

Hubertus Günther

## DAS MUSEUM IM HAUS DES ARCHITEKTEN JOSEPH FURTTENBACH (1638)

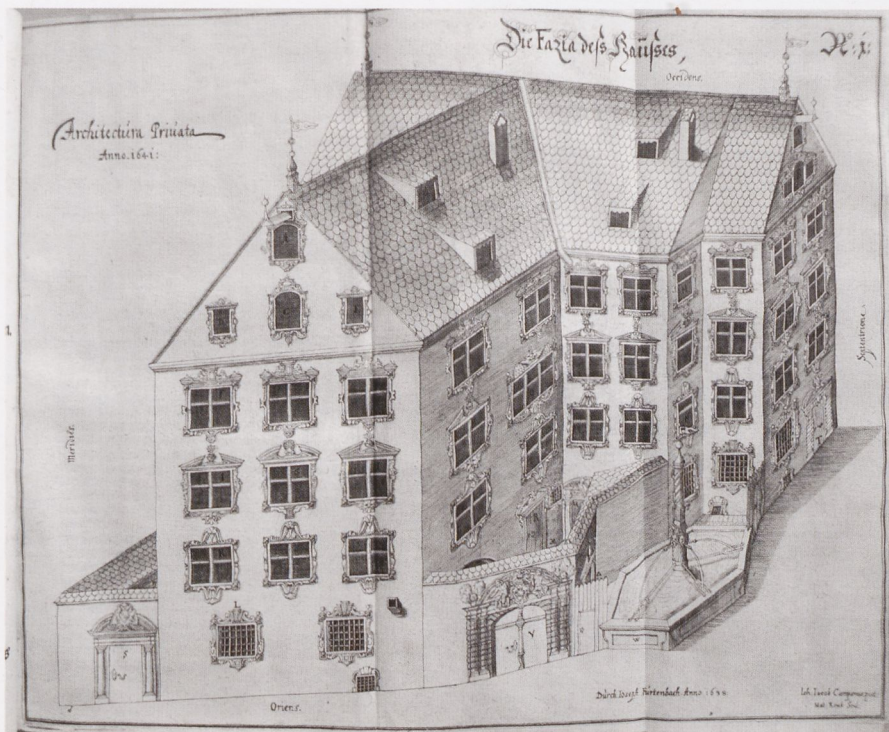
Der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtttenbach teilte die in der Renaissance verbreitete Auffassung, dass bildende Künstler und Architekten im Unterschied zu reinen Handwerkern Ehre und Ruhm verdienen wie Dichter und Wissenschaftler. Um diese Auffassung zum Ausdruck zu bringen, dekorierten Maler wie Giorgio Vasari oder Federico Zuccari die Räume ihrer Häuser mit Fresken. Furtttenbach sorgte für seinen Ruhm, indem er in seinem Haus ein Museum einrichtete, das seine Tätigkeit und seine Erfahrungen als Architekt durch Modelle und Grafiken vorführte.<sup>1</sup> Furtttenbachs Sammlung konzentrierte sich auf das Gebiet der Architektur bzw. auf die Aufgaben, die damals auf einen Architekten zukamen. Sie war sorgfältig durchdacht, für ein gehobenes Publikum öffentlich zugänglich und beanspruchte zu belehren. In diesem Sinne darf man die Einrichtung wohl als das erste Architekturmuseum bezeichnen. Seinerzeit war das Museum hochberühmt. Es zog viele Besucher an, darunter mehrere Fürsten.<sup>2</sup> Der Kurfürst der Pfalz kam zweimal, der Markgraf von Baden-Durlach dreimal. Allein im Jahr 1663 stellten sich über 1200 Besucher ein. In zeitgenössischen Almanachen für vornehmes Leben wird das Museum ausführlich besprochen.<sup>3</sup> Mattheus Merians *Topografie* geht bei der Beschreibung von Ulm auf Furt-

---

1 Um den Beitrag nicht mit Anmerkungen zu überfrachten, reduziere ich meine Hinweise auf wenige substanzielle Angaben. Grundlegende Literatur zu Furtttenbach und seinem Haus: Margot Berthold, *Joseph Furtttenbach von Leutkirch: Architekt und Ratsherr in Ulm (1591-1667)*, Diss. Ulm 1953; eadem, „Joseph Furtttenbach von Leutkirch, Architekt und Ratsherr in Ulm (1591-1667)“, *Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*, 33 (1953), S. 119-179; Susanne Grötz, „Bürgerliches Wohn-Hauß, Furtttenbachs Wohnhaus in Ulm“, in: Max Stemshorn (Hrsg.), *Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furtttenbach 1591-1667*, Ulm 1999, S. 52-71; Joseph Furtttenbach, *Lebenslauf 1652-1664*, hrg. von Kaspar von Greyerz, Köln/Weimar/Wien 2013. Ich danke Matthias Grotz für die Unterstützung meiner Recherchen zu Furtttenbach im Stadtarchiv Ulm.

2 Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furtttenbach 5: Joseph Furtttenbach, *Architectura Universale, Erster Teil, darinnen ange-deutet wird, was in einem Jahr in Ulm aufgebaut... wurde*, S. 229 (Ms.).

3 Leonard Christoph Sturm, Johann Gröning, Samuel Reyher, *Der geöffnete Ritter-Platz. Worinnen Die vornehmsten Ritterlichen Wissenschaften und Übungen, Sonderlich, was bey der Fortification, Civil-Bau-Kunst, Schiff-Fahrt, Fechten, Reiten, Jagen, Antiquen so wohl als Modernen-Müntzen und Medaillen, Hauptsächliches und Merckwürdiges zu beobachten*, Vol. 3, Hamburg 1707, S. 167. Vgl. Caspar Friedrich Neickel, *Museographia*, Leipzig/Breslau 1727, S. 112.



1. Furttenbachs Haus (Ansicht),  
in: Joseph Furttenbach, *Architectura privata* (1641)

tenbachs Haus so ausführlich ein wie nur noch auf das berühmte Münster, weit ausführlicher als auf alle übrigen Bauten in Ulm einschließlich des Rathauses.<sup>4</sup>

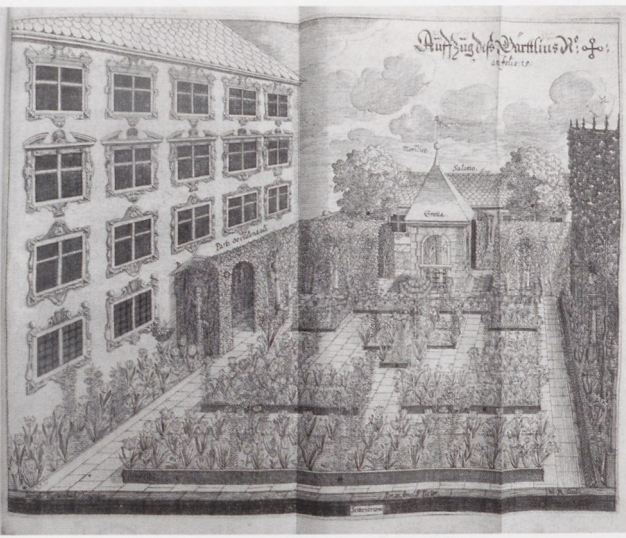
Furttenbach wollte, dass seine Nachfahren das Haus mit dem Museum konservieren. Dazu kam es nicht. Das Haus ist zerstört, und die Sammlung ging verloren. Aber Furttenbach hat dafür gesorgt, dass beides dennoch vorzüglich überliefert ist, in Beschreibungen und in Abbildungen: Er hat angegeben, welche Funktionen die Räume seines Hauses hatten und wie seine Exponate ausgestellt waren. Er hat zudem festgehalten, wer sein Haus besuchte und wie eine Führung durch sein Museum ablief. Zu keinem anderen Künstlerhaus der Renaissance gibt es so umfassende Aufzeichnungen.

Trotzdem erregt Furttenbachs Haus jetzt nur noch lokales Interesse; in der Historiografie von Museen oder Künstlerhäusern erscheint es kaum. Unser Beitrag soll einen Einblick in meine Studien geben, mit denen diese Lücke geschlossen werden soll.

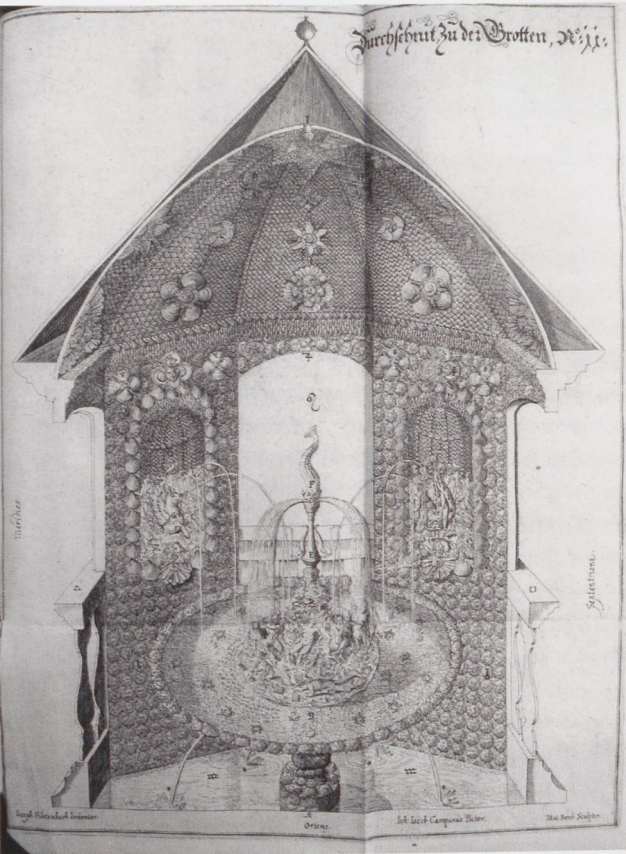
## FURTTENBACHS VITA UND WIRKEN

Furttenbach entstammte einer wohlhabenden Familie. 1608 reiste er im Alter von sechzehn Jahren nach Italien und hielt sich dort zehn Jahre lang auf. Er studierte in Italien Architektur in verschiedenen Sparten, besuchte mehrere Kunstkammern wie die Uffizien in Florenz und fand Lehrmeister für Architektur. Er kam auch in Kontakt mit bedeutenden Persönlichkeiten aus anderen Bereichen, darunter sogar Galileo Galilei. Im Jahr 1621 ließ er sich in Ulm nieder. Er leitete dort ein Handelshaus und stieg zum Ratsherrn auf. 1631 übernahm er neben seiner kaufmännischen Tätigkeit die Leitung des städtischen

<sup>4</sup> Martin Zeiller, *Topographia Sveviae*, Frankfurt a. M. 1643, S. 202–203.



2. Furtenbachs Haus und Garten,  
in: Joseph Furtenbach, *Architectura privata* (1641)



3. Furtenbachs Grottenpavillon im Garten,  
in: Joseph Furtenbach, *Architectura privata* (1641)

Bauamts. Er beschäftigte sich intensiv mit Wehrarchitektur. Das war für viele Städte wichtig in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs, als Deutschland überschwemmt war von fremden Truppen. Ulm verdankte es seinen neuen massiven Befestigungen, dass die Stadt damals nicht erobert werden konnte. Zudem errichtete Furtenbach in Ulm diverse öffentliche Bauten. Er entwarf Maschinen und schuf Werke zur Unterhaltung: Grotten, Dekorationen, Feuerwerke etc. An die Stadtmauer baute er eine große Veteranensiedlung an, die teilweise bis heute erhalten ist. Sie kommt der berühmten Fugger-Siedlung in Augsburg an sozialer Bedeutung gleich (Abb. 9).

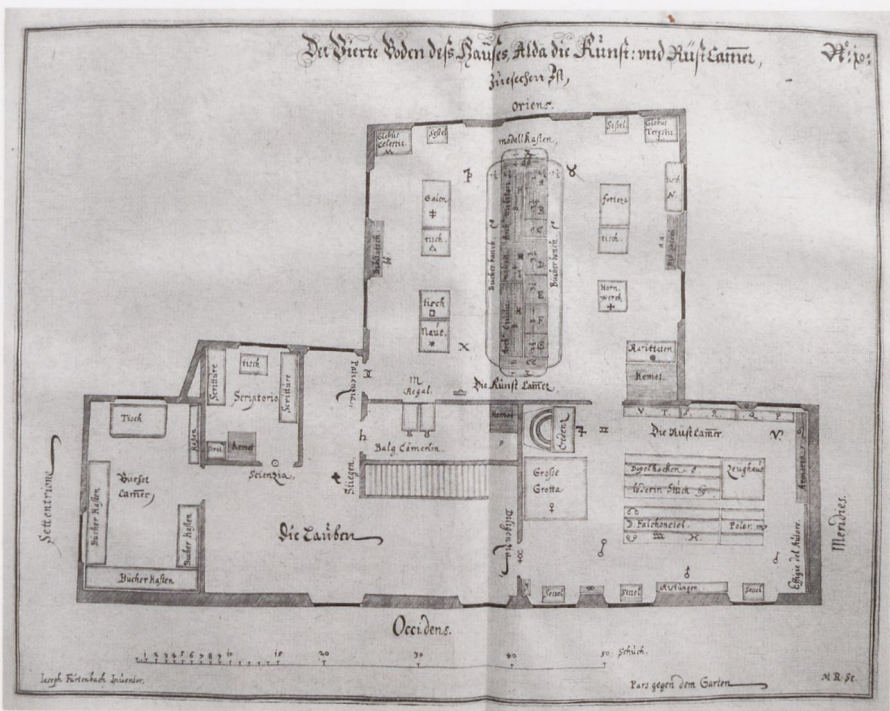
1638 errichtete Furtenbach in Ulm sein Wohnhaus. Drei Jahre danach publizierte er ein Traktat unter dem Titel *Architectura privata*, in dem das Anwesen mit seinem Museum und Garten in aller Ausführlichkeit beschrieben und illustriert ist.<sup>5</sup> Die Objekte seiner Sammlung hat Furtenbach in neun weiteren Traktaten und in Inventaren<sup>6</sup> überliefert. Das Museum mit seinen vielen Modellen wirkt wie eine anschauliche Ergänzung zu den Traktaten. Als erstes publizierte Furtenbach 1627 einen Bericht seiner Italienreise, der weite Verbreitung fand. Die übrigen Traktate betreffen die verschiedensten Gebiete der Architektur. Sie basieren größtenteils auf Furtenbachs eigenen Erfahrungen.

Furtenbach hat sich gründlich mit der Ausbildung befasst.<sup>7</sup> Kurz nach 1631 errichtete er in Ulm eine Schule und publizierte unter dem Namen seines Sohnes seine Pläne dafür in allen Einzelheiten einschließlich

5 Joseph Furtenbach, *Architectura privata*. Das ist: Gründliche Beschreibung Neben conterfetscher Vorstellung / inn was Form und Manier/ ein gar irregular, burgerliches Wohn-Hauß: Jedoch mit seinen sehr guten Commoditeten erbawet, Augsburg 1641.

6 Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furtenbach 11: *Inventarium aller derjenigen Visierungen, Modellen, Handrissen, Jufferstücken und Raritäten... welche zu Ulm in einer Kunst-kammer effektive zu sehen und... abzugeben offeriert werden Anno 1666* (Ms.).

7 Karl Roller, *Die schulgeschichtliche Bedeutung Joseph Furtenbachs des Älteren (1591–1667) in Ulm*, Diss. Darmstadt 1913.



4. Furtenbachs Haus und Museum im vierten Geschoss (Grundriss), in: Joseph Furtenbach, *Architectura privata* (1641)

der Einrichtung (1649).<sup>8</sup> In seinem Traktat *Architectura universalis* (1635) entwirft er eine ideale Schule.<sup>9</sup> Dabei geht er auch auf den Unterricht ein. So etwas hatte es seit Filarete wohl nicht mehr in der Architekturtheorie gegeben.<sup>10</sup> Die Kinder sollten an der idealen Schule unter anderem in die Architektur eingeführt werden und mathematische Grundlagen wie das Vermessen erlernen, die der Architektur dienen. Im obersten Geschoss der Schule sollte eine Kunstkammer zur Demonstration für die Schüler eingerichtet werden. In ihr sollten mathematische, mechanische und architektonische Instrumente und Modelle ausgestellt werden. Das generelle Interesse an der Ausbildung steht auch hinter der Einrichtung des Museums in Furtenbachs Haus.

### FURTTENBACHS HAUS

Furtenbachs Anwesen entsprach seiner sozialen Stellung als wohlhabender Bürger (Abb. 1). Das Haus umfasste vier Geschosse, die Fassade war bemalt mit architektonischen Rahmungen um Türen und Fenster. Zum Haus gehörte ein Brunnen, und innen gab es anscheinend fließendes Wasser. Das war ein Zeichen für die gute Wasserversorgung der Stadt und damit für deren gute Regierung. Die Wasserversorgung gehörte zu den wichtigen Arbeitsbereichen des Stadtbaumeisters, wie auch in Furtenbachs Konzeption des Architekturmuseums zum Ausdruck kommt.

Im Erdgeschoss des Hauses befanden sich hauptsächlich Lagerräume, die Furtenbach wohl für sein Handelshaus brauchte. Zudem lag direkt bei der Treppe ein Warmbad.

<sup>8</sup> Joseph Furtenbach d. J., *Teutsche Schul-Gebäw*, Augsburg 1649.

<sup>9</sup> Joseph Furtenbach, *Architectura universalis. Das ist: von Kriegs-, Statt- und Wasser-Gebäwen*, Ulm 1635, S. 45–50.

<sup>10</sup> Zu Filaretos Entwurf einer Schule vgl. Hubertus Günther, *Utopische Elemente in Filaretos Idealstadt Plusiapolis*, in: Albert Diethl et al. (Hrg.), *Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und früher Neuzeit*, Regensburg 2014, S. 197–220.



5. Joseph Arnold, *Kunstkammer der Familie Dimpfel in Regensburg* (1668), Städtische Museen, Regensburg

Furtenbach verfügte schon vor dem Bau seines Hauses über ein Warmbad und berücksichtigte solche Bäder oft in seinen Entwürfen für Häuser. Er mag durch seinen langen Aufenthalt in Genua dazu angeregt worden sein, sein Bad einzurichten, denn dort besaßen viele vornehme Häuser kunstvolle Bäder.<sup>11</sup> In den meisten anderen Städten hingegen war ein derartiger Luxus ungewöhnlich. Eine seltene Ausnahme im Bereich der Künstlerhäuser: Raffaell wollte in seinem Haus an der Via Giulia ausnahmsweise ein Warmbad einrichten.<sup>12</sup>

Zu Furtenbachs Haus gehörte ein Garten. In der *Architectura privata* sind die diversen Blumenbeete dargestellt und in allen Einzelheiten beschrieben (Abb. 2). Am Ende des Gartens befand sich eine Loggia und inmitten des Gartens ein Grottenpavillon (Abb. 3). Auch der Garten und die Grotte spiegelten Furtenbachs didaktisches Interesse wider. Der Garten glich einem botanischen Museum und die Ausstattung der Grotte mit diversen Naturalien glich einem naturkundlichen Museum. Das kehrt Furtenbach in seiner Beschreibung heraus. In seinen Entwürfen für Schulen sieht er auch Gärten als botanisches Lehrmittel vor.

Im zweiten und dritten Geschoss von Furtenbachs Haus lagen die Wohnräume. Im zweiten Geschoss gab es ein kleines Studiolo und ein großes Schreibzimmer. Die „Schreibstuben“ ist ausführlich beschrieben: Sie war ruhig gelegen wie die Zimmer von Gelehrten oder Dichtern. Von ihr aus konnte man das ganze Anwesen im Auge behalten. Sie war durch mehrere Fenster gut erhellt. In der rückwärtigen Wand waren Bücherregale in die Mauer eingelassen. Furtenbach verrichtete dort sicher die Arbeit für sein Handelshaus und für seine architektonischen Planungen. Aber er empfing dort auch Besucher. Daher war das Zimmer größer als die üblichen Studioli von Literaten und über

11 Stephanie Hanke, *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Münster 2008, S. 193–212.

12 Liselotte Wirth, „Die Häuser von Raffaell in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua“, in: Eduard Hüttlinger (Hrg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, S. 57–68; Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus*, Braunschweig 1990, S. 160–161.

eine eigene Treppe vom hinteren Eingang des Hauses aus direkt zugänglich. Bei Malern war ein direkter Zugang zum Atelier im Erdgeschoss üblich. Raffael wollte im Piano nobile seines Hauses an der Via Giulia ein Studiolo einrichten, das ebenfalls über eine eigene Treppe direkt von der Straße aus zugänglich sein sollte.

## RUNDGANG DURCH FURTTENBACHS MUSEUM

Das gesamte vierte Geschoss wurde vom Architekturmuseum eingenommen (Abb. 4). Im Grundriss ist auch die Einrichtung eingezeichnet, sogar Tische und Stühle. Eine gewisse Vorstellung davon, wie das Museum ungefähr aussah, mag Joseph Arnolds bekannte Darstellung der Kunstkammer der Familie Dimpfel in Regensburg (1668) vermitteln (Abb. 5). Im Text beschreibt Furtttenbach detailliert die Einrichtung in Form eines Rundgangs. Dabei erklärt er die Exponate und verweist jeweils darauf, wo sie in seinen diversen Traktaten behandelt und abgebildet werden.

Wir folgen nun dem Rundgang. Zunächst steigen wir die Treppe vom dritten Geschoss hoch. Im Treppenhaus und Flur waren die Wände mit gemalten Tafeln und Kupferstichen gefüllt. Dem Inventar nach besaß Furtttenbach Ölgemälde der Jahreszeiten und der Fortuna, beides Sujets, die in Künstlerhäusern der Renaissance vorkommen. Vor allem hingen im Flur drei große Rompläne (diejenigen von Antonio Tempesta und Mattheus Greuter und die Rekonstruktion des antiken Rom von Pirro Ligorio).<sup>13</sup> Sie bildeten offenbar ein Bekenntnis zu Rom, gewissermaßen als Ursprung guter Architektur.

Vom Flur aus erreichte man das Museum und zwei Bücherzimmer. Über dem Eingang in das sogenannte Scriptorio hing eine Allegorie der Scientia mit Zirkel und Lineal, über dem Ein- und Ausgang des Museums hingen Allegorien der Diligentia und Patientia, die durch Beischriften als Grundlagen der Scientia charakterisiert wurden. Ähnlich hat Federico Zuccari in seinem römischen Haus Sapientia und Perseverantia als die beiden grundlegenden Tugenden des ruhmreichen Künstlers dargestellt.<sup>14</sup>

Das Museum bestand aus zwei Zimmern, von denen das eine „Kunstkammer“ und das andere „Rüstkammer“ genannt wird. Zunächst betrat man die Rüstkammer, von dort aus gelangte man in die Kunstkammer. In der Rüstkammer umkreiste man einen Tisch, auf dem Ausstellungsstücke standen, in der Kunstkammer umkreiste man eine große Vitrine mit Ausstellungsstücken. Vor den Wänden der beiden Räume standen Schränke, Vitrinen, Kästen respektive Kommoden mit Schubladen und Podeste mit Ausstellungsstücken, unter den Fenstern Sessel. An den Wänden hingen Pläne, Stiche und Bilder. Beim Betreten des Museums blickte man an der Wand gegenüber dem Eingang



6. Furtttenbachs Portrait umgeben von den Elementen der Architektur (Titelseite), in: Joseph Furtttenbach, *Architectura universalis* (1635)

<sup>13</sup> Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, Plan 17, 134, 145.

<sup>14</sup> Barbara Müller, „Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom“, in: Hüttinger, S. 101–120; Schwarz, S. 201–202.



7. Joseph Furtenbach, *Die Mechanica mit ihre Kindern*

(v.l.n.re. Prospectiva, Navigatio, Astronomia, Geographia, Planimetria, Geometria, Arithmetica, MECHANICA, Grottenwerck, WasserLaitung, Feurwercke, Büchsenmeist[erei], Arch[itectura] Militaris, Arch[itectura] Civilis, Arch[itectura] Navalis), in: Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furtenbach 11 (Ms.)

auf ein großes Portrait Furtenbachs, ca. 3 m hoch und 2,4 m breit (vgl. Abb. 6). Als Erstes besichtigte man das Modell einer fürstlichen Grotte mit einem Grundriss von ca.  $2 \times 2$  m und einer Höhe von knapp 2 m. Die natürlichen Elemente, mit denen eine solche Grotte dekoriert werden sollte, waren in mehreren Kommoden ausgestellt.

Das Modell der Grotte beschreibt Furtenbach in seinem Traktat *Architectura civilis* (1628) ausführlich bis in alle Details der Dekoration aus Muscheln, Korallen und anderen Seegewächsen und stellt es auf 7 Tafeln dar, so genau, dass man es ohne Weiteres rekonstruieren könnte.<sup>15</sup> Man begegnete bei dem Rundgang noch zwei weiteren Modellen von Grotten. Eines davon hatte Furtenbach aus Italien mitgebracht, das andere stellte den Grottenpavillon in seinem Garten dar. Die Beschreibung von Furtenbachs Haus mündet in eine lange, ausgiebig illustrierte Abhandlung über Grotten.

Im Übrigen dominierte in der Rüstkammer das Militärwesen. An der Wand gegenüber der Grotte stand eine Modellkanone, über der ein Portrait von Berthold Schwartz, dem Erfinder des Schießpulvers hing. Nach der Besichtigung dieser Exponate sollte man stehen bleiben und die gesamte Kunst- und Rüstkammer ins Auge fassen. Weiter ging es an dem Ausstellungstisch in der Mitte des Raumes entlang. Dort waren Geschütze, hauptsächlich für Feuerwerke, aufgereiht. Besonders auffällig war das große Modell eines Zeughauses.<sup>16</sup> Darin standen 200 kleine Modellgeschütze und noch viele andere Modellwaffen.

Furtenbach erklärt oft, wozu die Modelle dienen sollten. Dasjenige der Grotte etwa sollte Architekten als Anhalt für die Gestaltung eines solchen Gartenhauses dienen,

<sup>15</sup> Joseph Furtenbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628, S. 35–48.

<sup>16</sup> Furtenbach 1635, S. 101, Abb. 38–40.

die Feuerwerksgeschütze sollten jungen Büchsenmeistern zum Nutzen sein oder die Jugend informieren, das Modell des Zeughauses wird besonders der Aufmerksamkeit von „Kriegsherren“ und „Zeugherren“ empfohlen, damit sie lernen, in welcher Ordnung die Gerätschaften untergebracht werden sollten.

Schließlich sollte der Besucher vor der Stelle, die im Grundriss mit II bezeichnet ist, stehen bleiben und von dort aus einen Kredenzkasten ansehen. Dieses Möbel diente zur Aufbewahrung von kostbarem Tafelgeschirr und gehörte, wie Furttentbach in seinem Traktat *Architectura recreationis* (1640) erläutert, in ein Esszimmer.<sup>17</sup> Die Regale für das Tafelgeschirr in der Kredenz waren vorn geschlossen durch Tafeln, auf denen Perspektiven wie im Theater dargestellt waren. Das Theater gehörte ebenfalls zu jenen Sparten der Architektur, für die sich Furttentbach interessierte. 1640 richtete er ein Theater im Waisenhaus von Ulm ein, im folgenden Jahr baute er ein städtisches Theater. Er wollte, dass in der idealen Schule auch Schauspiel und Bühnenbilderei unterrichtet werden, die *Architectura recreationis* enthält eine ausführliche Abhandlung über Bühnenbilder. Die Perspektiven waren der Grund, weshalb Furttentbach dem Besucher einen festen Standort für die Betrachtung der Kredenz zugewiesen hat.

Nach Besichtigung der Perspektiven betrat man die Kunstkammer. Mitten im Raum stand eine große Vitrine, die rundum von Büchertruhen umgeben war. Zwischen ihr und den Wänden waren vier Tische aufgestellt, um Modelle zu tragen. An der Wand gegenüber dem Eingang hingen zwischen den Fenstern Portraits von Furttentbachs Eltern, in den Ecken links und rechts standen Globen der Erde und des Himmels.

Die große Vitrine war ca. 6,5 m lang. Sie bestand aus einem ca. 1 m hohen Sockel und darauf einem ca. 1,5 m hohen Corpus, gewissermaßen einer Galerie, die sich auf jeder Seite in zehn Arkaden über Säulen öffnete, aber verglast war, um, wie eigens erklärt wird, die Modelle vor Staub zu schützen. Das Gebälk darüber war mit Pyramiden über Alabasterkugeln bekrönt. In der Vitrine waren zahlreiche Modelle aus Holz oder Instrumente ausgestellt, die in Zusammenhang mit der Architektur standen. Der Inhalt war in zehn Gebiete gegliedert, die sich annähernd mit Furttentbachs Traktaten decken. Eine ähnliche Gliederung hat Furttentbach in einem Kupferstich dargestellt (Abb. 7). Ich stelle jetzt kurz den Inhalt der Vitrine vor.

Zunächst wurden Dinge behandelt, mit denen der Architekt zur Unterhaltung beitragen konnte: Pyrotechnik und ephemere Festarrangements. Es folgten Bühnenausstattungen für Theater und Grotten als Elemente der *Architectura recreationis*. Die beiden dreidimensionalen Holzmodelle, die dort untergebracht waren, erinnerten an das, was Furttentbach in Italien kennengelernt hatte: Eines der Modelle stellte eine Bühnengestaltung dar, die Giulio Parigi für den Großherzog der Toskana angefertigt hatte (Abb. 8).<sup>18</sup> Der, wie Furttentbach schreibt, „in aller Welt berühmte“ Architekt und Bühnenbildner Parigi war ein Jahr

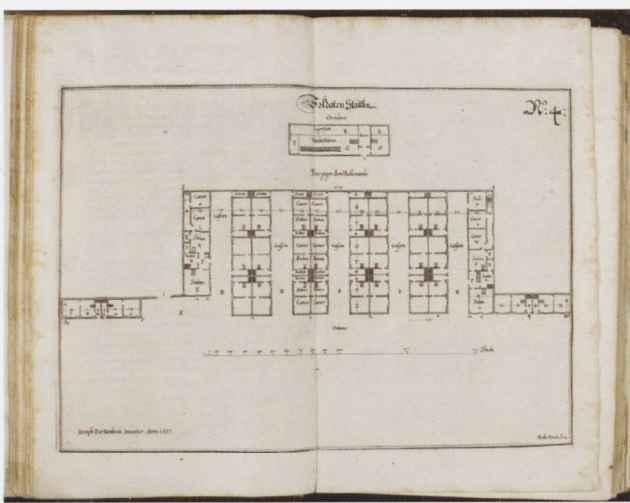


8. Modell eines Bühnenbilds des Giulio Parigi in Furttentbachs Museum, in: Joseph Furttentbach, *Architectura recreationis* (1640)

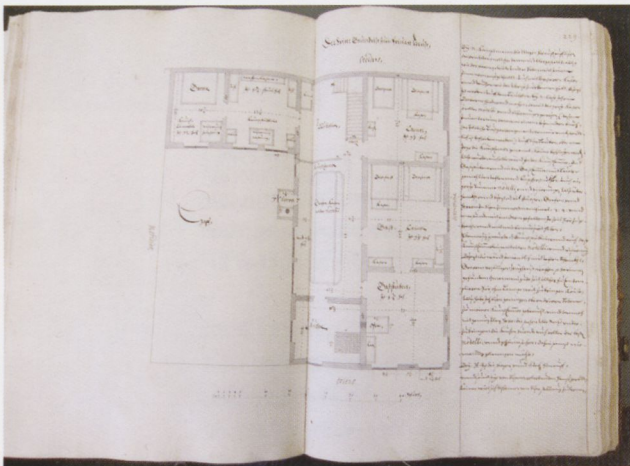
<sup>17</sup> Joseph Furttentbach, *Architectura recreationis*, Augsburg 1640, S. 58, Abb. 19.

<sup>18</sup> *Ibid.*, S. 59–70, Abb. 21–23.





9. Furttens Veteranensiedlung an der Stadtmauer von Ulm, in: Joseph Furttens, *Architectura universalis* (1635)



10. Furttens Museum vor dem Bau des eigenen Hauses, 1632, in: Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furttens 5 (Ms.)

lang in Florenz Furttens Lehrte. Er ließ Furttens zu Ehren das Modell anfertigen und lehrte ihn daran, wie man Bühnenbilder wechselt. Das andere Modell stellte wieder eine Grotte dar. Der Architekt und Ingenieur Paolo Rizio ließ es für Furttens anfertigen.<sup>19</sup> Rizio war sieben Jahre lang, als Furttens in Genua weilte, sein Lehrer und führte ihn in die Grottenmeisterei ein. Rizio und auch Parigi, der unter anderem die Grotticina di Vulcano in den Boboli-Gärten anlegte (1617), mögen die Schwäche für Grotten gefördert haben, die in Furttens Museum zum Ausdruck kommt.

Es folgten Instrumente zum Zeichnen und Vermessen, dann Mühlen, Wasserpumpen und weitere Maschinen. Derartige Vorrichtungen hatten hohe Bedeutung für Handwerk, Industrie und Verpflegung in Ulm wie auch in vielen anderen Städten. Anschließend waren Modelle von Wehrarchitektur und Schiffen ausgestellt. Darunter war wieder ein Modell, das Furttens in Italien zum Geschenk erhalten hatte. Außer Befestigungsanlagen stellte Furttens auch ein Holzmodell der Veteranensiedlung („Stadt für Soldaten“) aus, so wie er sie an die Stadtmauer anbauen wollte; sein Plan wurde jedoch nur teilweise umgesetzt (Abb. 9).<sup>20</sup>

Nachdem der Rundgang abgeschlossen war, wurde der Besucher nochmals durch den Raum geführt, diesmal um die Bilder an den Wänden zu betrachten. Da hingen einerseits Stiche, überwiegend von antiken und modernen römischen Bauten, andererseits Handzeichnungen von „den

bedeutendsten“ Architekten, wie Furttens angibt, ohne dies weiter zu spezifizieren. Sie stellten Paläste, Häuser, Villen, Portale, Kapellen, Altäre, Tabernakel, Säulen, Perspektiven, Komödien-Szenen etc. dar. Furttens hebt eigens mehrere spätgotische Darstellungen hervor: einen Entwurf für das schöne, geschnitzte Chorgestühl des Ulmer Münsters, auf Pergament gezeichnet, fast 1 m hoch, und die Darstellung des Ölbergs, den Matthäus Böblingen geschaffen hatte und der zur Zeit Furttens noch in beschädigtem Zustand beim Münster stand, 1517 ebenfalls auf Pergament gezeichnet, gut 1 m hoch. Beide Zeichnungen sind verloren, aber ein Entwurf Böblingens gibt eine Idee davon, wie der Riss des Ölbergs, den Furttens besaß, ungefähr ausgesehen haben wird.<sup>21</sup> Für die Einschätzung von Furttens geistiger Haltung ist wichtig zu wissen,

19 Joseph Furttens, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1626, S. 221, Abb. 16–17.

20 Furttens 1635, S. 14, Abb. 4.

21 Hans Klaiber, *Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblingen*, Heidelberg 1911, S. 13–18; Anneliese Seeliger-Zeiss, *Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Kreis*, Heidelberg 1967, S. 115–117; Andreas Pfeiffer, Karl Halbauer

dass er diese Werke bewunderte. Er brachte also Verständnis für die Gotik auf, während sie damals sonst oft vehement abgewertet wurde. Die Italiener lehnten sie strikt ab, die Deutschen waren nicht ganz so voreingenommen.

Zum Abschluss der Besichtigung des Museums wurde auf einer Orgel am Ausgang der Kunstkammer Musik gespielt, um dem Besucher, wie es heißt, „seine gleichsam vertieften Gedanken zu erquicken.“ Nachdem seine Bildung derart gefördert worden war, wurde der Besucher in zwei Bücherzimmer geleitet, gewissermaßen eine Vorform der heutigen Museumsshops. Dort erhielt er Gelegenheit, das Gelernte schwarz auf weiß mit nach Hause zu nehmen. In mehreren Truhen lagerten Furttensachs sämtliche Traktate in vielen Exemplaren, sodass sich der Besucher ihrer „bedienen möge“, schreibt Furttensachs, das heißt offenbar: sie kaufen konnte. So etwas muss es auch in den Häusern anderer Künstler gegeben haben, die wie Dürer ihre Druckgrafik oder ihre Schriften selbst vermarkteten.

Eine Führung durch das Museum dauerte drei bis vier Stunden, wie Furttensachs in dem weiter unten besprochenen Manuskript von 1632 festhält.<sup>22</sup> In mehreren Traktaten behandelt Furttensachs eine besondere Laterne, die dazu dienen sollte, bei einer Museumsführung die Objekte zu beleuchten.<sup>23</sup> Sie sei nötig, erklärt er dazu, weil Besucher besonders im Winter oft bei Dunkelheit kämen. Wer die Führung leitete, gibt Furttensachs nicht an. Bei Fürsten und anderen hochgestellten Herrschaften übernahm er sicher selbst die Aufgabe; aber ob er es immer tat, ist bei dem hohen Andrang, der zeitweise bei ihm herrschte, fraglich. Aus Berichten von den Besuchen bürgerlicher Kunstkammern geht hervor, dass auch bei weniger prominenten Besuchern gewöhnlich die Besitzer führten. Allerdings stellte ein vornehmer Künstler wie Peter Paul Rubens nur einen Diener ab, um den Doktor Otto Sperling, immerhin den Leibarzt des Königs von Dänemark, durch sein Haus und zu seiner Antikensammlung zu geleiten (1621). Als Parallele zum Orgelspiel am Ende der Führung durch Furttensachs Museum sei erwähnt, dass Rubens aufspielen ließ, während er malte.

## FURTTENSACHS FRÜHERE WOHNUMG

Vor dem Bau seines eigenen Hauses hatte Furttensachs seine Sammlung provisorisch aufgestellt. Das Haus, in dem er damals wohnte, war erheblich kleiner als dasjenige, das er sich 1638 bauen ließ, aber dort standen schon viele von den späteren Exponaten und die Sammlung war bereits einem gehobenen Publikum öffentlich zugänglich. In einem 1632 datierten Manuskript präsentiert Furttensachs seine damalige Wohnung (Abb. 10).<sup>24</sup> Ähnlich wie in der *Architectura privata*, stellt er das Haus mit den Grundrissen der einzelnen Geschosse dar und beschreibt es detailliert. Dieser Bericht ist bisher noch nicht bekannt gemacht worden, obwohl das Manuskript leicht zugänglich im Stadtarchiv von Ulm aufbewahrt wird.

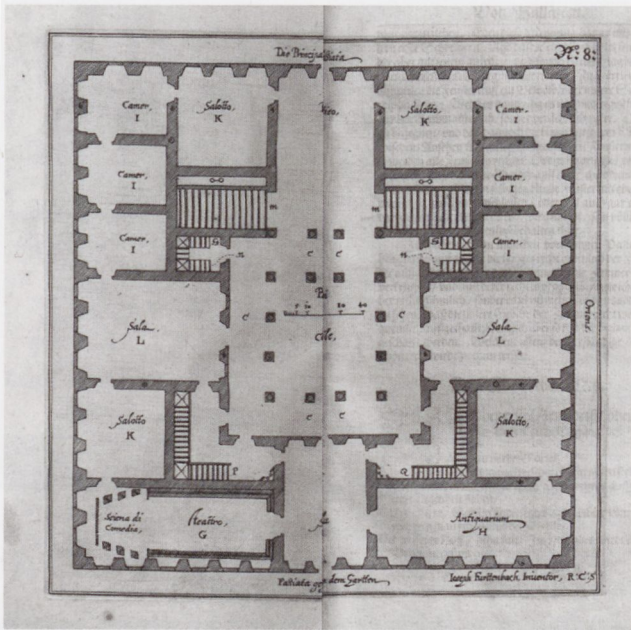
Im Erdgeschoss befanden sich auch hier gewölbte Räume, die als Lager dienten. Im Vorhof lag separat unter freiem Himmel ein Warm- und Kaltbad. Das erste Obergeschoss diente zum Wohnen. Es umfasste einen Wohnraum, Küche, Kinderzimmer und viele Schlafzimmer; merkwürdigerweise gehörte kein Arbeitsraum dazu. Im zweiten Obergeschoss gab es mehrere Gästezimmer, aber hauptsächlich war es zur Unterbringung der Sammlung bestimmt. Zwei Zimmer waren nur für sie vorgesehen, dort standen die Modelle, die später in dem großen Haus aufgestellt waren, wie die Grotte, das Zeughaus etc. Vom Flur war der größte Teil durch einen hölzernen Verschluss abgetrennt,

(Hrg.), Hans Seyfer, *Bildhauer an Neckar und Rhein*, Heilbronn 2002, S. 162 f.

22 Stadtarchiv Ulm, Sign. H. Furttensachs 5, S. 229.

23 Furttensachs 1628, S. 21; Stadtarchiv Ulm, Sign. H. Furttensachs 6: Joseph Furttensachs, *Architectura Universale*, *Andr Teil was innerhalb zwei Jahre in Ulm gebaut wurde. Eigene Arbeiten Furttensachs d. Ä. Anno 1633. 1634*, S. 11 (Ms.).

24 Stadtarchiv Ulm, Sign. H. Furttensachs 5, S. 229–231.



11. Fürstlicher Palast (Grundriss des Erdgeschosses), in: Joseph Furtenbach, *Architectura civilis* (1628)

um dort die große Vitrine aufzustellen, die später im Zentrum der Kunstkammer stehen sollte. In der alten Wohnung war nur gerade so viel Platz, dass man um das Möbel herumgehen konnte. Die Sammlung füllte auch die Gästezimmer; vor allem waren deren Wände voll mit Plänen etc. behängt. Trotz der Aufstellung auf engem Raum kamen schon in dieses Haus viele Besucher, um die Exponate zu besichtigen, berichtet Furtenbach.<sup>25</sup>

### FURTTENBACHS THEORETISCHE BEHANDLUNG VON KUNSTKAMMERN

Mehrfach geht Furtenbach in seinen Architekturtraktaten auf das Thema der Kunstkammern ein. In der *Architectura recreationis* entwirft er einen fürstlichen Palast mit einer langgestreckten „Galerie“, die als „Kunst und Antiquitätenkammer“ dient.<sup>26</sup> Sie enthält Kuriositäten, Antiquitäten und Bilder, aber keine architektonischen Objekte.

Diese Disposition folgt realen Vorbildern. Die Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern etwa war in einer derartigen Galerie untergebracht.<sup>27</sup> Zuvor hatte Furtenbach in der *Architectura civilis* eine ideale Kombination von Kunstkammer, Theater und Natur erdacht. Er stellt zwei Varianten davon vor, die eine in einem fürstlichen Palast, die andere in einem aufwendigen Bürgerhaus.<sup>28</sup> Der fürstliche Palast ist auf Repräsentation abgestimmt (Abb. 11). Er hat in der Mitte seiner Rückfront einen Festsaal. Von ihm aus sieht man auf der einen Seite in das Antiquarium, gegenüber in ein Theater, das auch als Tanzsaal genutzt werden kann, rückwärts in den Garten und nach vorn in den Eingang des Palastes, sodass man den Personenverkehr dort beobachten kann. Das Panorama ist sicher erhebbend, aber es vermittelt keinen tiefen Einblick in die Bereiche, die rundum liegen. Nicht einmal die bei Furtenbach sonst kaum vermeidliche Grotte im Garten ist erwähnt.

Das Bürgerhaus schließt ein großes Theater ein, das sich fast über eine ganze Seite erstreckt und in der Höhe zwei Geschosse einnimmt (Abb. 12). An einem Ende des Saals liegt die Szene, am anderen steht eine Grotte; sie hat dort ihren Platz als Furtenbachs beliebtes Naturalienkabinett. Um den Saal verläuft eine ovale Galerie, getragen von schönen Säulenordnungen. Die Wände oben auf der Galerie sind mit Bildern behängt. Unter der Galerie sind beidseits Reihen von Kabinetten eingerichtet. Ihre Ausstattung wird ausführlich beschrieben. An ihren Wänden stehen Schränke, die die Sammlung aufnehmen. Die Sammlung besteht ausschließlich aus Objekten, die in den Bereich der Architektur gehören. Sie sind, ähnlich wie in der großen Vitrine von Furtenbachs Museum, nach gewissen Kriterien geordnet: Visierungen oder Modelle von technischen Anlagen, Schiffbau, Wehrbau, Profanbau, Astronomie, Geometrie, Arithmetik, Artillerie, Pyrotechnik. Wenn nicht Theater gespielt wird, sollen in der Mitte des Saals, wie in Furtenbachs Museum, Büchertruhen aufgestellt werden, damit die Besucher das Studium der Modelle und Visierungen vertiefen können.

<sup>25</sup> Ibid, S. 229.

<sup>26</sup> Furtenbach 1640, Abb. 18.

<sup>27</sup> Willibald Sauerländer (Hrg.), *Die Münchner Kunstkammer*, München 2008.

<sup>28</sup> Furtenbach 1628, Abb. 8, 22–23.

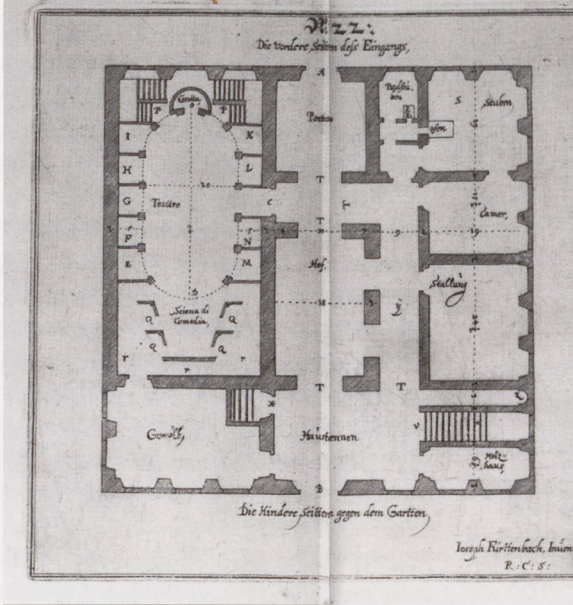
## HISTORISCHE EINORDNUNG VON FURTTENBACHS MUSEUM

Abschließend versuche ich kurz, Furttens Anwesen historisch einzuordnen. Das Haus glich wie viele Künstlerhäuser<sup>29</sup>, etwa diejenigen Dürers, Rembrandts oder Elias Holls, im Wesentlichen einem stattlichen Bürgerhaus. Das besondere war das Museum. Solche Kunstkammern waren häufiger bei wohlhabenden Patriziern anzutreffen, wie z. B. die Kunstkammer der Familie Dimpfel in Regensburg, die ich vorhin zitiert habe, um eine gewisse Vorstellung von Furttens Museum zu geben.<sup>30</sup>

Gelegentlich hatten auch begüterte Künstler eine Sammlung, aber es ist selten überliefert, wie sie aufbewahrt wurde, und noch viel seltener, wie sie vorgeführt wurde.

Berühmt ist der Raum, den Peter Paul Rubens an sein Haus in Antwerpen anbauen ließ, um seine Antikensammlung aufzustellen.<sup>31</sup> Der Raum zeichnete sich aus durch seine besondere Form als halbe Röhre mit Oberlicht in der Mitte der Kuppel und Öffnung der Wand in Nischen, in denen die Exponate standen. Er besaß zwei Zugänge: einen privaten von der Wohnung aus und einen vom Hof aus für Besucher, denen die Sammlung vorgeführt wurde, ohne dass sie in die Privatsphäre von Rubens eindringen. Rembrandts Sammlung von Bildern und Stichen, bekannt durch die unglückliche Versteigerung nach der Erklärung seiner Zahlungsunfähigkeit im Jahr 1656, hing dagegen verteilt über die Räume seines Hauses.

Der Bildhauer Leone Leoni errichtete sich 1565 in Mailand ein Haus, das trotz hohen äußerlichen Aufwands nur wenig Raum zum Wohnen bot, weil es über und über angefüllt war mit Gipsabdrücken von berühmten Plastiken.<sup>32</sup> Im Hof traf der Besucher gleich auf das Reitermonument des Marc Aurel vom Kapitol, und in den Umgängen standen Michelangelos Werke. Neben dem Eingang führte eine Treppe zum Obergeschoss. Es wurde an der Straßenfront weitgehend von einem großen polygonalen Raum mit Oberlicht und dessen Vorzimmern eingenommen. Dort befanden sich kostbare Bilder und die meisten von Leonardo da Vincis Manuskripten. Die schmalen Seitenflügel boten wohl nur Platz für Galerien mit weiteren Gipsabdrücken. Auch dieses Haus darf man als Museum bezeichnen. Von ihm hieß es seinerzeit, es habe viele Persönlichkeiten zum Sammeln angeregt; die Sammlung wurde also herumgezeigt, die Exponate waren sicher auch Lehrprojekte für Leonis Schüler. Sie waren nicht auf die eigene Person Leonis bezogen, aber sie spiegelten seine Vorlieben, speziell seine Verehrung für Michelangelo wider.



12. Bürgerliches Wohnhaus (Grundriss des Erdgeschosses), in: Joseph Furttensbach, *Architectura civilis* (1628)

29 Schwarz; Hubertus Günther, „Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470–1800“, in: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk Europa und Amerika 1800–1948*, hrsg. von Margot Th. Brandlhuber, Ausst.-kat., Museum Villa Stuck, München, Ostfildern 2013, S. 16–29.

30 Eine vorzügliche Übersicht über Kunstkammern mit Literatur präsentiert Peter Huber in: [www.kunstkammer.at](http://www.kunstkammer.at) (abgerufen am 02 Februar 2015).

31 Barbara Uppenkamp et al., *Palazzo Rubens. The Master as Architect*, Bruxelles 2011.

32 Kelley Helmstutler di Dio, „Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan: the inventory of 1609“, *Burlington Magazine*, 145 (2003), S. 572–578; Walter Cupperi, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549–56)*, *Prospettiva. Rivista di Storia dell'arte antica e moderna*, 115/116 (2004), S. 159–176; Maria Canella, Germano Maifred, *Clubino nella Casa degli Omenoni*, Milano 2008.

Seit Langem sammelten Architekten ihre eigenen Pläne und Studien: so etwa der Württembergische Hofarchitekt Heinrich Schickhardt oder der Augsburger Stadtbaumeister Elias Holl.<sup>33</sup> Schickhardt und Holl hielten ihr Wirken als Architekt auch ähnlich wie Furttenbach selbst fest.<sup>34</sup> Die grafischen Sammlungen der Architekten der päpstlichen Bauhütte Antonio da Sangallo und Baldassare Peruzzi sind großteils erhalten, weil sie in Medici-Besitz gelangten; jetzt befinden sie sich in den Uffizien. Antonio besaß auch wichtige Pläne anderer Architekten, die er anscheinend aus der Bauhütte des Petersdoms an sich genommen hatte. Die Sammlung von Plänen in Antonios Nachlass war seinerzeit sehr begehrte.<sup>35</sup> Es ist jedoch nicht bekannt, dass sie ausgestellt worden wäre. Etliche freie Reichsstädte sammelten architektonische Modelle. Von Nürnberg ist schon im Jahr 1532 überliefert, dass ein gesonderter Raum geschaffen werden sollte, um sie aufzubewahren.<sup>36</sup> Die prachtvolle Modellsammlung der Stadt Augsburg ist in großem Umfang erhalten; das älteste von ihren Objekten datiert aus dem Jahr 1503.<sup>37</sup> Die meisten Objekte betreffen Augsburger Bauprojekte, aber auch Schaustücke gehören dazu wie etwa das Modell von Augsburg, das sich die Stadt 1560–1563 von Hans Rogel anfertigen ließ. Die Modelle müssen kontinuierlich gepflegt worden sein, um in gutem Zustand erhalten zu bleiben. Trotzdem ist nicht bekannt, wo und wie sie während des 16. und 17. Jahrhunderts aufbewahrt wurden. Anscheinend waren die städtischen Modellsammlungen nicht öffentlich zugänglich. Jedenfalls erwähnt sie meines Wissens keiner der zeitgenössischen Reiseberichte, Almanache oder Städtebeschreibungen. Etliche fürstliche Kunstkammern schlossen das Gebiet der Architektur ein. Auch hier gab es Schaustücke wie Stadtmodelle. Besonders berühmt sind die Modelle der bayerischen Residenzstädte und von Jerusalem, die Jakob Sandtner 1568–1574 für Herzog Albrecht V. von Bayern schuf. Die fürstlichen Kunstkammern waren bekanntlich für ein gehobenes Publikum zugänglich, aber die Architektur bildete eben nur eine Unterabteilung.

Als Ort der Erinnerung an eine einzelne Persönlichkeit gleicht Furttenbachs Haus auch dem Landhaus Petrarca in Arquà, das ein späterer Besitzer um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Gedenkstätte an den großen Dichter herrichtete und das als solche immer noch in Betrieb ist.<sup>38</sup> 1591 wird berichtet, es gebe so viele Besucher, dass man vor dem Eingang Schlange stehen müsse. Im Piano nobile wurden die Wände mit Fresken bemalt, die Petrarca Hauptwerke illustrieren und Portraits von Petrarca und seiner Geliebten Laura darstellen. Im Studiolo bewunderte man Petrarca's Schreibtisch, seine Manuskripte und Schreibutensilien. Schließlich wurde man durch den Garten geführt, den Petrarca selbst angelegt hatte, und erfuhr etwas über seine botanischen Besonderheiten. Ähnlich wie ein botanisches Museum hat dann Erasmus von Rotterdam den Garten des idealen Landhauses eines Humanisten beschrieben.<sup>39</sup>

33 Eberhard Merk, „Schickhardtiana im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Ein Verzeichnis der Archivalien zu Heinrich Schickhardt in dessen Beständen“, in: Robert Kretzschmar (Hrg.), *Neue Forschungen zu Heinrich Schickhardt*, Stuttgart 2002, S. 179–187; Bernd Roock, *Elias Holl. Architekt einer europäischen Stadt*, Regensburg 1985.

34 Merk; Christian Meyer (Hrg.), *Die Hauschronik der Familie Holl (1487–1646)*, München 1910. Vgl. die Listen der eigenen Werke, die Furttenbach anlegte: Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furttenbach 7 und 8.

35 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 244.

36 Theodor Hampe, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance*, Wien/Leipzig 1904, Vol. 1, S. 173.

37 Wolfram Baer et al. (Hrg.), *Elias Holl und das Augsburger Rathaus*, Augsburg 1985; Hans Reuther, Ekhart Berckenhagen, *Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900*, Berlin 1994; Hubertus Günther, *Deutsche Architekturmodelle der Renaissance, Humanistica* (im Druck).

38 Mariella Magliani (Hrg.), *La casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, Milano 2003.

39 Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, hrg. von Werner Welzig, Darmstadt 1967, vol. 6: *Colloquia familiaria*, S. 31, 35–37.

Die deutlichste Parallele zu Furttensbachs Demonstration seines eigenen Wirkens als Architekt bildet wohl die Casa Buonarroti in Florenz.<sup>40</sup> Im Lauf der Jahre 1613–1635, also noch während Furttensbach in Italien weilte, richtete Michelangelos Großneffe in dem Haus vier Räume mit aller Pracht ein, um seinen berühmten Vorfahren zu ehren, seine Werke zu zeigen und auszustellen, was er an eigenständigen Werken Michelangelos geerbt oder erworben hatte. In diesem Rahmen wird auch die Architektur berücksichtigt, die Michelangelo entworfen hat.

Auch das berühmte Museum, das Paolo Giovio 1540 am Lago di Como einrichtete, diente der Selbstdarstellung.<sup>41</sup> Außer der Sammlung von Portraits bedeutender historischer Persönlichkeiten (Staatsmänner, Gelehrte, Architekten und bildende Künstler) barg es die Galerie von Giovios Ahnen und ein Fries von Giovios Gönnern, an denen sich die Etappen seines Erfolgs abzeichneten. Dazu bildeten in Furttensbachs Museum die Portraits von ihm selbst und von seinen Eltern eine bescheidenere Parallele. Zudem hat Giovio ähnlich wie Furttensbach eine Beschreibung seines Museums verfasst. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, die Institution berühmt zu machen. Bis Furttensbach ist sie ein Sonderfall geblieben. Furttensbach besaß diese Beschreibung.<sup>42</sup> Allerdings gibt sie nicht den Rundgang wieder wie Furttensbachs Führer. Nachrichten darüber, wie ein solcher Rundgang in Künstlerhäusern oder Kunstkammern ablief, finden sich eher in Reiseberichten, doch sie werfen höchstens vereinzelte Schlaglichter auf deren Ablauf.

In der bürgerlichen Kunstkammer, die Furttensbach 1628 verbunden mit Theater und Bibliothek konzipierte, hat sich offenbar die Idee niedergeschlagen, die Erinnerung oder das Wissen in einem Archiv zu speichern, dessen Kästen in der Gestalt eines vitruvianischen Theaters angeordnet sind. Der norditalienische Humanist Giulio Camillo hat sie in seinem Traktat *L'idea del teatro* (1550) vorgestellt.<sup>43</sup> Diese Schrift inspirierte Samuel Quiccheberg, der Herzog Albrecht V. von Bayern bei der Einrichtung seiner Kunstkammer beriet. Die Sammlungstheorie, die Quiccheberg 1565 publizierte<sup>44</sup>, beeinflusste wiederum die Einrichtung späterer Kunst- und Wunderkammern wie diejenigen Erzherzogs Ferdinands II. von Tirol in Ambras oder Kaiser Rudolfs II. in Prag. Sie wirkte wohl auch auf Furttensbach ein. Die Beziehung zu Camillo und Quiccheberg bedarf wie viele andere Aspekte von Furttensbachs Sammlerinteresse noch eingehender Bearbeitung.

---

40 Marc-Joachim Wasmer, „Die Casa Buonarroti, ein Geniedenkmal für Michelangelo“, in: Hüttinger, S. 121–138. Roberto Contini, „Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona“, in: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *Casa di Artisti in Toscana*, Milano 1998, S. 145–166.

41 Franco Minonzo, „Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri“, in: Eliana Carrara, Silvia Ginzburg (Hrsg.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pisa 2007, S. 77–146; Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del cinquecento*, Firenze 2008.

42 Furttensbach führt im Verzeichnis seiner Bücher Giovios *Elogia veris clarorum virorum imaginibus opposita quae in Museo Ioviano ... spectantur* auf, in der die Beschreibung des Museums enthalten ist. Stadtarchiv Ulm, Sign. H Furttensbach 11, S. 57.

43 Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1999, S. 123–158; Jan Lazardzig, „Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furttensbach (1591–1667)“, in: Flemming Schock et al. (Hrsg.), *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit*, Hannover 2008, S. 183–207.

44 Harriet Roth (Hrsg.), *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland/Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000; Klaus Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.

## **A MUSEUM IN THE HOUSE OF THE ARCHITECT JOSEPH FURTTENBACH (1638)**

The house of Joseph Furttenschach (1591-1667), who was the builder of the city of Ulm, has until now aroused but scant interest in the historiography of artists' houses, and the museum inside it, as far as I know, has aroused no interest at all. Yet this was the first ever museum of architecture about which some data have survived, and it was there that an architect systematically presented his own career for the first time. In 1628, encouraged by Giulio Camillo's idea of the methodical preservation of memory, as in a theatre, Furttenschach designed a systematic museum of architecture in the "theatre" of a bourgeois house (which is another aspect of the imitation of Camillo's idea that has not been noticed). More or less at the same time he established a museum of architecture in his own house. He had built a large mansion, with rooms spacious enough to house the museum, in 1638. The garden adjacent to it was provided with detailed explanations reminiscent of a botanical museum, very much in keeping with the ideal of a humanist's villa as described by Erasmus of Rotterdam. Owing to the museum it housed, the residence soon became very famous. It was visited by crowds of sightseers, including many luminaries of the era, and received accolades in books pertaining to topography, elite culture and travelling. In the course of the 18th century, however, it was gradually forgotten, and finally the residence and the collection ceased to exist. Yet Furttenschach left inventories, visitor registers, illustrations and, as had been the case earlier with Paolo Giovo's villa on Lake Como with its famous historical museum, a very detailed description of the house and garden titled *Architectura privata* was published in 1641. A hitherto unpublished manuscript with a description of his former apartment and the collection it contained is also extant. These and other materials make it possible to reconstruct Furttenschach's residence, including the functions of particular rooms, the type, location and ordering of the exhibits from his collection, and the fundamental conception of his museum. The majority of exhibits was described and illustrated by Furttenschach in his treatise. He also described the sightseeing route around his museum, taking into consideration the duration of the visit and the accompanying music, lighting, etc. I am not aware of any other example of such a description. Objects exhibited in the museum all played some role in

Furttentbach's career as an architect, beginning with his education in Italy to the services he rendered the city of Ulm. Some exhibits (designs, plans, paintings, etc.) represented Furttentbach's achievements, others referred to his professional experience (the plans of Italian cities he had visited, patterns gifted to him by his Italian master, etc.). In addition, the collection included implements used in areas associated with architecture, such as drawing tools, measuring equipment or sketches of important structures of the late Gothic, a period which Furttentbach held in high regard despite the then prevalent negative assessment of the Middle Ages in general.

My paper is a presentation of Furttentbach's residence, his collection (with reference to his career in architecture), and the course of a visit in his museum as described by himself. It also includes a brief historical classification of the museum, with a special focus on the art collections in earlier artists' residences and the memorials of important personages, such as of Petrarch or Michelangelo.

Translated by Klaudyna Michałowicz