

in der die Dinge in einen »auf Heterogenität beruhenden Zusammenhang« gestellt sind.⁴¹ Mit Schwerpunkt auf kuriose Objekte aus der Tradition der Wunderkammer hat sich Günter Oesterle bereits 1990 Texten von Goethe, Brentano, Mörike und Raabe gewidmet und auf die allgemeine Abwertung des Kuriosen im Kontext des gesteigerten Geschichtsbewusstseins des 19. Jahrhunderts sowie auf die Orientierung einzelner Texte an Erzählstrukturen der Wunderkammer hingewiesen.⁴² All diese Aspekte greift die vorliegende Studie auf und betrachtet die ausgewählten Narrative vor einem breiteren Zugang zum Phänomen der Wunderkammer, der den synthetischen Weltzugriff und die kuriosen Gegenstände einschließt, den Fokus auf die Disparität verschiebt und um zentrale Aspekte bezüglich der Wissensordnung innerhalb des Sammlungsraums und in Verwebung mit den jeweiligen Sammelnden erweitert.

1.3 Zeitgenössische Perspektiven auf Begriff und Phänomen der Wunderkammer

Es scheint ganz so, als wäre gerade die zentrale Sammlungsformation des vormusealen Sammelns, die Wunderkammer, zu einem geflügelten Wort geworden, das im außermusealen und musealen Kontext für Vieles steht. *Die Wunderkammer* heißt ein Café in Stuttgart, das einige Schlagworte auf der eigenen Internetseite inszeniert: »[...] mit Interesse aus dem Wissen, aber auch der Neugierde schöpfen, und der Erfahrung Raum geben, sich austauschen, verstehen lernen, leiten lassen von den Sinnen.«⁴³ Im Harz trägt ein freies Variété-Theater mit knapp über 70 Sitzplätzen den Namen *Wunderkammer*.⁴⁴ Das *Ensemble WUNDERKAMMER*, eine musikalische Gruppierung aus Berlin, bezieht sich in einem einleitenden Kurztext auf der Internetseite vor allem auf

41 Finkelde, Dominik: »Wunderkammer und Apokalypse: Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne«, *German Life and Letters* 60/4 (2007), S. 554–568, hier S. 15.

42 Vgl. Oesterle, Günter: »Eingedenken und Erinnern des Überholten und Vergessenen. Kuriositäten und Raritäten in den Werken Goethes, Brentanos, Mörikes und Raabes«, in: Schulz, Gerhard und Tim Mehigan (Hg.): *Literatur und Geschichte 1788–1988*, Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Band 15, Bern, New York: P. Lang 1990, S. 81–112.

43 »Wunderkammer Stuttgart«, ohne Datum, <https://www.wunderkammer-stuttgart.de> (zugegriffen am 21.11.2022).

44 »Theater«, ohne Datum, <http://wunderkammer-harz.de> (zugegriffen am 21.11.2022).

unterschiedliche Objektbestände, die in einer Reisebeschreibung aufgezählt werden. Der Bezug zur musikalischen Philosophie des Ensembles bleibt dabei offen:

Wie der Reisende Jean de la Brune hier aus Basel berichtet, gab es in den Wunderkammern des Barock viel zu entdecken: Merkwürdiges, Überraschendes, Fremdes, Schönes, Schreckliches. Kunst, Natur und Antikes wurde gesammelt, nach wechselnden Kriterien geordnet und wieder durcheinander geworfen, immer neu betrachtet und bedacht – Weltbild aus dem Geist der Anschauung, noch ohne die feste Systematik, die spätere Museen beherrscht.⁴⁵

Das Vitra Design Museum an der Grenze zwischen Deutschland und der Schweiz zeigt eine Privatsammlung unterschiedlicher popkultureller Gegenstände aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter dem Ausstellungstitel *Wunderkammer*.⁴⁶ Im einleitenden Paratext zu Lars Eidingers Beitrag zur Ausstellung *KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister* in der Kunsthalle Hamburg bezieht sich der Autor Simon Strauss auf die Wunderkammer. Auch dort wird sie zu einer übergeordneten, das Verschiedene vereinenden Instanz: »[Lars Eidingers] Bilder halten für die Nachwelt ein Damals fest, das sich in sich gekehrt hat, in der Einsamkeit kein pathologisches Merkmal Einzelner, sondern eine Eigenschaft aller ist. Das, was zuerst wie eine verbildlichte Wunderkammer wirkt, in dem allerlei Kurioses einen Platz hat, entpuppt sich bald als ein Kosmos stiller Zeichen.«⁴⁷ Die Wunderkammer wird zu einer Worthülse als Platzhalter für Disparates. Vormuseales Sammeln ist tatsächlich vielfältig. Deshalb ist es ohne Frage verlockend, sich ausschließlich auf diesen einen, das Phänomen vermeintlich vereinenden Aspekt zu fokussieren.

Aktuelle museale Inszenierungen von Objektbeständen aus historischen vormusealen Sammlungen versuchen, die jeweilig historisch für die Räume

45 Uhlig, Peter: »Ensemble WUNDERKAMMER: Alte Musik auf neuen Wegen«, ohne Datum, <https://www.ensemble-wunderkammer.com> (zugegriffen am 21.11.2022).

46 Vitra Design Museum: »Wunderkammer«, ohne Datum, <https://www.design-museum.de/de/ausstellungen/detailseiten/wunderkammer.html> (zugegriffen am 21.11.2022).

47 Strauss, Simon: »Ausstellungs-Paratext zu *KLASSE GESELLSCHAFT. Alltag im Blick niederländischer Meister*. Mit Lars Eidinger und Stefan Marx. Kunsthalle Hamburg. 26.11.2021 – 24.04.2022«, ohne Datum.

urkundlich verbürgten Benennungen zu etablieren. Dies liegt auch an der vielschichtigen, teils in die Sphären des Bizarren und Grotesken konnotierten Verwendungsweise der Bezeichnung Wunderkammer.⁴⁸ Wenn in dieser Untersuchung also von Wunderkammern die Rede ist, dann bezieht sich der Begriff immer auf die spezifischen, auch stark facettenreichen frühneuzeitlichen Traditionen des Sammelns, Ordners und Ausstellens aus der Forschungsperspektive des späten 20. und des 21. Jahrhunderts, die innerhalb der Denkfigur Wunderkammer entfaltet wird.

Vormals vielfach, aktuell wieder popkulturell, wird der teils synonym verwendete Begriff des Kuriositätenkabinetts relevant. Ein bezeichnendes Beispiel für den gegenwärtigen Gebrauch in englischer Übersetzung findet sich mit der Serie *Cabinet of Curiosities* Guillermo del Toros für den Streamingdienst Netflix. Del Toro hat hier ein Format aus acht eigenständigen Episoden geschaffen, die keinem stringenten, übergreifenden Narrativ folgen. Als gemeinsame Klammer wirkt vielmehr der Serienschöpfer selbst mit einer knapp einminütigen Erläuterung zur titelgebenden Formation. Einleitend zur ersten Episode tritt er in einem dunklen Raum neben einem subtil beleuchteten Kabinettschrank auf und erläutert:

In these private collections one would find books, paintings or specimens of natural and unnatural history. A dragon's tooth, a Fiji mermaid, a unicorn's horn. And behind each of these, a story.⁴⁹

Del Toro inszeniert sich schon durch den vollständigen Titel der Serie *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities* als Sammler. Er ist derjenige, der die einzelnen Episoden im Raum der Serie zueinander in Verbindung setzt, sie zu einem Ganzen zusammenstellt. In seiner Einleitung stellt er sehr zentral die Verbindung von Objekten und Geschichten heraus, die auch für diese Studie bedeutsam ist. Interessant ist insbesondere die Wahl der von del Toro aufgezählten Dinge – Drachenzahn, Meerjungfrau und Horn eines Einhorns. Sie markieren die Konnotation der Serie, bei der es sich um den Genre-Mix Horror und Fantasy handelt. Die einzelnen Episoden sind auf Momente des Schocks und Gru-

48 Vgl. Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Wagenbachs Taschenbuch, Band 361, Berlin: Wagenbach 2012, S. 17.

49 »Lot 36«, *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities*, Netflix, 2022, <https://www.netflix.com/title/80209229> (zugegriffen am 30.11.2022). Hier: 00:00:35 – 00:00:50.

seln, auf übernatürliche Phänomene und dämonische Mächte ausgelegt. Auf diese Weise setzt er den Fokus im Zusammenhang mit der Sammlungsform auf wundersame, skurrile oder schaurige Eigenschaften.⁵⁰ Durch die Wahl der Bezeichnung Wunderkammer in der vorliegenden Studie ist diese Konnotation explizit nicht beabsichtigt. Hier werden daher auch gerade keine Narrationen aus dem Bereich der Literatur des Schreckens, Schauerliteratur bzw. Gothic Novel berücksichtigt.⁵¹

Abseits des weit ausgelegten Begriffes der Wunderkammer gilt ihre zugehörige Vielfalt weithin als der Ursprung heutiger Museumsinstitutionen. Deutlich machen dies beispielsweise die Titel der zahlreichen Veröffentlichungen der letzten drei Jahrzehnte, die Wunderkammern und verwandte Bezeichnungen semantisch als einen Anfangspunkt der heutigen musealen Institutionen darstellen.⁵² Offenbar ganz bewusst werden sie hier als *Keimzellen*, *Origins* oder *Urzellen* beschrieben – diese Begriffe sind derartig konnotiert, dass die Vermutung aufkommt, es handle sich bei institutionalisierten Museen um Nachfahren der frühneuzeitlichen Wunderkammern im Sinne qualitativer Weiterentwicklungen dieser. Dieser Ansatz wird in der vorliegenden Studie explizit nicht geteilt: Vielmehr liegen jeweils unterschiedliche Formationen des Sammelns, Ordnen und Ausstellens vor, deren Bewegtheit untersucht wird. Museen sind nicht linear aus den Wunderkammern erwachsen. Paradigmen des Wissens haben sich verändert, sodass

-
- 50 Vgl. auch Hoare, Philip: »Museum and gallery curators reopen the cabinet of curiosities concept« in *The Guardian* vom 13.01.2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/cabinet-curiosities-taxidermy-retro-museums> (zugegriffen am 27.10.2022). Der Autor fokussiert sich hier nicht ausschließlich, aber doch vor allem auf seiner Ansicht nach groteske und bizarre Aspekte der Sammlungsform und wählt sogar eine Analogie zu einer Hexenhöhle, in der um des Sammelns Willen gesammelt worden sei.
- 51 Vgl. dazu Frank, Michael C.: »Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe«, in: Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 461–480.
- 52 Vgl. Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford, New York: Clarendon Press 1985; Beilmann, Mechthild: »Kunst- und Wunderkammern, Die Urzelle moderner Sammlungen und Museen«, *Kunst und Antiquitäten* 3 (1990), S. 24–28; Bredekamp, Horst und Michael Eissenhauer: »Keimzelle Kunstkammer«, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): *Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss: Planungen, Prozesse, Perspektiven*, München: Hirmer 2013, S. 50–57.

Objektzusammenstellungen einen neuen epistemologischen Status erhielten, während sie gleichzeitig an neue Formen institutioneller Präsentation angepasst wurden.⁵³

Die Unterschiede und auch Gemeinsamkeiten in Konzeptionen und Prinzipien der frühneuzeitlichen Sammlungsformen im Vergleich mit institutionalisierten Museen stoßen vielfach auf breites Interesse in der modernen Museumswelt.⁵⁴ Einige große und etablierte Spartenmuseen werfen durch die Brille der Wunderkammer einen Blick auf die eigene Museumsgeschichte und inszenieren dafür unter Beachtung heutiger Sehgewohnheiten historisch ikonische Bestände der frühneuzeitlichen Sammlungspraxis nun disparater Disziplinen.⁵⁵ Die Schwierigkeit dieses Vorgehens wird bei Betrachtung der Reinszenierungen schnell deutlich: Eine aktualisierte Aufstellung kann kaum veranschaulichen, wie integral die Wunderkammertraditionen zur Geschichte des jeweiligen Hauses gehören oder wie groß die ursprüngliche

-
- 53 Vgl. Bann, Stephen: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, in: McClellan, Andrew (Hg.): *Art and its publics: museum studies at the millennium*, New interventions in art history, Malden, MA: Blackwell 2003, S. 117–130, hier S. 118.
- 54 Holten, Johan und Marie Himmerich (Hg.): *Ausstellen des Ausstellens: von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation*, Berlin: Hatje Cantz 2018; Bredekamp, Horst: »Die Renaissance der Kunstammer«, in: Hoins, Katharina und Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 45–61; Bredekamp, Horst und Wolfgang von Rahden: »Eine moderne Kunstammer als Weltmuseum«, *Gegenworte: Hefte für den Disput über Wissen* 23 (2010), S. 50–53; Dittel, Anette: »Zwischen Wunderkammer und Pictorial Turn. Zum Umgang mit Naturkunde im Museum am Beispiel Oldenburg«, in: Dröge, Kurt und Detlef Hoffmann (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf einen Institutionen im Wandel*, Bielefeld: transcript 2010, S. 73–80; Felfe, Robert: »Die Kunstammer und ihre Aktualität: museale Inszenierungen von Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit«, in: Toellner, Richard et al. (Hg.): *Die Gründung der Leopoldina – Academia Naturae Curiosorum – im historischen Kontext*, Acta Historica Leopoldina, Band 49, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2008, S. 215–240; Beßler, Gabriele: »Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstammer-Inszenierungen«, in: Ulferts, Gert-Dieter und Thomas Föhl (Hg.): *Von der Kunstammer zum Neuen Museum: 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar*, Von Berlin nach Weimar, Band 2, München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 236–251.
- 55 Vgl. zur Nutzung der Wunderkammer als Ausstellungsstrategie auch den in 2023 erscheinenden Band von Sarah Wagner. Wagner, Sarah: *Die Kunst- und Wunderkammer im Museum: Inszenierungsstrategien vom 19. Jahrhundert bis heute*, Berlin: Reimer 2023.

Anziehungskraft des Ensembles gewesen sein muss.⁵⁶ Teils gehen auch Neuinszenierungen im Kontext der Wunderkammer auf eine starke Reduktion zurück, die von ihr ausgehende Faszination entzündet sich vor allem an der kontrastären Präsentationsform im Vergleich zur musealen Ausstellung.⁵⁷

Dennoch ist auch das wissenschaftliche Interesse an Wunderkammern ungebrochen. Schon 1998 stellen Aleida Assmann et al. eine bemerkenswert große Anzahl an Publikationen mit dem Schwerpunkt des museumsge-schichtlichen und sammlungstheoretischen Phänomens Wunderkammern fest.⁵⁸ Zwei Vermutungen über die Gründe für diese Aufmerksamkeit wurden formuliert: Zum einen gibt es eine Vielzahl sammelnder Privatpersonen, »die ihre nach subjektiven Kriterien zusammengetragenen Sammlungen musealisieren wollen und die Bezeichnung als ›Wunderkammer‹ für die Rechtfertigung des Heterogenen in Anspruch nehmen.«⁵⁹ Zum anderen ist eine steigende Zahl künstlerischer Interventionen zu beobachten, die sich an historischen Wunderkammern und ihren Prinzipien orientieren und in musealen Institutionen stattfinden.⁶⁰ Sicherlich müssen diese beiden Beobachtungen mit Einschränkungen betrachtet werden, vermutlich stellen sie dynamische Prozesse innerhalb des anhaltenden Interesses für das Prinzip Wunderkammer dar, statt dezidiert ausschließlich Gründe dafür zu sein, weshalb sie als vormuseale Formation vielerorts Aufmerksamkeit erfährt.

Zwei viel beachtete Künstler, die im Kontext von Wunderkammer und Musealisierung arbeiten, sind Mark Dion und Daniel Spoerri. Beide knüpfen

56 Vgl. Bann: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, S. 119.

57 Vgl. Saß, Ulrike: »Möglichkeitsraum Universitätssammlung – zwischen Anschauungsmaterial und Erkenntnispotenzial«, in: Maget Dominicé, Antoinette, Claudius Stein und Niklas Wolf (Hg.): *Lehr- und Schausammlungen im Wandel. Archive, Displays, Objekte*, Berlin: Reimer 2021, S. 119–127, hier S. 123f.

58 Vgl. Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl: »Einleitung«, in: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker, Literatur und Anthropologie*, Band 1, Tübingen: Narr 1998, S. 7–19, hier S. 7. Vgl. auch Bukovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II.: Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie«, *Studia Rudolphina: Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II* 7 (2007), S. 143–167, hier S. 149.

59 Bätzner, Nike: »Expeditionen einer Ars combinatoria«, in: Bätzner, Nike (Hg.): *Assoziationsraum Wunderkammer: zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, Kataloge der Franckeschen Stiftungen, Band 32, Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2015, S. 25–38, hier S. 35.

60 Vgl. ebd., S. 36.

in ihren Interventionen in Museen an Traditionen der Wunderkammer an, um auf diese Weise Räume für neue Fragestellungen bezüglich der bestehenden Wissensorganisation, tradiertter Machtverhältnisse und Ausstellungsstrategien zu öffnen. Für ein Teilprojekt in *The Academy of Things – Die Akademie der Dinge* (Dresden 2014) führte Dion eine Intervention im dortigen Grünen Gewölbe durch. Für *New Curiosities for the Green Vault – Neue Kuriositäten für das Grüne Gewölbe* beschäftigte er sich mit der zeitgenössischen Präsentation der Kunstwerke aus den Beständen des sächsischen Herzogs und Kurfürsten August (1670–1733). Dion nahm an der bestehenden Präsentation von typischen Wunderkammerobjekten subtile und ironische Anmerkungen im Rahmen der institutionellen Wahrnehmungsgewohnheiten vor. Er fügte der Ausstellung fünf neue Kuriositäten hinzu, deren Sujets deutliche Bezüge zu Wunderkammertraditionen aufwiesen, indem der Künstler begehrte Wunderkammermaterialien in neue Kontexte stellte.⁶¹ Hierbei wurden neben historischen Perspektivwechseln auch aktuelle Fragestellungen nach dem Verhältnis von Mensch und Natur sowie Natur und Kultur virulent.

Daniel Spoerri's Intervention *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?* (Wien 2012) widmete sich einer großen Gruppe der Bestände in historischen Wunderkammern, den Naturdingen. Indem Spoerri den naturhistorischen Objekten des Wiener Museums seine künstlerischen Artefakte gegenüberstellte, entstand ein Dialog zwischen Kunst und Natur, der in der Tradition der Prinzipien der Wunderkammern steht. Mit seiner Aufstellung lehnte der Künstler diesen Dialog zwar an jene Kategorien der Natursystematisierung an, die zu Planungszeiten des Museums Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend fokussiert wurden, stellte diese aber gleichermaßen in Frage, indem er sie mit zu Kunstobjekten erhobenen Alltagsfundstücken korrespondieren ließ.⁶² Ebenso wie Dion, fügte auch Spoerri dem Museum ent-

61 Vgl. Dion, Mark et al. (Hg.): Mark Dion: the academy of the things; die Akademie der Dinge, Köln: König 2015; Rehwagen, Ulrike: »Mark Dion im Grünen Gewölbe. Eine künstlerische Reflexion über die Wunderkammer und das Museum«, *Dresdener Kunstblätter* 59/2 (2015), S. 110–119; Dion, Mark und Christine Heidemann: »Brutkammer oder Grabkammer. Ein Akt der Befreiung: Über neue Repräsentationsformen von Natur im Museum«, *Das Magazin/Kulturstiftung des Bundes* 23 (2014), S. 18–20; Siehe auch Kwon, Miwon: »Unnatürliche Tendenzen – die wissenschaftlichen Verkleidungen des Mark Dion«, in: Dion, Mark (Hg.): *Die Wunderkammer*, München: K-raum Daxer 1993.

62 Vgl. Eipeldauer, Heike: »Spoerri's Wunder(kammer)«, in: Spoerri, Daniel, Brigitta Schmid und Margit Berner (Hg.): *Daniel Spoerri im Naturhistorischen Museum – ein inkompetenter Dialog?*, Bielefeld: Kerber 2012, S. 155–166, hier S. 157.

lang seiner eigenen Ausstellungsprinzipien eine Meta-Ebene hinzu, die »die Funktion des Museums selbst wie auch dessen Sammlungskriterien und Ordnungssysteme reflektiert, imitiert, unterwandert oder erweitert«. ⁶³

Der Wunderkammer-Gedanke ist sowohl für klassische Museen als auch für neue Konzepte für den musealen Raum im 21. Jahrhundert interessant. ⁶⁴ Ein prominentes Beispiel eines solchen neuen Konzeptes ist das Berliner Humboldt Forum. Dessen Gründungsintendanz hat in ihrer Projektkonzeption das Prinzip der Kunstkammer als maßgeblich für die Realisierung der neuen Institution in Berlin ausgewiesen. ⁶⁵ Im 2020 eröffneten Berliner Schloss soll demnach eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft spürbar werden, die an die ehemalige Berliner Kunstkammer anknüpft. ⁶⁶

Auch bei einer Konzentration auf Projekte, die im weitesten Sinne einen musealen Schwerpunkt haben, fällt die Fülle an konkret als Wunderkammer Bezeichnetem ins Auge. Die *wunderkammer* im Altonaer Museum in Hamburg richtet sich mit einem Angebot, das »alltägliche und rätselhafte Gegenstände« in den Fokus setzt, gezielt an Kinder, zum »Mitmachen und Anfassen«. ⁶⁷ Die digitale Plattform des Naturkundemuseums in Karlsruhe heißt *Wunderkammer* und macht, neben zahlreichen anderen interaktiven Formaten, ihre Objektbestände in einer Verbindung von visuellen und narrativen Elementen zugänglich. Mit weiterführenden »Objektgeschichten« ⁶⁸ spannt sich ein virtuelles Netz aus narrativ aufbereiteten Verweisungen und quellenbasierten Informationen rund um ausgewählte Bestände. Ebenfalls als digitale Plattform

63 Ebd., S. 158.

64 Vgl. Beßler, Gabriele: *Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin: Reimer 2012, S. 208.

65 Vgl. Bredekamp/von Rahden: »Eine moderne Kunstkammer als Weltmuseum«, S. 52. Ein weiteres Beispiel ist das Kulturprojekt »Dr. Wolfs Wunderkammer«, das sich konzeptuell auf eine »*Modernisierung des Kerngedankens*« der Wunderkammer bezieht. Wolf, D.R.: »Wundert euch wieder!«, o.D., <https://www.dr-wolfs-wunderkammer.de/über-uns/wundert-euch-wieder/> (zugegriffen am 19.10.2022).

66 Vgl. Humboldt Forum: »Das Prinzip Kunstkammer«, 2019, <https://www.humboldtforum.org/de/inhalte/humboldt-forum> (zugegriffen am 28.01.2020). Nach dem Zugriff wurde die Website verändert. Zum Begriffspaar *Kunst- und Wunderkammer* vgl. die Darstellung zu Julius von Schlossers grundlegender Arbeit in Kapitel III dieser Arbeit.

67 Stiftung historische Museen Hamburg: »Die neue wunderkammer im Altonaer Museum. Eine Einladung zum Staunen, Sammeln und Spielen«, ohne Datum, <https://shmh.de/wunderkammer> (zugegriffen am 21.11.2022).

68 Naturkundemuseum Karlsruhe: »WUNDERKAMMER«, ohne Datum, <https://wunderkammer.naturkundemuseum-karlsruhe.de/de> (zugegriffen am 21.11.2022).

(mit Narrativen zu einzelnen Stücken) erweitert wurden die interaktiven, zu Vernetzung und Austausch anregenden Ausstellungsräume in den Museen der Stadt Lüdenscheid für das Projekt *Wunderkammer der Zukunft*.⁶⁹

Die hier umrissene Phase des breiten Interesses am Begriff und an den Konzeptionen der Wunderkammer – sowie ihren Implikationen für gegenwärtige Projekte – folgt auf eine Phase des Unverständnisses, der Verwundung und auch des Ablehnens gegenüber der Sammlungsform, die anhand von Museumsführern und kulturhistorischen Abhandlungen des 18. und 19. Jahrhunderts betrachtet wird. Eine Hochkonjunktur der Wunderkammer wird im 16. und 17. Jahrhundert verortet. Es finden sich auch spätere und schon frühere Beispiele, die, vielfach basierend auf Beständen fürstlicher und sakraler Schatzkammern, zentrale Prinzipien der Sammlungsform aufweisen. Sowohl diese lange Zeitspanne als auch die zu verzeichnende Vielfalt machen deutlich, dass eine umfassende theoretische Konzeption im Sinne einer Allgemeingültigkeit nicht das Ziel der vorliegenden Studie sein kann. Vielmehr wird das Prinzip Wunderkammer hier als Denkfigur betrachtet. Im Bereich universitärer Forschung und aus der Perspektive der Museumsforschung sind zahlreiche Publikationen über einzelne Bestände, ihre Besitzer und die enthaltenen sowie erhaltenen Objekte entstanden. Für den Zweck dieser Studie werden aus der langen Geschichte der Sammlungen Momente herausgegriffen, die exemplarisch für die Wunderkammer als Denkfigur stehen.

69 Stadt Lüdenscheid: »Wunderkammer der Zukunft«, *Wunderkammer der Zukunft*, ohne Datum, <https://wunderkammer-zukunft.de/info> (zugegriffen am 21.11.2022).