

Ein Museum zur Selbstdarstellung. Das Haus des Ulmer Stadtbaumeisters Joseph Furtttenbach (1591–1667)

Hubertus Günther

In der Renaissance erhoben bildende Künstler und Architekten von Rang den Anspruch, im Unterschied zu bloßen Handwerkern Ehre und Ruhm wie Dichter und Wissenschaftler zu verdienen. Manche von ihnen brachten diese Auffassung an ihren Häusern zum Ausdruck. Maler wie Giorgio Vasari oder Federico Zuccari veranschaulichten sie mit Fresken in ihren Räumen; der Mailänder Hofbaumeister Filarete beschrieb eine entsprechende Dekoration für das Haus des idealen Architekten (1460–64).¹ Der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtttenbach sorgte für seinen Ruhm, indem er in seinem Haus ein Museum einrichtete, das seine Tätigkeit und seine Erfahrungen als Architekt mit Modellen und Grafiken vorführte.² Furtttenbachs Sammlung konzentrierte sich auf das Gebiet der Architektur bzw. auf die Aufgaben, die damals auf einen Architekten zukamen. Sie war sorgfältig ausgestellt, war für ein gehobenes Publikum zugänglich und beanspruchte zu belehren. In diesem Sinn darf man sie als das erste Architekturmuseum der Neuzeit bezeichnen. Seinerzeit war das Museum hochberühmt. Es zog viele Besucher an, darunter mehrere Fürsten. Der Kurfürst von der Pfalz und der Markgraf von Baden-Durlach kamen sogar mehrfach. Allein im Jahr 1663 stellten sich über 1200 Besucher ein. In zeitgenössischen Almanachen für vornehmes Leben wird das Museum ausführlich besprochen.³ Matthäus Merians *Topografie* behandelt bei der Beschreibung von Ulm Furtttenbachs Haus so eingehend wie nur noch das berühmte Münster, weit ausführlicher als alle übrigen Bauten in Ulm einschließlich des Rathauses.⁴

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

Trotzdem erregt Furtttenbachs Haus jetzt nur noch lokales Interesse; in der Historiografie von Museen oder Künstlerhäusern erscheint es kaum. Dieser Beitrag gibt einen Einblick in die Studien des Autors, mit denen diese Lücke geschlossen werden soll.

FURTTTENBACHS VITA UND WIRKEN

Furtttenbach stammte aus 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 Kunstsammlungen und fand Lehrmeister für Architektur. Er kam auch mit bedeutenden Persönlichkeiten aus anderen Bereichen in Kontakt, 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 Bauamts. Er beschäftigte sich intensiv mit Wehrarchitektur, die für viele Städte in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs wichtig war, da Deutschland von fremden Truppen überschwemmt war. Ulm verdankte es seinen neuen massiven Befestigungen, dass die Stadt damals von einer Eroberung verschont blieb. An die Stadtmauer baute Furtttenbach eine große Veteranensiedlung, die teilweise noch erhalten ist. Sie kommt der berühmten Fuggersiedlung in Augsburg an sozialer Bedeutung gleich. Zudem errichtete er in Ulm diverse öffentliche Bauten; er entwarf Maschinen und schuf Werke zur Unterhaltung: Grotten, Dekorationen, Feuerwerke und anderes. Solche Kreationen treten in der kunsthistorischen Betrachtung gegenüber Gemälden und Plastiken zurück, aber im Etat potenter Haushalte spielten sie oft die größere Rolle.

1638 errichtete Furtttenbach 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 wird.⁵ Die Objekte seiner Sammlung hat Furtttenbach in neun weiteren Traktaten und in Inventar-

ren überliefert.⁶ Umgekehrt lässt sich festhalten, dass das Museum mit seinen vielen Modellen wie eine anschauliche Ergänzung zu den Traktaten wirkt. Als Erstes publizierte Furttentbach 1627 einen Bericht von seiner Italienreise, der weite Verbreitung fand. Die übrigen Traktate betreffen die verschiedensten Gebiete der Architektur. Sie gehen großteils von Furttentbachs eigenen Erfahrungen aus.

Furttentbach hat sich gründlich mit dem Thema Ausbildung befasst.⁷ Kurz nach 1631 errichtete er in Ulm eine Schule; unter dem Namen seines Sohnes publizierte er die Pläne für die Schule in allen Einzelheiten einschließlich der Einrichtung (1649).⁸ In seinem Traktat über die *Architectura universalis* (1635) entwirft er eine ideale Schule.⁹ Dabei geht er auch auf den Unterricht ein. So etwas war ein Novum in der Architekturtheorie seit Filarete.¹⁰ Die Kinder sollen an der idealen Schule unter anderem mathematische Grundlagen, die der Architektur dienen (wie das Vermessen), lernen und in die Architektur eingeführt werden. Im obersten Geschoss der Schule soll eine Kunstkammer zur Demonstration für die Schüler eingerichtet werden; in ihr sollen mathematische, mechanische und architektonische Instrumente und Modelle ausgestellt werden. Das generelle Interesse an dem Thema Ausbildung steht auch hinter der Einrichtung des Museums in Furttentbachs Haus.

FURTTENTBACHS HAUS

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

Das Haus enthielt im Erdgeschoss hauptsächlich Lagerräume. Furttentbach brauchte sie wohl für sein Handelshaus. Zudem lag direkt bei der Treppe ein Warmbad. Furttentbach 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, es einzurichten. Dort besaßen viele Patrizier kunstvolle Bäder.¹¹ In den meisten anderen Städten war ein derartiger Luxus ungewöhnlich. Eine seltene Parallele im Bereich der Künstlerhäuser bietet jedoch Rom in der Hochrenaissance: Raffael und Antonio da Sangallo d.J. wollten in ihren eigenen Häusern an der Via Giulia Warmbäder einrichten.¹²

Zu Furttentbachs Haus gehörte ein Garten. In der *Architectura privata* sind die diversen Blumenbeete dargestellt und in allen Einzelheiten beschrieben (Abb. 2). Am Ende stand eine Loggia und inmitten des Gartens ein Grottenpavillon. Auch der Garten und die Grotte spiegelten Furttentbachs didaktisches Interesse. Der Garten glich einem

Abb. 1
Furttentbachs Haus.

Abb. 2
Furttentbachs Haus und Garten.

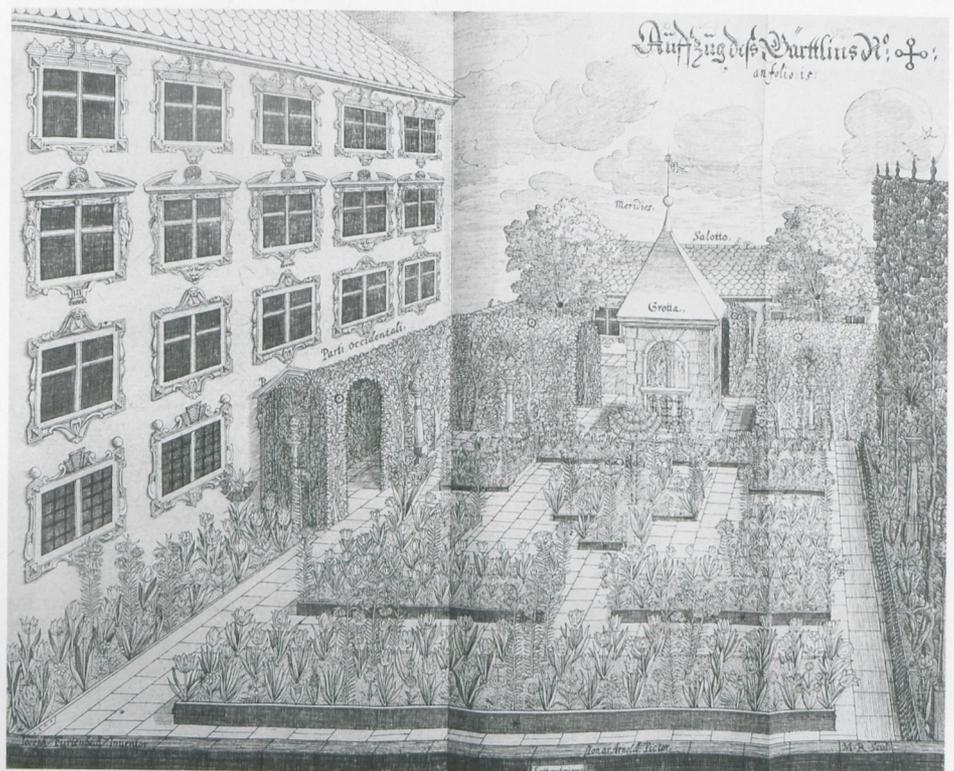
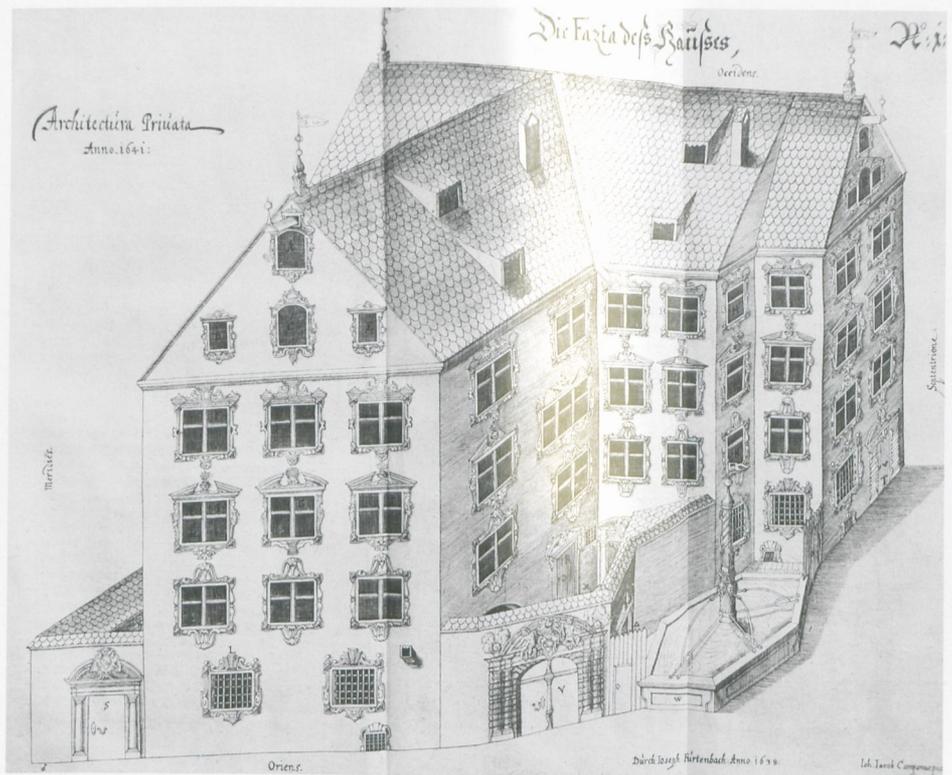


Abb. 3
Furttensbachs Haus,
Grundriss des Museums.

Abb. 4
Joseph Arnold, Kunstkammer
der Familie Dimpfel in Regens-
burg, 1668, Deckfarben mit
Goldhöhnung auf Pergament,
14,9 x 19,1 cm. Ulmer Museum.

botanischen Museum, und die Ausstattung der Grotte mit diversen Naturalien einem naturkundlichen Museum. Das kehrt Furttensbach in seiner Beschreibung heraus. In seinen Entwürfen für Schulen sieht er Gärten als botanisches Lehrmittel vor.

Im zweiten und dritten Geschoss von Furttensbachs Haus lagen die Wohnräume. Im zweiten Geschoss gab es ein kleines Studiolo und ein großes Schreibzimmer. Die „Schreibstube“ ist ausführlich beschrieben: Sie war wie

die Zimmer von Gelehrten oder Dichtern ruhig gelegen; 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. Furttensbach verrichtete dort sicher die Arbeit für sein Handelshaus und seine architektonischen Planungen. Anscheinend empfing er dort auch Besucher. Daher war das Zimmer größer als die üblichen Studioli von Literaten und über eine eigene Treppe direkt vom hinteren Eingang des Hauses aus 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.¹³

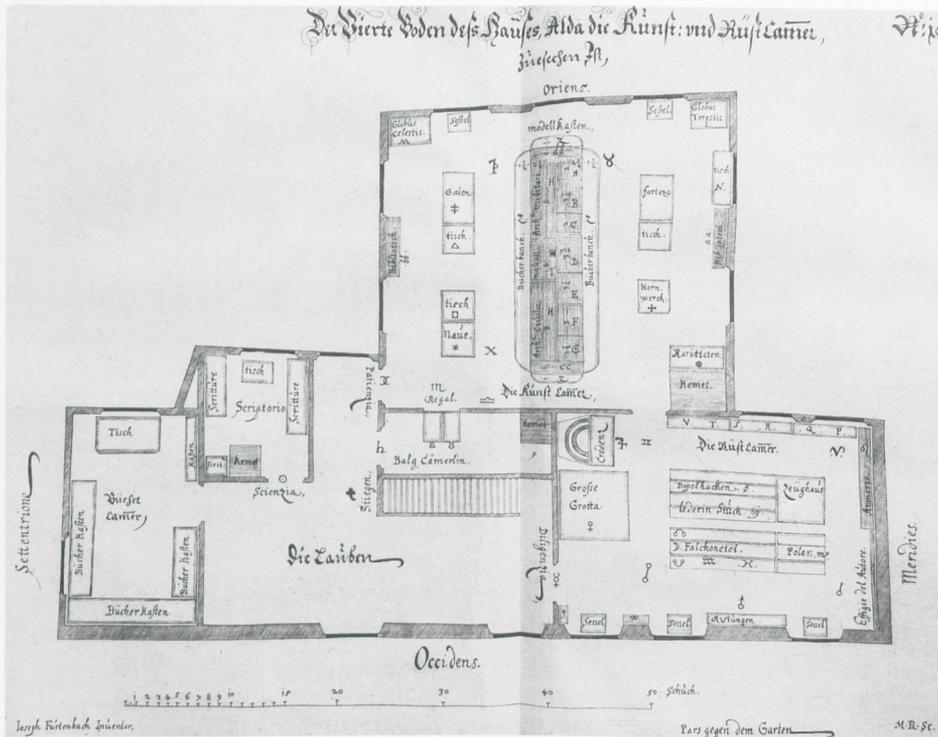
RUNDGANG DURCH FURTTENSBACHS MUSEUM

Das gesamte vierte Geschoss wurde von dem Architekturmuseum eingenommen (Abb. 3). 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. 4). Im Text beschreibt Furttensbach 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 steigt man die Treppe vom dritten Geschoss aus hoch. Im Treppenhaus und Flur waren die Wände mit gemalten Tafeln und Kupferstichen gefüllt. Dem Inventar nach besaß Furttensbach Ölgemälde der Jahreszeiten und der Fortuna – beides Sujets, die in Künstlerhäusern der Renaissance vorkommen. Vor allem hingen im Flur drei große Pläne Roms (diejenigen von Antonio Tempesta und Mattheus Greuter sowie die Rekonstruktion des antiken Rom von Pirro Ligorio).¹⁴ Sie demonstrierten Furttensbachs Bekenntnis zu Rom als Ursprung guter Architektur.¹⁵

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.¹⁶

Das Museum bestand aus zwei Zimmern, von denen das eine „Kunstkammer“ und das andere „Rüstkammer“ genannt wird. Zuerst betrat man die „Rüstkammer“, von dort aus dann die „Kunstkammer“. Im ersten Raum um-



kreiste man einen Tisch, auf dem Ausstellungsstücke standen, im zweiten 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 Eintreten in das Museum blickte man an der Wand gegenüber dem Eingang auf ein großes Porträt Furttensbachs, ca. 3 m hoch und 2,4 m breit (Abb. 5). Als Erstes besichtigte man das Modell einer fürstlichen Grotte, ca. 2 x 2 m im Grundriss groß und knapp 2 m hoch. Die natürlichen Elemente, mit denen eine solche Grotte dekoriert werden sollte, waren in mehreren Kommoden ausgestellt.

Das Modell der Grotte beschreibt Furttensbach in seinem Traktat über die *Architectura civilis* (1628) ausführlich bis in alle Details der Dekoration aus Muscheln, Korallen und anderen Seegewächsen und stellt es so genau auf 7 Tafeln dar, dass man es ohne weiteres rekonstruieren könnte.¹⁷ Man begegnete bei dem Rundgang noch zwei weiteren Modellen von Grotten. Das eine hatte Furttensbach aus Italien mitgebracht, das andere stellte den Grottenpavillon in seinem Garten dar. Die Beschreibung von Furttensbachs 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 Porträt 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 entlang dem Ausstellungs-Tisch in der Mitte des Raumes. Dort waren Geschütze, hauptsächlich für Feuerwerke, aufgereiht. Besonders auffällig war das große Modell eines Zeughauses.¹⁸ Darin standen 200 kleine Modell-Geschütze und viele andere Modell-Waffen. Furttensbach erklärt oft, wozu die Modelle dienen sollten. Dasjenige der Grotte etwa sollte Architekten als Vorbild für die Gestaltung eines solchen Gartenhauses dienen, die Feuerwerks-Geschütze sollten jungen Büchsenmeistern von 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 Essgeschirr.¹⁹ Es war vorn durch Tafeln geschlossen, auf denen perspektivische Einblicke in Straßen wie bei Bühnenbildern dargestellt waren. Die Perspektiven waren der Grund, weshalb der Besucher einen festen Standort für die Betrachtung der Kredenz einnehmen sollte. Das Theater gehörte zu den Sparten der Architektur, für die sich Furt-

tenbach besonders 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 Bühnenbildnerie unterrichtet werden. Furttensbachs Traktat über die *Architectura recreationis* enthält eine ausführliche Abhandlung über Bühnenbilder.

Nach Besichtigung der Perspektive betrat man die „Kunstkammer“. Mitten im Raum stand eine große Vitrin-

Abb. 5

Furttensbachs Portrait umgeben von den Elementen der Architektur. Titel von FURTTENBACH, Joseph: *Architectura universalis*, Ulm 1635.





Abb. 6

Joseph Furttenschach, Die Mechanica mit ihren Kindern, Kupferstich. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenschach 11 (von links nach rechts: Prospectiva, Navigatio, Astronomia, Geographia, Planimetria, Geometria, Arithmetica, MECHANICA, Grottenwerck, WasserLaitung, Feuerwercke, Büchsenmeist(erei), Arch(itectura) Militaris, Arch(itectura) Civilis, Arch(itectura) Navalis).

ne, die rundum von Büchertruhen umgeben war; zwischen ihr und den Wänden waren vier Tische aufgestellt, die Modelle trugen. An der Wand gegenüber dem Eingang hingen zwischen den Fenstern Porträts von Furttenschachs 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 hohem 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 Alabaster-Kugeln bekrönt. In der Vitrine waren zahlreiche Modelle aus Holz oder Instrumente ausgestellt, die zur Architektur gehören. Der Inhalt war in zehn Gebiete gegliedert, die sich annähernd mit Furttenschachs Traktaten decken. Eine ähnliche Gliederung hat Furttenschach in einem Kupferstich dargestellt (Abb. 6). Im Folgenden wird kurz der Inhalt der Vitrine vorgestellt.



Abb. 7

Modell eines Bühnenbilds des Giulio Parigi in Furttenschachs Museum.

Zunächst waren Dinge zusammengetragen, mit denen der Architekt zur Unterhaltung beitragen konnte: Pyrotechnik und ephemere Festarrangements. Es folgten Bühnenausstattungen für Theater und Grotten als Elemente der *Architectura recreationis*. Zwei dreidimensionale Holzmodelle erinnerten an das, was Furttenschach in Italien kennengelernt hatte: Das eine stellte eine Bühnengestaltung dar, die Giulio Parigi für den Großherzog der Toskana angefertigt hatte (Abb. 7).²⁰ Der, wie Furttenschach schreibt, „in aller Welt berühmte“ Architekt und Bühnenbildner Parigi war ein Jahr lang in Florenz Furttenschachs Lehrer. Er ließ zu Ehren Furttenschachs 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 Furttenschach anfertigen.²¹ Rizio war sieben Jahre lang, als Furttenschach 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 Furttenschachs Schwäche für Grotten gefördert haben.

Es folgten Instrumente für das Zeichnen und Vermessen, dann Maschinen wie Mühlen, Wasserpumpen und andere. Solche Geräte hatten eine hohe Bedeutung für Handwerk, Industrie und Versorgung. Anschließend waren Modelle von Wehrarchitektur und Schiffen ausgestellt. Darunter war wieder ein Modell, das Furttenschach in Italien zum Geschenk erhielt. Außer Befestigungsanlagen stellte Furttenschach auch ein Holzmodell der Veteranensiedlung („Stadt für Soldaten“) aus, so wie er sie an die Stadtmauer anbauen wollte; sein Plan wurde nur teilweise realisiert.²²

Nachdem der Rundgang abgeschlossen war, wurde der Besucher nochmals durch den Raum geführt, diesmal um die Bilder an den Wänden zu betrachten. Einerseits hingen dort Stiche von meist römischen Bauten, aber auch von antiken und modernen, andererseits Handzeichnungen von „den bedeutendsten“ Architekten, wie Furttenschach angibt, ohne sie weiter zu spezifizieren. Die Zeichnungen stellten Paläste, Häuser, Villen, Portale, Kapellen, Altäre, Tabernakel, Säulen, Perspektiven und Komödien-Szenen und anderes dar. Furttenschach hebt eigens mehrere spätgotische Darstellungen hervor: einen Entwurf für das geschnitzte Chorgestühl des Ulmer Münsters, auf Pergament gezeichnet und fast 1 m hoch, sowie die Darstellung des Ölbergs, den Matthäus Böblingen geschaffen hatte und der zur Zeit Furttenschachs noch in beschädigtem Zustand nahe beim Münster stand – 1517 ebenfalls auf Pergament gezeichnet und etwa 1,5 m hoch. Beide Zeichnungen sind verloren, aber ein Entwurf Böblingers gibt eine Idee davon, wie der Riss des Ölbergs, den Furttenschach besaß, ungefähr ausgesehen haben wird.²³ Für die Einschätzung von Furttenschachs geistiger Haltung ist wichtig, dass er diese Werke bewunderte. Er brachte also Verständnis für die Gotik auf, wäh-

rend sie damals von den italienischen Künstlern meist vehement abgewertet wurde.

Zum Abschluss der Besichtigung des Museums wurde auf einer Orgel, die am Ausgang der Kunstkammer angebracht war, Musik gespielt, um dem Besucher „seine gleichsam vertieften Gedanken zu erquicken“. Nachdem seine Bildung derart gehoben war, wurde der Besucher in zwei Bücherzimmer geleitet, gewissermaßen Vorformen 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.

Eine Führung durch das Museum dauerte drei bis vier Stunden, wie Furttensachs in dem anschließend zu besprechenden Manuskript von 1632 festhält.²⁴ In mehreren Schriften behandelt Furttensachs eine besondere Laterne, die dazu dienen sollte, bei einer Museumsführung die Objekte zu beleuchten.²⁵ Sie sei nötig, 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 selbst die Aufgabe; so ist es für den Besuch des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Gotha 1654 überliefert.²⁶ Aber ob das die Regel war, ist bei dem hohen Andrang, der zeitweise in seinem Museum herrschte, fraglich.

Teil mit einem hölzernen Verschlag abgetrennt, 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 mit Plänen und Ähnlichem behängt. Furttensachs berichtet, dass trotz der beengten Aufstellung schon in dieses Haus viele Besucher kamen, um die Exponate zu besichtigen.²⁸

FURTTENSACHS THEORETISCHE BEHANDLUNG VON KUNSTKAMMERN

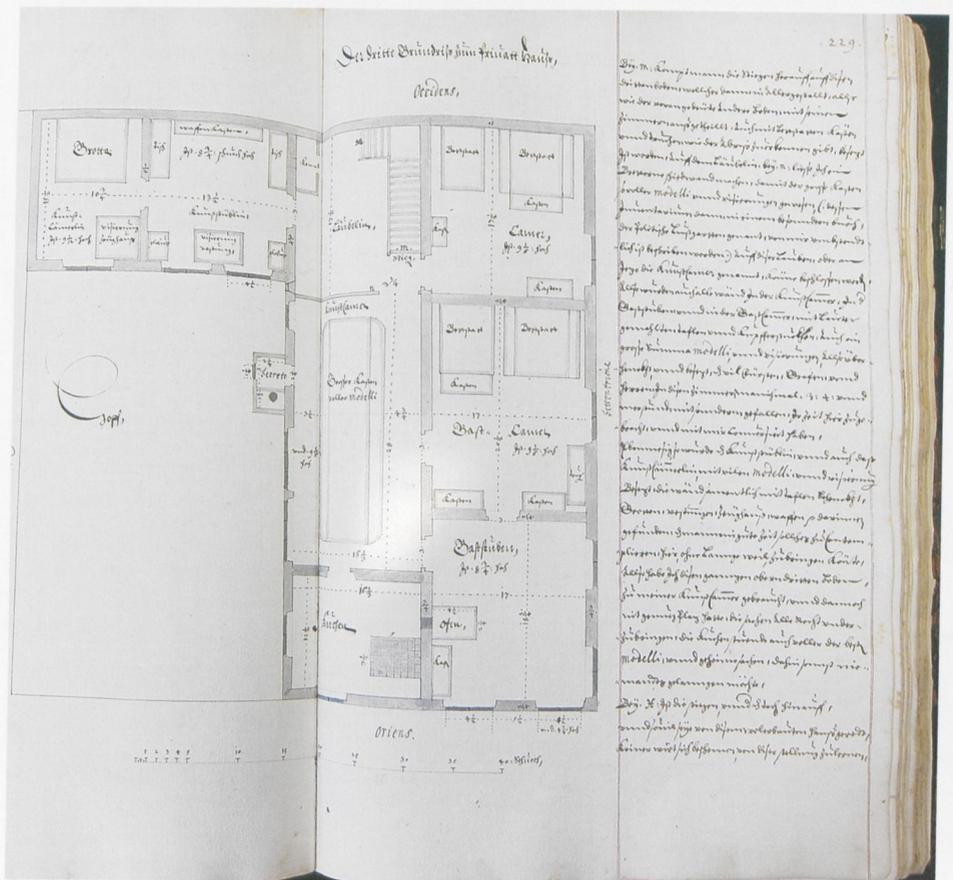
Mehrfach berührt Furttensachs in seinen Architekturtraktaten das Thema der Kunstkammern. In der *Architectura recreationis* entwirft er einen fürstlichen Palast mit einer langgestreckten „Galerie“, die als „Kunst- und Antiquitätenkammer“ dient.²⁹ Sie enthält Kuriositäten, Antiquitäten und Bilder, aber keine architektonischen Objekte. Diese Disposition folgt realen Vorbildern. Die Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern etwa war in einer derartigen Galerie untergebracht.³⁰ Zuvor, in der *Architectura civilis*, hatte Furttensachs eine ideale Kombination von Kunstkammer, Theater und Natur erfunden. Er stellt zwei Varianten davon vor, die eine in einem fürstlichen Palast, die andere in einem aufwendigen Bürgerhaus.³¹

Abb. 8
Furttensachs Museum vor dem Bau des eigenen Hauses, 1632, Ulm, Stadtarchiv, Ms. Furttensachs 5 *Architectura universalis*.

FURTTENSACHS FRÜHERE WOHNUNG

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 baute, aber schon dort standen viele von den späteren Exponaten. Die Sammlung war bereits für ein gehobenes Publikum öffentlich zugänglich. In einem 1632 datierten Manuskript präsentiert Furttensachs seine damalige Wohnung (Abb. 8).²⁷ Ähnlich wie in der *Architectura privata* stellt er das Haus mit den Grundrissen der einzelnen Geschosse dar und beschreibt es detailliert. Seltsamerweise ist dieser Bericht, soweit ich weiß, bisher nicht publiziert worden.

Das Erdgeschoss enthielt auch hier gewölbte Räume, die als Lager dienten. Im Vorhof lag separat ein Warm- und Kaltbad unter freiem Himmel. Das erste Obergeschoss diente zum Wohnen. Es umfasste einen Wohnraum, eine Küche, Kinderzimmer und viele Schlafzimmer; ein Arbeitsraum gehörte nicht dazu. Das zweite Obergeschoss enthielt mehrere Gästezimmer, aber hauptsächlich war es zur Unterbringung der Sammlung bestimmt. Nur zwei Zimmer waren für sie vorgesehen; dort standen die Modelle, die später im großen Haus aufgestellt waren, wie die Grotte und das Zeughaus. Vom Flur war der größte



Der fürstliche Palast ist auf Repräsentation abgestimmt (Abb. 9). Er hat in der Mitte seines rückwärtigen Flügels einen Festsaal. Von ihm aus, schreibt Furttentbach, sieht man auf der einen Seite in das Antiquarium, auf der anderen Seite 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 mag erhehend sein, aber es vermittelt keinen genaueren Einblick in die Bereiche, die rundum liegen. Nicht einmal die bei Furttentbach sonst kaum vermeidliche Grotte im Garten ist erwähnt.

Das Bürgerhaus schließt ein großes Theater ein, das zugleich ein Naturalien- und Architekturmuseum bildet. Es erstreckt sich fast über eine ganze Seite des Anwesens

und nimmt in der Höhe zwei Geschosse ein (Abb. 10). An einem Ende des Saals liegt die Bühne („Scena di Comedia“), um den Saal läuft eine ovale Galerie um, getragen von Stützen, die nach den Regeln der Säulenordnungen gestaltet sind. Der ovale Bereich in der Mitte des Raums und die Galerie sind für die Zuschauer bestimmt. Am anderen Ende des Saals steht eine Grotte; sie hat dort ihren Platz als Furttentbachs beliebtes Naturalienkabinett. Die Wände der Galerie sind mit Bildern behängt. Unter dieser sind beidseits Reihen von Kabinetten eingerichtet. An ihren Wänden stehen Schränke, um eine Sammlung aufzunehmen, die ausschließlich in den Bereich der Architektur gehört. Die Objekte sind, ähnlich wie in der großen Vitrine von Furttentbachs Museum, nach gewissen Kriterien geordnet: Visierungen oder Modelle von technischen Anlagen, Schiff-, Wehr- und Profanbau, Astronomie, Geometrie, Arithmetik, Artillerie sowie Pyrotechnik. Wenn nicht Theater gespielt wird, sollen in der Mitte des Saals – wie in Furttentbachs Museum – Büchertruhen aufgestellt werden, damit die Besucher das Studium der Ausstellungsstücke vertiefen können.

HISTORISCHE EINORDNUNG VON FURTTENTBACHS MUSEUM

Abschließend sei kurz versucht, Furttentbachs Anwesen historisch einzuordnen. Das Haus glich wie viele Künstlerhäuser – etwa diejenigen Dürers, Rembrandts oder Elias Holls – im Wesentlichen einem stattlichen Bürgerhaus.³² Der Inhalt der programmatischen Bilder, die über den Türen des Museums hingen, findet Parallelen in anderen Künstlerhäusern. Etliche Literaten und Künstler (Maler wie Albrecht Dürer oder Architekten wie Giovanni Battista Bertani und Vincenzo Scamozzi) vermarkteten wie Furttentbach ihre Druckgrafiken oder Schriften selbst.³³ Das Besondere an Furttentbachs Haus war das Museum. Solche Kunstkammern waren häufiger bei wohlhabenden Patriziern anzutreffen, wie z.B. die Kunstkammer der Familie Dimpfel in Regensburg, auf die bereits zuvor verwiesen wurde, um eine gewisse Vorstellung von Furttentbachs Museum zu geben.³⁴ Aus Berichten von den Besuchen bürgerlicher Kunstkammern geht hervor, dass gewöhnlich die Besitzer ihre Besucher führten. Ein vornehmer Künstler wie Peter Paul Rubens allerdings stellte nur einen Diener ab, um den Doktor Otto Sperling, immerhin den Leibarzt des Königs von Dänemark, durch sein Atelierhaus und zu seiner Antikensammlung zu geleiten (1621). Als Parallele zum Orgelspiel am Ende der Führung durch Furttentbachs Museum sei erwähnt, dass Rubens aufspielen ließ, während er malte und den Doktor Sperling empfing.

Begüterte Künstler besaßen oft eine Sammlung und bestimmten, dass sie zu ihrem Andenken aufbewahrt wer-

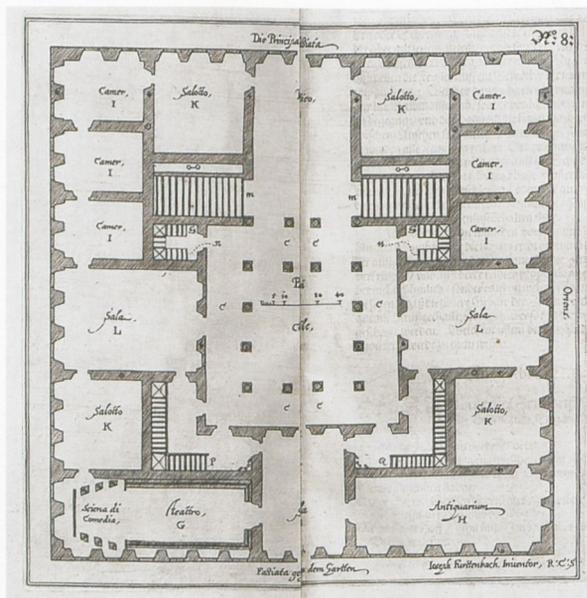


Abb. 9

Fürstlicher Palast, Grundriss des Erdgeschosses.

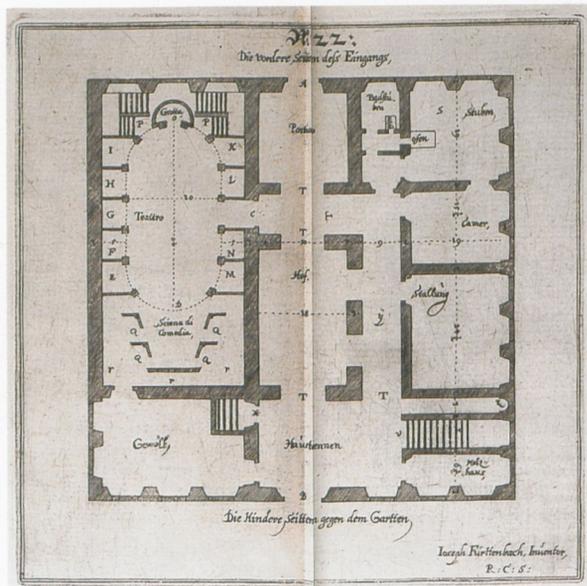


Abb. 10

Bürgerliches Wohnhaus, Grundriss des Erdgeschosses.

de.³⁵ Jedoch 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.³⁶ Der Raum zeichnete sich gegenüber normalen Zimmern dadurch aus, dass er eine halbe Rotunde mit Oberlicht in der Mitte der Kuppel bildete und in die Wand Nischen eingelassen waren, in denen die Exponate standen. Er besaß zwei Zugänge, einen privaten von der Wohnung aus und einen für Besucher vom Hof aus, 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 dessen Insolvenzerklärung von 1656, hing dagegen verteilt über die Räume seines Hauses.

Rubens' Antiquarium folgte wahrscheinlich italienischen Vorbildern. Neben dem prächtigen, mit Nischen und Oberlicht ausgestatteten Antiquarium des Palazzo Grimani bei S. Maria Formosa in Venedig sei hier auf zwei weitere Künstlerhäuser hingewiesen: dasjenige des Leone Leoni und Federico Zuccaris Florentiner Atelier. In die Wände des Vestibüls, das im Erdgeschoss von Zuccaris Atelier liegt (1578), sind viele Nischen eingelassen, die ähnlich klein sind wie in Rubens' Antiquarium. Sie werden wohl auch dafür bestimmt gewesen sein, Statuen aufzunehmen.

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 mit Gipsabdrücken von berühmten Plastiken angefüllt war (Abb. 11–13).³⁷ Im Hof traf der Besucher direkt auf das Kapitolinische Reitermonument des Marc Aurel, und in den Umgängen standen Michelangelos Werke. Neben dem Eingang führte eine Treppe zum Obergeschoss. Es wurde an der Straßenfront weitgehend von einem großen Raum mit kostbaren Kunstwerken und dessen Vorzimmern eingenommen (heute zerstört). Dort befanden sich unter anderem die meisten Manuskripte von Leonardo da Vinci. Der Raum war oktogonal und hatte ein Oberlicht in der Mitte; ob Nischen für kleine Plastiken in die Wände eingelassen waren, ist unbekannt. Die schmalen Seitenflügel des Anwesens boten wohl nur für Galerien mit weiteren Gipsabdrücken Platz. Dieses Haus kann auch als Museum bezeichnet werden. Von ihm hieß es seinerzeit, es habe viele Persönlichkeiten zum Sammeln angeregt. Die Sammlung wurde also herumgezeigt, die Exponate waren sicher auch Lehrobjekte für Leonis Schüler. Sie waren nicht auf die eigene Person Leonis bezogen, aber sie spiegelten seine Vorlieben, speziell seine Verehrung für Michelangelo.

Seit langem sammelten diverse Architekten ihre eigenen Pläne und Studien – so etwa der Württembergische Hofarchitekt Heinrich Schickhardt oder der Augsburger Stadtbaumeister Elias Holl.³⁸ Schickhardt und Holl hielten

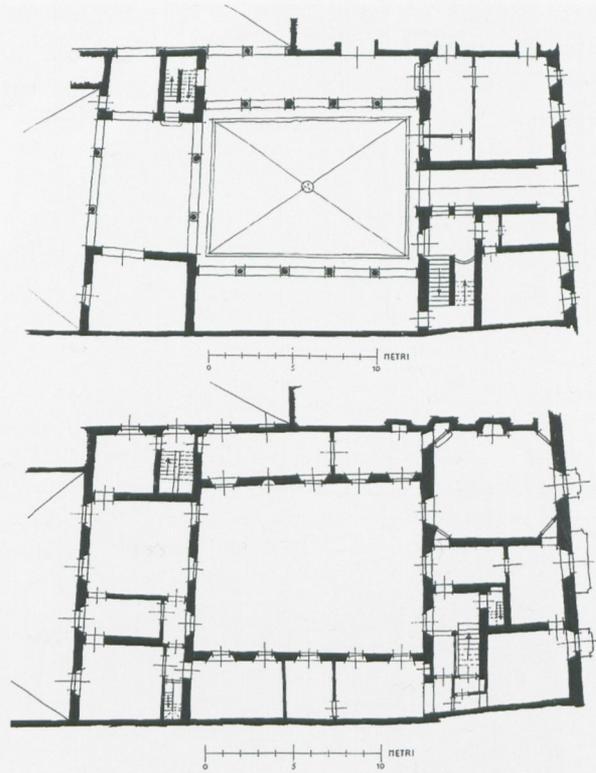


Abb. 11
Haus des Leone Leoni,
Grundriss des Erd- und
ersten Obergeschosses.

ihr Wirken als Architekten ähnlich wie Furttenbach selbst fest.³⁹ Die grafischen Sammlungen der Architekten der päpstlichen Bauhütte, Antonio da Sangallo und Baldassare Peruzzi, sind großteils erhalten, weil sie in den Besitz der Medici gelangten; jetzt befinden sie sich in den Uffizien. Antonio da Sangallo besaß auch wichtige Pläne anderer Architekten; er hat sie anscheinend aus der Bauhütte von St. Peter weggenommen. Die Sammlung von Plänen in Sangallos Nachlass war seinerzeit sehr begehrt.⁴⁰ Aber es ist nicht bekannt, dass sie ausgestellt gewesen 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.⁴¹ Die prachttvolle Modell-Sammlung der Stadt Augsburg ist in großem Umfang bewahrt; das früheste von ihren Stücken datiert 1503.⁴² Die meisten Werke 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, damit sie gut erhalten blieben. Trotzdem ist nicht bekannt, wo und wie sie während des 16. und 17. Jahrhunderts aufbewahrt wurden. Anscheinend waren die städtischen Modellsammlungen damals nicht oder nur schwer öffentlich zugänglich. Jedenfalls erwähnt sie, soweit ich weiß, keiner der zeitgenössischen Reiseberichte, Almanache oder Städtebeschreibungen, auch nicht solche, die private Kunstkammern oder Furttenbachs Architekturmuseum anführen.⁴³ 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 1568–74 für Herzog Albrecht V. von Bayern schuf. In der Kunstkammer, die Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675), der Vater des Prinzen Johann Ernst, der Furttentbach 1654 besuchte, einrichtete, waren die Architekturmodelle 1659 in einem gesonderten Zimmer aufgestellt.⁴⁴ Die fürstlichen Kunstkammern waren bekanntlich für ein gehobenes Publikum zugänglich, aber die Architektur bildete nur eine Unterabteilung.

Als Ort der Erinnerung an eine einzelne Persönlichkeit gleicht Furttentbachs Haus dem Landhaus Petrarca's 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.⁴⁵ 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's Hauptwerke illustrieren und Porträts 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 seine botanischen Besonderheiten. Ähnlich wie

ein botanisches Museum hat schon Erasmus von Rotterdam den Garten des idealen Landhauses eines Humanisten beschrieben.⁴⁶

Eine gewisse Parallele zu Furttentbachs Demonstration seines eigenen Wirkens als Architekt bietet die Casa Buonarroti in Florenz.⁴⁷ Im Lauf der Jahre 1613–1635, also noch während Furttentbach in Italien weilte, richtete Michelangelo's Großneffe in dem Haus vier prächtige Räume ein, um seinen berühmten Vorfahren zu ehren, seine Werke zu demonstrieren und auszustellen, was er an eigenständigen Werken Michelangelo's geerbt oder erworben hatte. Große Bilder an den Wänden des Prachtraums zeigen, wie Michelangelo Modelle oder Pläne seiner Bauten präsentiert.

Auch das berühmte Museum, das Paolo Giovio 1540 am Lago di Como einrichtete, diente der Selbstdarstellung.⁴⁸ Außer der Sammlung von Porträts bedeutender historischer Persönlichkeiten (Staatsmännern, Gelehrten, Architekten und bildenden Künstlern) gehörten zu ihm die Galerie von Giovio's Ahnen und ein Fries der Gönner, die Giovio's Erfolg unterstützten. Dazu bildeten in Furttentbachs Museum die Porträts von ihm selbst und von seinen Eltern eine bescheidenere Parallele. Zudem hat Giovio ähnlich wie Furttentbach eine Beschreibung seines Museums verfasst. Sie hat wesentlich dazu beigetragen,

◀◀ **Abb. 12**

Haus des Leone Leoni, Fassade.



Abb. 13

Haus des Leone Leoni, Innenhof.

die Institution berühmt zu machen. Sie ist bis Furttenbachs Schrift ein Sonderfall geblieben. Furttenbach besaß diese Beschreibung.⁴⁹ Allerdings gibt sie nicht einen Rundgang wieder wie Furttenbachs Führer. Nachrichten von Besuchen in Künstlerhäusern oder Kunstkammern finden sich eher in Reiseberichten, aber sie werfen höchstens vereinzelte Schlaglichter darauf, wie die Besuche abliefen.

In der bürgerlichen Kunstkammer, die Furttenbach 1628 in Verbindung mit einem Theater konzipierte, hat sich offenbar die Idee niedergeschlagen, Erinnerung oder Wissen in einem Archiv zu speichern, dessen Abteilungen in der Gestalt eines Vitruvianischen Theaters angeordnet sind. Der norditalienische Humanist Giulio Camillo hat sie in seinem Traktat *L'idea del teatro* 1550 vorgestellt.⁵⁰ Diese Schrift inspirierte den belgischen Gelehrten Samuel Quiccheberg, der Herzog Albrecht V. von Bayern bei der Einrichtung seiner Kunstkammer beriet. Die Sammlungstheorie, die Quiccheberg unter dem Titel *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* 1565 publizierte,⁵¹ 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 Furttenbach ein. Die vielen Aspekte von Furttenbachs Sammlerinteresse bedürfen wohl noch eingehenderer Bearbeitung.

- 1 FILARETE, Antonio Averlino detto il: Trattato di Architettura, hrsg. von Finoli, Anna M. / Grassi, Liliana, Mailand 1972, S. 559–562.
- 2 Grundlegende Literatur zu Furttenbach und seinem Haus: BERTHOLD, Margot: Josef Furttenbach von Leutkirch. Architekt und Ratsherr in Ulm (1591–1667), Diss. Ulm 1953; DIES.: Joseph Furttenbach von Leutkirch, Architekt und Ratsherr in Ulm (1591–1667). In: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 33, 1953, S. 119–179; GRÖTZ, Susanne: Bürgerliches Wohn-Hauß. Furttenbachs Wohnhaus in Ulm. In: Stemshorn, Max (Hrsg.): Der Kunstgarten. Gartenentwürfe von Joseph Furttenbach 1591–1667, Ulm 1999, S. 52–71; FURTTENBACH, Joseph: Lebenslauff 1652–1664, hrsg. von Greyerz, Kaspar / Siebenhüner, Kim / Zaugg, Roberto, Köln / Weimar / Wien 2013. Ich danke Matthias Grotz für die Unterstützung meiner Recherchen zu Furttenbach im Stadtarchiv von Ulm.
- 3 STURM, Leonhard Christoph / GRÖNING, Johann / REYHER, Samuel: 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, Bd. 3, Hamburg 1707, S. 167. Vgl. NEICKEL, Kaspar Friedrich: Museographia, Leipzig / Breslau 1727, S. 112.
- 4 ZEILLER, Martin: Topographia Sveviae, Frankfurt a.M. 1643, S. 202–203.
- 5 FURTTENBACH, Joseph: Architectura privata. Das ist: Gründtliche Beschreibung, Neben conterfetscher Vorstellung, inn was Form und Manier ein gar Irregular, Burgerliches Wohnhauß: jedoch mit seinen sehr guten Commoditeten erbawet, darbey ein Rüst- und Kunst-Kammer auffgericht, Augsburg 1641.
- 6 Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenbach 11. FURTTENBACH, Joseph d.J.: Inventarium vieler nutzbarner immer denckwürdigen so wohl von Militar- als Civil- auch navalischen Gebäuen und dergleichen architecto-
- nischen Modellen [...] in des Herrn Joseph Furtenbachs [...] Rüst- und Kunst-Cammer in natura zu finden seind, Augsburg 1660 und 1666.
- 7 ROLLER, Karl: Die schulgeschichtliche Bedeutung Joseph Furtenbachs des Älteren (1591–1667) in Ulm, Diss. Darmstadt 1913.
- 8 FURTTENBACH, Joseph d.J.: Teutsche Schul-Gebäw [...], Augsburg 1649.
- 9 FURTTENBACH, Joseph: Architectura universalis. Das ist: Von Kriegs-Statt- und Wassergebäuen, Ulm 1635, S. 45–50.
- 10 Zu Filaretos Entwurf einer Schule vgl. GÜNTHER, Hubertus: Utopische Elemente in Filaretos Idealstadt Plusiapolis. In: Dietl, Albert / Schöllner, Wolfgang / Steuernagel, Dirk (Hrsg.): Utopie, Fiktion, Planung. Stadtentwürfe zwischen Antike und früher Neuzeit, Regensburg 2014, S. 197–220.
- 11 HANKE, Stephanie: Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua, Münster 2008, S. 193–212.
- 12 CONTARDI, Bruno (Hrsg.): Quando gli Dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento, Rom 1984.
- 13 WIRTH, Liselotte: Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 57–68; SCHWARZ, Hans-Peter: Das Künstlerhaus, Braunschweig 1990, S. 160–161.
- 14 FRUTAZ, Pietro Amato: Le piante di Roma, Rom 1962, Plan 134, 145, 17.
- 15 Vgl. FURTTENBACH, Joseph: Architectura civilis, Ulm 1628, Vorwort.
- 16 MÜLLER, Barbara: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom. In: Hüttinger (wie Anm. 13), S. 101–120; SCHWARZ (wie Anm. 13), S. 201–202.
- 17 FURTTENBACH (wie Anm. 15), S. 35–48.
- 18 Abgeb. in FURTTENBACH (wie Anm. 9), S. 101, Taf. 38–40.
- 19 Abgeb. in FURTTENBACH, Joseph: Architectura recreationis, Augsburg 1640, S. 58, Taf. 19.
- 20 Abgeb. in FURTTENBACH (wie Anm. 19), S. 59–70, Abb. 21–23.
- 21 Abgeb. in FURTTENBACH, Joseph: Newes Itinerarium Italiae, Ulm 1626, S. 221, Abb. 16–17.
- 22 Abgeb. in FURTTENBACH (wie Anm. 9), S. 14, Abb. 4.
- 23 KLAIBER, Hans: Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger, Heidelberg 1911, S. 13–18; SEELIGER-ZEISS, Anneliese: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis, Heidelberg 1967, S. 115–117; Hans Seyfer: Bildhauer an Neckar und Rhein, hrsg. von Pfeiffer, Andreas / Halbauer, Karl, Kat. Städtische Museen Heilbronn, Heilbronn 2002, S. 162f.
- 24 Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenbach 5, *Architectura universalis*, S. 229.
- 25 FURTTENBACH (wie Anm. 15), S. 21. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenbach 6, S. 11.
- 26 DÜSSLER, Hildebrand: Reiseberichte aus Bayerisch-Schwaben, Bd. 2, Weißenhorn 1974, S. 104.
- 27 FURTTENBACH (wie Anm. 24), Teil 1, S. 229–231.
- 28 FURTTENBACH (wie Anm. 24), Teil 1, S. 229.
- 29 FURTTENBACH (wie Anm. 19), Abb. 18.
- 30 SAUERLÄNDER, Willibald (Hrsg.): Die Münchner Kunstkammer, München 2008.
- 31 FURTTENBACH (wie Anm. 15), S. 21, Abb. 8, 22–23.
- 32 HÜTTINGER (wie Anm. 13); SCHWARZ (wie Anm. 13); GÜNTHER, Hubertus: Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470–1800. In: Brandlhuber, Margot T. (Hrsg.): Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948, München 2013, S. 16–29.
- 33 BURKE, Peter: Die Gesckicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996, S. 53f., 69, Anm. 3; CARPEGGIANO, Paolo: Il libro di pietra. Giovanni Battista Bertani, Mantua 1992, S. 70 (Inventar des Nachlasses); OLIVATO PUPPI, Loredana: Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne. In: Atti. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti 133, 1974/75, S. 347–369.
- 34 Eine vorzügliche Übersicht über Kunstkammern mit Literatur präsentiert Peter Huber in: www.kunstkammer.at.

- 35 SCHWEIKHART, Gunter: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert. In: Ders.: Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, Köln / Weimar / Wien 2001, S. 256–265.
- 36 UPPENKAMP, Barbara / BENEDEEN, Ben van / LOMBAERDE, Piet: Palazzo Rubens. The master as architect, Brüssel 2011.
- 37 NEBBIA, Ugo: La Casa degli Omenoni, Mailand 1963; Di Dio, Kelley Helmstutler: Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan. The inventory of 1609. In: The Burlington Magazine 145, 2003, S. 572–578; CUPPERI, Walter: Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549–56) II. Un nuovo „Laocoonte“ in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della „Casa degli Omenoni“ a Milano. In: Prospettiva. Rivista di Storia dell'arte antica e moderna 115–116, 2004, S. 159–176; CANELLA, Maria / MAIFREDA, Germano: Clubino nella Casa degli Omenoni, Mailand 2008. Der Autor dankt Francesco Repishti für seine Unterstützung bei der Besichtigung von Leonis Haus und der erhaltenen Objekte seiner Sammlung in der Biblioteca Ambrosiana.
- 38 MERK, Eberhard: Schickhardtiana im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Ein Verzeichnis der Archivalien zu Heinrich Schickhardt in dessen Beständen. In: Kretschmar, Robert: Neue Forschungen zu Heinrich Schickhardt, Stuttgart, 2002, S. 179–187; ROECK, Bernd: Elias Holl. Architekt einer europäischen Stadt, Regensburg 1985.
- 39 MERK (wie Anm. 38); HOLL, Elias: Die Hauschronik der Familie Holl (1487–1646), hrsg. von Meyer, Christian, München 1910. Vgl. die Listen der eigenen Werke, die Furttenbach anlegte. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenbach 8 u. H.b.7 Furttenbach.
- 40 GÜNTHER, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 244.
- 41 HAMPE, Theodor: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, Wien / Zürich 1904, Bd. 1, S. 173, Nr. 1914.
- 42 BAER, Wolfram / KRUFF, Hanno-Walter / ROECK, Bernd: Elias Holl und das Augsburger Rathaus, Augsburg 1985; REUTHER, Hans / BERCKENHAGEN, Ekhart: Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900, Berlin 1994; GÜNTHER, Hubertus: Deutsche Architekturmodelle der Renaissance. In: Humanistica, im Druck.
- 43 Beispielsweise: NEICKEL, Kaspar Friedrick: Museographia, Leipzig / Breslau 1727, S. 24 (private Sammlungen in Augsburg), 75f. (private Sammlungen in Nürnberg), S. 112 (Ulm, Weickmannsches Münzt-Cabinet, Furttenbachs Museum).
- 44 ZIMMERMANN, Wolfgang: Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstkammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675). In: Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 629–642, bes. S. 637.
- 45 MAGLIANI, Mariella: La casa di Francesco Petrarca ad Arquà, Mailand 2003.
- 46 ERASMUS VON ROTTERDAM: Ausgewählte Schriften, Darmstadt 1967, Bd. 6, S. 31, 35–37 (Colloquia familiaria).
- 47 WASMER, Marc-Joachim: Die Casa Buonarroti, ein Geniedenkmal für Michelangelo. In: Hüttinger (wie Anm. 13), S. 121–138; CONTINI, Roberto: Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona. In: Ciardi, Roberto Paolo (Hrsg.): Case di Artisti in Toscana, Mailand 1998, S. 145–166.
- 48 MINONZIO, Franco: Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri. In: Ginzburg, Silvia (Hrsg.): Testi, immagini e filologia nel XVI secolo, Pisa 2007, S. 77–146; AGOSTI, Barbara: Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del cinquecento, Florenz 2008.
- 49 Furttenbach 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. Ulm, Stadtarchiv, Ms. H Furttenbach 11, S. 57.
- 50 YATES, Francis A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aritoteles bis Shakespeare, Berlin 1999, S. 123–158; LAZARDZIG, Jan: Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furttenbach (1591–1667). In: Schock, Fleming / Bauer, Oswald G. / Koller, Ariane (Hrsg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit, Hannover 2008, S. 183–207. DERS., Architektur-Theater. Wissensräume des Theaters bei Joseph Furttenbach (1591–1667). In: Hauser, Susanne (Hrsg.): Architektur in transdisziplinärer Perspektive, Bielefeld 2015, S. 313–343.
- 51 ROTH, Harriet (Hrsg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg, lat.-dt., Berlin 2000; MINGES, Klaus: Das Sammlungs-wesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998.