruktur zu reagieren habe. War ein personalisiertes Ordnungsmodell für den es konzipierenden und es benutzenden Sammler selbst kein Problem, so ergab sich daraus aber für Besucher, dass sie ohne einen Führer nicht unbedingt in der Lage waren, das jeweilige System zu ergründen bzw. die ihm zugesprochenen Bildungseigenschaften zu nutzen. Zahlreiche zeitgenössische Abbildungen von Sammlungsräumen zeigen dann auch Besucher im Gespräch mit einem sie führenden, Erläuterungen gebenden, kompetenten Kunstkammerer (Felfe 2003:226-264).

Auffällig ist bei Quicchelbergs Entwurf zudem die Kompilation verschiedener Ordnungsansätze in gleichberechtigter Bewertung. Einmal gliedert er chronologisch, dann an den Materialien orientiert, scheidet *artificialia* von *naturalia* oder strukturiert nach den Artes. Auch treten einzelne Objektgruppen an unterschiedlichen Stellen auf. Zum einen sind diese Varianzen bei Quicchelberg

sicherlich dem Theatralischen des Wandelbaren, dem performativen Moment der Nutzung einer Kunstkammer geschuldet, konstituiert doch erst das sich Hindurchbewegen des Besuchers durch die Sammlung eine Aufnahme des in ihr niedergelegten Wissens. Zum anderen offenbart sich Quicchelberg hier jedoch abermals als überlegener Kunstkammerer, der nicht nur eine Art zu systematisieren beherrscht, sondern der sich in allen Möglichkeiten zu strukturieren gleich gut auskennt und der in der Lage ist, eine Sammlung nach allen diesen Varianten präzise zu organisieren. Er bietet – so könnte man es formulieren – höchste Flexibilität bei gleichzeitig maximaler Organisationsstringenz.

## Rezeption

Genau diese Flexibilität des Quicchelberg'schen Ordnungsmodells war es dann auch, die Daniel Wilhelm Moller (1642-1712) in seinen 1704 publizierten grundsätzlichen Überlegungen zur Anlage einer Sammlung an dessen Entwurf interessierte und die ihn dazu bewog, als erster und einziger Sammlungstheoretiker der Zeit nach 1565 Quicchelberg explizit und in vollständig ungewöhnlichem Umfang zu zitieren.

Neben einer sehr allgemeinen, inhaltlosen Erwähnung Quicchelbergs im dreißigsten Band von Johann Heinrich Zedlers Universallexikon (1732-1754: Bd. 30, 250f.) ist es ausschließlich der Altdorfer Professor für Metaphysik und Geschichte, der Quicchelberg einem breiteren Publikum bekannt machte. Bemerkenswerterweise waren die *Inscriptiones* von Mollers Vorgängern auf dem Gebiet der Sammlungstheorie während des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht beachtet worden. Weder nennt der norddeutsche Mediziner und Polyhistor Johann Daniel Major (1634-1693) Quicchelberg in seinen 1674 erschienenen *Unvorgreifflichen Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern*, noch erwähnt ihn Michael Bernhard Valentini (1657-1714) in seinem *Museum Museorum* von 1704. Und auch in der von Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) im selben Jahr in Hamburg herausgegebenen, wahrscheinlich auf einem Manuskript von Paul Jacob Marperger (1656-1730) beruhenden *Geöffneten Raritäten- und Naturalienkammer*, die einen Teil des von Sturm konzipierten *Geöffneten Ritterplatzes* bildet und ebenfalls grundlegende Anweisungen und Ratschläge zur Anlage und Nutzung einer Sammlung enthält, fehlt jedwede Erwähnung Quicchelbergs.



Warum etwa Major 1674 Quicchelberg nicht nennt, ist einfach – in unserem Zusammenhang jedoch erhellend – zu erklären: Er kannte dessen Schrift schlichtweg nicht und vermutete in sich selbst den ersten Museumstheoretiker überhaupt (Berliner 1928:331f.). Ebenso wie etwas später Sturm ging es Major zudem um einen Entwurf, der die Perspektive seiner praktischen Realisierbarkeit bereits realistisch in sich trug. Quicchelbergs Modell hingegen war im Wesentlichen theoretischer Natur. Es sollte in seiner publizierten Fassung nicht primär als detaillierte, in den vier Wänden der eigenen Kunstkammer praktisch umzusetzende ‚Anleitung‘ dienen, sondern vielmehr die Grundsätze und Probleme, die Grenzen und Möglichkeiten der Anlage von Sammlungen enzyklopädischen Charakters insgesamt thematisieren und reflektieren. Zwar gab auch Quicchelberg Hinweise auf ein von seinem Standpunkt aus konservatorisch richtiges Aufbewahren der gesammelten Dinge oder Dinggruppen – etwa druckgraphischer Blätter –, doch sind diese Anmerkungen im Vergleich zu seinem theoretischen Impetus als marginal zu bezeichnen und finden sich nur vereinzelt und unzusammenhängend in seiner Schrift.

Daniel Wilhelm Moller hingegen interessierte dreißig Jahre nach Major nun gerade dieses theoretische Moment am Entwurf Quicchelbergs, weshalb er diesen in seinem Traktat nicht nur von seinem Titel her in für die Zeit ungewöhnlicher Vollständigkeit zitiert (Moller 1704: Cap. 1, § VI), sondern auch die fünf Klassen Quicchelbergs komplett mit ihren jeweiligen zehn bis zwölf *Inscriptiones* inhaltlich vollständig referiert.

Bislang ist über eine reale, d.h. praktisch umgesetzte Anwendung des Quicchelberg'schen Konzeptes in einzelnen Sammlungen nichts bekannt. Zwar gliederte der Herzog von Arcos 1580 seine Kunstkammer nach den sieben Planeten, den sieben *artes liberales* sowie nach den vier Kontinenten (Moran/Checa 1985:129ff.), doch ist über dieses spanische Beispiel hinaus nichts beschrieben worden. Wohl hat Klaus Minges darauf hingewiesen, dass auch die Dresdener Kunstkammer nach einem Modell angelegt war, das dem von Quicchelberg entworfenen recht nahe kommt, ohne mit ihm jedoch übereinzustimmen (Minges 1998:76). Verwundern muss dies nicht, lagen doch den zeitgenössischen Sammlungen, aus deren Strukturen Quicchelberg nach eigener Aussage vielfache grundlegende Anregungen entnahm, allesamt ähnliche Strukturen zu Grunde, wie sie der Flame theoretisierend zusammenfasste. Aus diesem Grund und weil es sich bei den *Inscriptiones* durch die Publikation

in der Offizin Adam Bergs quasi um eine ‚offizielle‘ Schrift des Münchner Hofes handelte, war die Verbreitung von Quicchelbergs Schrift im süddeutschen Raum sowie deren Bekanntheit an den größeren Höfen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, die allesamt eigene Sammlungen gleichen Anspruchs unterhielten, wie die Wittelsbacher in München, relativ groß. Noch heute lässt sich dies über die Nachweise des Traktats in den Katalogen der Staats- und Landesbibliotheken nachvollziehen, die als Nachfolgerinnen der ehemaligen Hofbibliotheken deren tradierte Bestände bewahren.<sup>11</sup>

Aber sowohl bürgerliche Sammler als auch bestellte Sammlungsbetreuer und -berater mit dezidiert theoretischem Anspruch beschäftigten sich in der Nachfolge von Mollers Abhandlung noch bis nach 1800 mit Quicchelbergs Entwurf. Als ein letztes prominentes Beispiel aus dieser Gruppe ist der vielfach mit Ideen für Museumsgründungen befasste Johann Wolfgang von Goethe anzuführen, der selbst auch privat ein passionierter Sammler war. Ihm hatte Adolf Heinrich Friedrich von Schlichtegroll (1765-1822), seit 1807 Direktor und Generalsekretär der Königlichen Akademie der Wissenschaften in München, in einem Brief vom 15. März 1813 zusammen mit der Übersendung des fünften Jahresberichts der Bayerischen Akademie einen Hinweis auf „den *Plan des Guicheberg*“ gegeben, der – so von Schlichtegroll – dem Weimarer Geheimrat sicherlich ein „*wohlwollendes Lächeln*“ entlocken werde.<sup>12</sup> Dass von Schlichtegroll sich seinerseits mit Quicchelberg beschäftigte, hängt mit der Umbruchssituation der Münchner Sammlungen um 1800 zusammen. Im Rahmen des Versuchs einer strikten Modernisierung des bayerischen Bildungssektors und der dort betriebenen Wissenschaften waren unter Kurfürst Max IV. Joseph seit 1799 Reformen durchgeführt worden, in deren Rahmen die einzelnen fürstlichen Sammlungen als Attribute der Bayerischen Akademie der Wissenschaften als „Central-Anstalt“ unterstellt wurden (Bachmann 1966:3f.). In diesem Prozess waren die unterschiedlichsten um 1800 in den Besitz des bayerischen Staates gelangten Sammlungen mit den vorher fürstlichen Kollektionen zusammengeführt worden, um anschließend nach neuen, dem wissenschaftlichen Verständnis der Zeit gehorchenden

---

<sup>11</sup> So finden sich heute Exemplare der Schrift jeweils zweimal in Augsburg und München sowie jeweils einmal in Konstanz, Stuttgart, Dresden und in Göttingen.

<sup>12</sup> Brief von Schlichtegrolls an Goethe vom 15. März 1813, transkribiert und abgedruckt in von Holtei (1971: Bd.2, 107f.)

Kriterien separiert zu werden (Kamp 2002:236f.). Quicchelbergs Ansatz der allumfassenden Kunst- und Naturalienkammer, der Sammlung als *Theatrum mundi*, hatte sich zu diesem Zeitpunkt sowohl in der Wissenschaftspraxis als auch im allgemeinen Verständnis überlebt. Die Zeit der spezialisierten, nach taxonomischen, an den Naturwissenschaften entwickelten Kriterien geordneten Sammlungen war seit ca. 1750 bereits angebrochen und der Versuch, eine den gesamten Kosmos nachvollziehbar zu dokumentierende Sammlung innerhalb eines einzigen räumlichen Zusammenhangs zu entwerfen, wurde als altmodisch und epistemologisch längst überholt abgelehnt. In diesem Sinne kann die Bemerkung von Schlichtegrolls, Quicchelbergs Konzept nötige einem aufgeklärt kritischen Leser nur noch ein „wohlwollendes Lächeln“ ab, wie ein Abgesang auf die Metapher des *Theatrum* als Konzept einer Sammlung verstanden werden.

### **Fazit**

Das Problem der nicht nachweisbaren direkten Bezugnahme auf die *Inscriptiones* Samuel Quicchelbergs liegt hauptsächlich darin, dass der Ordnungsentwurf des flämischen Wissenschaftlers, der als eine Art umfassender theoretischer Generalplan verstanden werden kann und alle Eventualitäten zu berücksichtigen versuchte, in seiner Gänze gar nicht umzusetzen war, geschweige denn von seiner Komplexität her in einer einzigen Sammlung, und sei sie noch so umfangreich, umgesetzt werden könnte. Schließlich – so meine These – war der Entwurf ja auch gar nicht für eine reale Umsetzung gedacht. Vielmehr sollte er seinen Verfasser und dessen Fähigkeiten in der geschilderten Art und Weise herausstellen und werbend bekannt machen.

Gründungsvater oder Einzeltäter? M.E. weder noch. Weder ‚erfand‘ Quicchelberg eine neue, eigenständige Art, eine Kunstkammer zu organisieren, sondern er kompilierte nur aus bereits Vorhandenem das Beste – noch fand sein Idealentwurf wegen der bewusst ausgebildeten Komplexität und Variabilität eine direkte Nachfolge.

Ob Quicchelberg mit dem ihm unterstellten Bestreben schließlich Erfolg gehabt und Albrecht V. ihn zum Kämmerer seiner neu errichteten Kunstkammer ernannt hätte, muss dahingestellt bleiben. Der Flame verstarb, bevor in München mit der Einrichtung der fürstlichen Kunstkammer im neuen Gebäude begonnen werden konnte.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- [Aldrovandi, Ulisse] (1648): *Museum Metallicum in libros III. B. Ambrosinus labore et studio composuit*, Bologna.
- [Camillo Delminio, Giulio] (1550): *L'idea del Theatro*, Vinegia.
- [Elyot, Thomas] (1541): *The image of gouernance compiled of the actes and sentences notable, of the moste noble Emperour Alexander Seuerus*, late translated out of Greke into Englyshe, by syr Thomas Eliot knight, in the fauour of nobylitie, London.
- [Fuchs, Leonhard] (1543): *New Kreüterbuch*, in welchem nit allein die gantz histori, das ist namen, gestalt, statt vnd zeit der wachung, natur, krafft vnd würckung, des meysten theyls der Kreüter so in Teütschen vnd andern Landen wachsen, mit dem besten vleiß beschrieben, sonder auch aller derselben wurtzel, stengel, bletter, blumen, samen, frücht, vnd in summa die gantze gestalt, also artlich vnd kunstlich abgebildet vnd contrafayt ist, das deßgleichen vormals nie gesehen, noch an tag kom[m]en Mit dreyen nützlichen Registern, Basel.
- [Garzoni, Tomaso] (1559): *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Florenz.
- [Gesner, Conrad] (1551-1558): *Historia animalium lib.*, Zürich.
- [Major, Johann Daniel] (1674): *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*, Kiel.
- [Moller, Daniel Wilhelm] (1704): *Dissertatio de technophysiotameis, Sive Germanice von Kunst- und Naturalien-Kammern*, Altorf.
- [Pantaleone, Heinrich] (1578) *Der Dritte und Letzte Theil Deutscher Nation Warhafften Helden*, Basel.
- [Quicchelberg, Samuel] (1565): *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitati singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga, Monachium.*
- [Quicchelberg, Samuel] (o. J. [vor 1565]): *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitati singulas materias et imagines eximias. ut idem recte quos dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et*

pretiosae supellectilis, structurae atque picturas, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admirande, cito, facile ac tuto comparari possit. auctore Samuele a Quiccheberg Belga, Handschrift in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5346, fol. 84-125

[Reisch, Gregor] (1503): *Margarita Philosophica*, Freiburg.

[Sturm, Leonhard Christoph] (1704): Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer, worinnen Der Galanten Jugend [...] gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisoniren sollen [...] Samt angefügten Sehr nützlichen Observationibus, Hamburg.

[Valentini, Michael Bernhard] (1704): *Museum museorum, oder vollständige Schau-Bühne aller Materialien und Specereyen*, Frankfurt a.M. (2. Aufl. 1714).

[Zwinger, Theodor] (1565): *Theatrum vitae humanae Omnium fere eorum, quae in hominem cadere possunt, Bonorum atq[ue] Malorum Exempla historica, Ethicae philosophiae praeceptis accommodata, & in XIX. Libros digesta, comprehendens [...]; Cvm Gemino Indice*, Basel.

## Forschungsliteratur

Bachmann, Wolf (1966): *Die Attribute der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1807-1827*, München.

Becker, Christoph (1996): *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Egelsbach u.a.

Berliner, Rudolf (1928): „Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. 5, 327-352.

Brakensiek, Stephan (2006): „wunderkammer.internet. der Versuch der virtuellen Welterschließung im Wissensraum ‚Sammlung‘ und ‚Computernetz‘. Überlegungen zur Verwandtschaft des assoziativen Zugriffs auf Bilder einst und jetzt“, in: *kritische berichte* 34, Nr. 2, 5-16.

Breuer, Dieter/Harms, Wolfgang (2007): „Münchner Drucke 1564-1651“, in: *historicum.net*, <http://www.sfn.historicum-archiv.net/materialien/muenchnerdrucke/index.htm> (13.09.2007).

Falguières, Patricia (1992): „Fondation du Théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565)“, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 40, 91-115.

- Felfe, Robert (2003): „Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume“, in: Schramm, Helmar (ed.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin u.a.
- Findlen, Paula (1996): *Possessing Nature. Museums, Collections, and Scientific Culture in Early Modern Europe*, Berkeley u.a.
- Holtei, Karl von (1971): *Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten*. Bd. 1-2, Neuauflage Bern.
- Jansen, Dirk Jacob (1987): „Jacopo Strada et le commerce d'art“, in: *Revue de l'Art* 77.
- Kobold (1983): „Art. Quichelberg (Quickelberg), Samuel“, in: Bosl, Karl (ed.) (1983): *Bosls bayerische Biografie – 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten*, 609.
- Minges, Klaus (1998): *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster u.a.
- Kamp, Michael (2002): *Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert*, Diss. München, [http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00004080/01/Kamp\\_Michael.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00004080/01/Kamp_Michael.pdf) (9.9.2007).
- Moran, Miguel/Checa, Fernando (1985): *El Coleccionismo en España*, Madrid.
- Orbaan, Johannes A.F. (1911): *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*, (Rijks Geschiedkundige Publicatiën; Kleine Serie, 10), Den Haag, Bd. 1, Nr. 37, 33-35.
- Roth, Harriet (2000): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat ‚Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi‘ von Samuel Quicchelberg*, Berlin.
- Stockbauer, Jakob (1874): *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.*, Wien.
- West, William N. (2002): *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europa*, Cambridge.
- Yates, Frances A. (1994): *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, 3. Aufl. Berlin.