

III. Denkfigur Wunderkammer

Eine Wiederentdeckung der Wunderkammer und ihre Wertschätzung für die Erschließung der geistigen Kultur im Europa der frühen Neuzeit leitete Julius von Schlosser 1908 mit seiner Veröffentlichung *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens* ein.¹ Mit seiner Entscheidung, die frühneuzeitlichen Sammlungen – er betrachtet hierbei vor allem das 16. Jahrhundert mit einigen Ausblicken auf das beginnende 17. Jahrhundert – ganz explizit als Kunst- und Wunderkammern zu bezeichnen, prägte er die Verwendung des Begriffspaares in der nachfolgenden Forschung bis heute maßgeblich. Kulturwissenschaftlich rezipiert wurde seit Ende des 20. Jahrhundert bis heute vor allem die 1978 herausgegebene, zweite Auflage des Textes.² Schlosser bezieht sich in seiner Abhandlung auf die überlieferten Bestände, Inventare und Reiseberichte im Zusammenhang mit der Ambrasersammlung Ferdinands II. Zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung waren ihre Bestände, neben weiteren Ensembles aus dem Hause Habsburg, im Wiener Kunsthistorischen Museum als *Sammlung kunstindustrieller Gegenstände* untergebracht,³ deren Direktor Schlosser seit 1902 war.⁴ Er beschreibt ihren

1 Vgl. te Heesen/Spary: »Sammeln als Wissen«, S. 10.

2 Vgl. von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2. Aufl. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann 1978. Die hier untersuchten Textstellen beziehen sich auf die 1. Auflage des Bandes von 1908.

3 Vgl. Kirchweger, Franz: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, *Frühneuzeit-Info* 25 (2014), S. 45–66, hier S. 45.

4 Vgl. Haja, M.: »Schlosser, Julius Alwin von«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 10: Sav–Scho*, hg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verl. der Österreich. Akad. der Wiss., 1992, S. 218.

ursprünglichen Charakter, der seiner Ansicht nach durch »moderne wissenschaftliche Anschauungen«⁵ verloren gegangen sei, unter anderem anhand zweier Begriffe, die von späterer Forschung nahezu ausnahmslos für die Beschreibung frühneuzeitlicher Sammlungen fokussiert und zu Topoi der Wunderkammer werden: »Mikrokosmos und Enzyklopädie«⁶. Beispielhaft für die Verwendung der beiden Begriffe ist Schlossers Beschreibung eines Kunstschranks, ein Repräsentant einer Objektgruppe, die sich in vielen, vor allem fürstlichen, Sammlungen befand und die bis heute erhalten blieb. Schlosser bezieht sich auf ein Stück aus der berühmten, von Philipp Hainhofer beaufsichtigten, Werkstatt:

Aufbau und Dekoration tendieren so etwas wie einen Mikrokosmos, eine Enzyklopädie der physischen und sittlichen Welt vorzustellen, in hergebrachten schulmäßigen und kompendiösen Formeln [...].⁷

Jene Kunstschränke sieht Schlosser als kleine Repräsentanten der Eigenschaften an, die seiner Ansicht nach auch für die Sammlungen, in denen sie enthalten sein sollten, charakteristisch sind:

Häufig sind diese Kunstschränke, wie namentlich der von Hainhofer beschriebene und von ihm selbst nach Innsbruck gebrachte, nichts anderes als kleine Kammern, ganz nach dem Muster der großen eingerichtet und dem Geschmack der Zeit nach kompendiert gewesen.⁸

An vielen Stellen macht Schlosser für die Entwicklung der Struktur dieser Sammlungen und die in ihnen versammelten Objekte einen teilweise bizarren und fabelhaften Charakter aus.⁹ Er betont indes auch, dass aus diesen magisch anmutenden Eigenschaften keine vorschnellen Rückschlüsse auf einen möglicherweise minderen wissenschaftlichen Anspruch in ihrem Umfeld gezogen werden sollten.¹⁰ Die Beschreibungen Schlossers meinen also nicht

5 von Schlosser, Julius: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1908, S. 42.

6 Vgl. Rainer: »Über Kunst und Wunder im außermoralischen Sinne«, S. 92.

7 von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, S. 96.

8 Ebd. S. 97.

9 Vgl. etwa ebd., S. 100f.

10 Vgl. ebd., S. 92f.

einzelne historische Ensembles, sondern vielmehr das übergeordnete Phänomen des Sammelwesens der Frühen Neuzeit, das auch für die vorliegende Studie ausschlaggebend ist.¹¹

Die Wunderkammer als Denkfigur zu betrachten bedeutet, die vielfach verwobenen Ebenen der Sammlungsform anzuerkennen und zu akzentuieren. Wunderkammer ist daher nicht als historisch verbürgter Begriff zu verstehen, der einzelnen Sammlungen, die eingangs und nachfolgend Erwähnung finden, permanent zugeschrieben wurde. Vielfach ist dies in Überlieferungen der Fall, wie beispielsweise für die Bestände Erzherzog Ferdinands II., der den Zusatz Wunderkammer für einen Teilbereich seiner Sammlung in Korrespondenzen verwendete.¹² Wenn in dieser Untersuchung von Wunderkammern die Rede ist, dann bezieht sich der Begriff immer auf die spezifischen, aber auch stark facettenreichen frühneuzeitlichen Traditionen des Sammelns, Ordners und Ausstellens aus der Forschungsperspektive des späten 20. und des 21. Jahrhunderts. In der nachfolgenden Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur wird die Sammlungsform in ihrer Besonderheit als uneindeutiger Raum für Assoziationen in seiner »Ambivalenz, Vielschichtig- und Vieldeutigkeit«¹³ betrachtet. Im Fokus steht deshalb, entlang unterschiedlicher Perspektiven, ihre permanente Bewegtheit in Theorie und Praxis. Sie wird auf diese Weise als oszillierendes »Wahrnehmungsphänomen«¹⁴ der ebenfalls bewegten Wissenschaften von Natur, Kunst und Menschen und des Sammelns begriffen.

Jede historische Sammlung, die hier als Wunderkammer betrachtet wird, verfügt, neben der eingangs erwähnten, je eigenen Begriffsgeschichte, auch über ein individuell akzentuiertes Inventar und eine damit verbundene eigene

11 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 401.

12 In einem Kodizill von 1594 ist tatsächlich die Rede von seiner Kunst *oder* Wunderkammer. In einer Korrespondenz von 1588 verwendet der Erzherzog die Bezeichnung Kunst *und* Wunderkammer, wie Franz Kirchweyer erstmals nachgewiesen hat. Die Bedeutsamkeit dieser feinen Begriffsunterschiede der Zusammensetzung von Kunst- und/oder Wunderkammer analysiert Paulus Rainer im Kapitel »Und und oder – Oder; Was macht die Kunst in der Kammer« seiner Dissertation. Vgl. ebd., S. 410.

13 Ebd., S. 417.

14 Beßler: Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, S. 9.

Aufstellung der enthaltenen Objekte. Diese Individualität ist schon von Samuel Quiccheberg in seinem Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565 als Eigenschaft des Sammlungskonzeptes beschrieben worden. Quiccheberg hält dort fest, dass »[...] ein jeder nach dem Maß seiner Möglichkeiten, wie es ihnen belieben möge«¹⁵ sammeln solle. Die Ausführungen Quicchebergs in diesem Traktat werden aufgrund des detaillierten Inhaltes von der modernen Forschung als die Darstellung einer idealen frühneuzeitlichen Sammlung angesehen.¹⁶ Bereits im vollständigen Titel des Traktates sind Leitgedanken der Wunderkammer angelegt:

ÜBERSCHRIFTEN ODER TITEL DES UMGFANGREICHSTEN THEATERS, welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragenden Bilder UMFAßT, so daß man mit Recht auch sagen kann: ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.¹⁷

Als interessant erweist sich die Auswahl und somit Verbindung verschiedener Wörter, die auf Kernaspekte der Sammlungsform hin lesbar sind. Enthalten ist beispielsweise der Hinweis auf die Entnahme »einzelne[r] Stoffe« aus einer »Gesamtheit«. Quiccheberg erwähnt zu diesem Zwecke sowohl »kunstvolle« als auch »wundersame« Dinge, die es im Theater zu sammeln gilt.¹⁸ Je nach individueller Vorliebe, finanzieller Lage und räumlichen Gegebenheiten der ein-

15 Zitiert nach: Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, Berlin: Akademie 2000, S. 21.

16 Vgl. Walz, Alfred: Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, hg. von Susanne König-Lein, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000, S. 172.

17 Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 37.

18 Die Begrifflichkeit Theater oder theatrum ist im Kontext des Musealen schon lange Zeit virulent, wie Paula Findlen für die Verbindung zum Gedanken des Enzyklopädischen darstellt. Vgl. Findlen, Paula: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 59–78, hier S. 63. Auch bei Gottfried Wilhelm Leibniz schlägt sich dieses Konzept in seiner Theorie zu einem Theater der Natur und Kunst nieder und wird aktuell für Museumsneuorientierungen wieder bemüht. Vgl. dazu Bredekamp, Horst: Die Fenster der Monade: Gottfried Wil-

zelen Sammler sind vor allem im 16. und 17. Jahrhundert, aber auch darüber hinaus bis in das beginnende 18. Jahrhundert eine Vielzahl an belegten, unterschiedlich akzentuierten Ensembles entstanden, von denen einige für den Kontext der vorliegenden Studie betrachtet werden.

Die Forschungsgrundlagen für diese Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur sind aus zwei sich ergänzenden Perspektiven gewählt. Dieser Ansatz soll dazu beitragen, die zentrale Herausforderung der Formulierung einer Denkfigur Wunderkammer entgegenzutreten: Beschrieben werden Sammlungen, die seit ihrer oft schon fließenden Gründung über mehrere Jahrhunderte dynamisch in Bewegung waren und dann vielfach aufgelöst wurden, sodass die gesammelten Objektbestände in andere Ordnungsstrukturen und Räume übergingen.¹⁹

Die Wunderkammern standen grundsätzlich in engem Zusammenhang mit textuellen Erzeugnissen.²⁰ Diese bilden die erste Perspektive, aus der sie in dieser Studie betrachtet werden. Die textuellen Überlieferungen sind sowohl für die universitäre als auch für die museale Forschung, vor allem nach der allmählichen Auflösung der Wunderkammer als zusammenhängender Raum, wichtige Quellenlagen. Es sind vier besonders umfassende Arbeiten zur Sammlungstheorie erhalten, auf die sich die aktuelle Forschung bezieht, um die Theorien und Konzeptionen, die im Zusammenhang mit den Sammlungen entstanden sind, zu erarbeiten. Der älteste bekannte Beitrag dieser Art ist Samuel Quicchebergs (1529–1567) bereits erwähntes Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565. Das gesamte Traktat wurde 2000 von Harriet Roth aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt und kommentiert. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Wichtigkeit des Traktates für die Geschichte der Museumslehre zwar erkannt, aber man bezog sich in der Forschung hauptsächlich auf Sekundärliteratur und nutzte lediglich den ersten Teil der quicchebergschen Abhandlungen als Bezugsrahmen. Der übergeordnete Mehrwert seiner Ausführung entsteht hingegen erst durch die

helm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Acta humaniora, Berlin, Boston: De Gruyter 2020.

- 19 Vgl. Beßler: »Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstkammer-Inszenierungen«, S. 240.
- 20 Vgl. Schock, Flemming: »Die imaginäre Kunstkammer: Frühneuzeitliche Sammlungsräume zwischen Materialität und Textualität«, in: Friedrich, Karin (Hg.): *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 51, Wiesbaden: Harrassowitz 2014, S. 545–562, hier S. 550–554.

zahlreichen Querverweise innerhalb des gesamten Traktates.²¹ Die Theorie Quicchebergs war unter seinen eigenen Zeitgenossen wenig populär und wurde daher historisch gesehen gering rezipiert.²² Es ist auch davon auszugehen, dass gerade Fürsten und anderer Adel weniger darauf bedacht war, mit ihren Ensembles einer theoretischen Grundlage wie der von Quiccheberg zu entsprechen. Der Unterschied zwischen den Theoretikern und ihren Werken und von tatsächlich aktiven Sammlern angelegten Beständen muss demnach bei der Konsultation entsprechender Quellen als Hintergrundfolie mitgedacht werden. Für Quicchebergs Traktat lässt sich diesbezüglich aber eine interessante Dichotomie beobachten: Er verfasste seine Abhandlung auf Basis von Besuchen und Berichten bekannter bereits existierender Zusammenstellungen.²³ Seine idealtypischen Theorieüberlegungen sind daher maßgeblich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden individueller Ensembles beeinflusst. Da Quiccheberg seit 1559 am Hof Herzog Albrechts V. (1528–1579) in München beschäftigt war, ist aber davon auszugehen, dass zumindest diese Sammlung auch praktisch von seinen Theorien beeinflusst wurde, da er dort für Klassifizierung und Ordnung zuständig war, während er womöglich schon mit der Arbeit an seinem Traktat begann.²⁴

Rund einhundert Jahre nach dem Erscheinen der *Inscriptiones* veröffentlichte der Kieler Medizinprofessor und Sammler Johann Daniel Major (1634–1693) einige Schriften, in denen er sich theoretisch mit den von ihm als Kunst- und Naturalienkabinetten bezeichneten Beständen auseinandersetzt. Besonders beachtet wurden dabei bisher zwei seiner Veröffentlichungen: Einerseits die theoretische Schrift *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, die Major 1674 und 1675 in vier Teilen veröffentlichte.²⁵ Ähnlich wie Quicchebergs Werk als Beginn der Museumslehre in Deutschland betrachtet wird, wird Major als ein Begründer der deutschen

21 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 3.

22 Vgl. ebd., S. 314. Daston und Park weisen in diesem Zusammenhang jedoch darauf hin, dass es hier durchaus gegensätzliche Ansichten gibt. Vgl. Daston, Lorraine und Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur, Frankfurt a.M.: Eichborn 2002, S. 482, Fußnote 41.

23 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 10.

24 Vgl. ebd., S. 7.

25 Vgl. Major, Johann Daniel: *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, Kiel: Reuman 1674.

Museumswissenschaft angesehen.²⁶ Anders als das Traktat des 16. Jahrhunderts war Majors Text weit verbreitet, was vor allem darauf zurückzuführen ist, dass Michael Bernhard Valentini (1657–1689), als Mitglied der Akademie der Naturwissenschaften (der späteren Leopoldina, Nationale Akademie der Wissenschaften), diesen in sein Kompendium *Museum Museorum* einband.^{27, 28}

Aus seiner Veröffentlichung über sein später eingerichtetes *Museum Cimbricum* von 1688 wird deutlich, dass Major bereits ein spezielles Kategoriensystem in Verbindung mit einem Zettelkasten zur Strukturierung und Beschreibung nutzte.^{29, 30} Trotz der angedeuteten Spezialisierung und des Schwerpunkts der Theorien und Sammlungen auf Naturalien wird aus den Beschreibungen ersichtlich, dass das Ensemble unter anderem auch vergolde-

-
- 26 Vgl. Steckner, Cornelius: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 603–628, hier S. 610.
 - 27 Vgl. Valentini, Michael Bernhard: *Museum Museorum, Oder Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen: Nebst deren Natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch, Aus andern Material- Kunst- und Naturalien-Kammern, Ost- und West-Indischen Reiß-Beschreibungen, Curiosen Zeit- und Tag-Registern, Natur- und Artzney-Kündigern, wie auch selbst-eigenen Erfahrung*, Frankfurt am Mayn: Johann David Zuner 1704 II, S. 1–76.
 - 28 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 614.
 - 29 Vgl. Major, Johann Daniel: Kurtzer Vorbericht/betreffende D. Johann-Daniel Majors/ Der Medicin Professoris in Kiel/wie auch Hoch-Fürstl. Schließwig-Holsteinischen Leib-Medici, *Museum Cimbricum, oder insgemein so-genannte Kunst-Kammer/mit darzugehörigen Cimbrischen Conferenz-Saal*, Plön: Tobias Schmidt 1688.
 - 30 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 615.

te Kunstobjekte und Gemälde enthielt. Eine Zusammenschau von Kunst und Natur schließt sich bei ihm also nicht vollkommen aus.³¹

Weniger rezipiert und auch für die neuere Forschung bisher auffallend wenig relevant ist die Museumstheorie von Leonhard Christoph Sturm (1669–1719). 1704 erschien *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* und ist gleichzeitig als Lehrbuch für Ritterakademien der Frühen Neuzeit und als Entwurf einer Museumsutopie konzipiert.^{32,33} Sturm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die vorab erschienenen Veröffentlichungen Majors.³⁴

1727 thematisiert Caspar Friedrich Jencquel (geb. ca. 1705)³⁵ die bei Major beschriebene Zusammenschau auch in seinem Band *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*.³⁶ Mit seiner Theorie bezieht auch er sich auf die Veröffentlichungen Majors,³⁷ seine Ausführungen richtet Jencquel an Interessierte, die möglicher-

-
- 31 Vgl. ebd., S. 617. Diese Verbindung von Natur- und Kunstobjekten nimmt in der Erläuterung der Denkfigur Wunderkammer eine zentrale Rolle ein. Rainer weist jedoch darauf hin, dass sich in den Beschreibungen Majors Ausführungen finden, die darauf schließen lassen, dass dieser kein Befürworter des Miteinanders von Kunst und Naturobjekten war. Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 407.
- 32 Sturm, Leonhard: *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer*: worinnen d. galanten Jugend, andern Curieusen u. Reisenden gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- u. Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen u. davon raisoniren sollen, Hamburg: Schiller 1704.
- 33 Vgl. Dolezel, Eva: »Das ›vollständige Raritätenhaus‹ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, in: Dolezel, Eva et al. (Hg.): *Ordnen, Vernetzen, Vermitteln: Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*, Acta Historica Leopoldina Nummer 70, Halle (Saale), Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft 2018, S. 21–47, hier S. 22.
- 34 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 623.
- 35 In vielen Publikationen wird sich auf Jencquel auch unter seinem Pseudonym Neickel/Neickelio bezogen.
- 36 Vgl. Felfe, Robert: »Einleitung«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 8–28, hier S. 11.
- 37 Vgl. Hofmann, Siegfried: »Das Orban'sche Museum in Ingolstadt«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrococosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 661–677, hier S. 671. Nike Bätzner geht davon aus, dass Jencquel sich mit seiner Abhandlung auch auf Quiccheberg bezieht. Vgl. Bätzner: »Expeditionen einer Ars

weise einen Besuch einer entsprechenden Einrichtung anstrebten. Sie haben daher einen – wenn auch recht kompliziert anmutenden – Handbuch-Charakter.³⁸ Evident wird diese Orientierung am Aufbau der Theorie: Neben einer allgemeineren Betrachtung der Sammlungen enthält seine Abhandlung ein Kapitel mit dem Titel *Welche Raritäten-Kammern in Europa heutiges Tages berühmt seyn und an welchen Oertern ein curiöser Vorrath zu finde?*³⁹ In diesem, so deutet es schon der Titel an, führt Jencquel all jene Orte auf, an denen interessierte (»curiöse«) Personen Raritäten zur Betrachtung finden würden. Er ordnet diese alphabetisch nach dem jeweiligen Ort des Eintrages. Auch bei Jencquel zeigt sich noch einmal offenkundig das gesteigerte Interesse an Naturalien.⁴⁰

Diese Veröffentlichungen stellen also insgesamt eine wichtige Quellenlage für die heutige Betrachtung der Wunderkammer dar. Zwischen den Texten von Major, Jencquel und Sturm sind markante Bezugnahmen erkennbar, sodass sich Entwicklungen, auch im Kontrast zu Quicchebergs früher Veröffentlichung, nachvollziehen lassen. Sie alle eint die »Struktur aus idealem Verzeichnis, konkreter Nennung [von Sammlungen und Gegenständen, Anm. VA] und anleitenden Ratschlägen«⁴¹. Für alle aufgeführten Texte gilt auch, dass diese zu den wenigen Überlieferungen gehören, die eine Perspektive auf die theoretische Ebene der Wunderkammer zulassen, die mutmaßlich die Praxis

combinatoria«, S. 33. Eva Dolezel weist jedoch nach, dass Jencquel, Major und Sturm höchstwahrscheinlich keine Kenntnis von Quicchebergs Text hatten. Vgl. Dolezel, Eva: »Das Museum im Buch. Museologie um 1700«, in: Eming, Jutta et al. (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, Episteme in Bewegung, Band 29, Wiesbaden: Harrassowitz 2022, S. 237–255, hier S. 239.

38 Vgl. Leinkauf, Thomas: »Mundus combinatus« und »ars combinatoria« als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 535–553, hier S. 535.

39 Jencquel, Caspar Friedrich: *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, hg. von Susan M. Pearce, *Museums and their Development*, Band 2, Nachdruck der Originalausgabe von 1727, Leipzig: Breslau/London: Hubert/Routledge 1999, S. 18.

40 Vgl. Zimmermann, Wolfgang: »Sammlungsgegenstände aus Natur und Technik der Kunstkammer Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1640–1675)«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 629–642, hier S. 639.

41 te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, S. 40.

beeinflusste und von ihr inspiriert war. Von herausragender Bedeutung sind die Texte, weil sie eine Einordnung des Phänomens unternehmen, während dieses zeitgleich praktiziert wird. Sie betrachten die Sammlungen also nicht mit einem ausschließlich retrospektiven Verständnis, wie etwa Schlosser im beginnenden 20. Jahrhundert, sondern theoretisieren sie vor und während des Prozesses begleitend.

Weitere textuelle Überlieferungen, die sich explizit auf zusammengeführte Objektbestände beziehen, sind Inventare, die oftmals in Form von Listen angefertigt wurden. Meist kam die Aufgabe der Inventarisierung dem jeweiligen Verwalter zu. Derartige Aufzeichnungen wurden nicht selten nach dem Tod eines Sammlers angefertigt. Anhand einiger überlieferter Inventare lässt sich die Aufstellung der Dinge zum Zeitpunkt der Anfertigung daher ansatzweise rekonstruieren. Zum Beispiel finden sich im Nachlassinventar von 1596 der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. Beschreibungen der Gegenstände, die nach der Aufbewahrung innerhalb der Sammlungsmöbel sortiert sind. Hier sind auch Hinweise darauf enthalten, in welchem Schrank sie verwahrt wurden. Dies lässt Vermutungen über die Aufstellung als auch die Sortierungsmethoden innerhalb des weitgreifenden Ensembles zu. Auch das Gewicht der einzelnen Objekte ist in dieser Liste vermerkt. Für eine Kleingruppe silberner Objekte in einem Schrank mit grün gestrichener Rückwand hält der Verfasser beispielsweise folgendes fest:

Auf der rechten hand in casten bei der oberen stell
2 silberne pfannen, 1 silberne schepf- und ain faumb-
kölln, ain voglspsz, ain feuerzangen, ain prathaniczl,
ain wasserkeszl mit ain langen stil, darinnen ain
löffl, 6 mucheln, disz alles wigt 13 mark 4 lot.⁴²

Auf diese Weise konnte ein Wert des Nachlasses bestimmt werden, um diesen weiter zu verwalten, also beispielsweise an Erben zu übertragen. Die Gegenstände wurden listenartig aufgeführt, den jeweiligen Bezeichnungen wurde, wenn dies dem Verfasser bekannt war, auch ein Künstler oder eine Herkunft zugeordnet.

42 Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. vom 30. Mai 1596, Innsbruck. in: Boenheim, Wendelin (Hrsg): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (ab 1919 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien), Band 7/2, Wien: Holzhausen 1888, S. CCXXVI–CCCXIII, hier: S. CCLXXXI.

Für alle Inventare gilt es zu berücksichtigen, dass auch sie eine teils verzerrte Sichtweise auf die Sammlung wiedergeben dürften. So ist nachgewiesen, dass die Auflistung der Gegenstände in vielen Inventaren nicht der tatsächlichen Aufstellung in den Räumen entsprach.⁴³ Ein aus heutiger Sicht prominentes Beispiel hierfür ist das Inventar der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II., die dieser von etwa 1587 bis zu seinem Tod 1612 am Hof in Prag neben vielen anderen Sammlungsbereichen anlegte. Das Inventar ist auf 1607 datiert und nachträglich mit dem Hinweis auf das Jahr 1611 versehen worden. Bei dieser Niederschrift handelt es sich also um eine Aufzeichnung der dynamischen Sammlung, die über fünf Jahre zu Lebzeiten des Kaisers angefertigt wurde.⁴⁴ Dieser Umstand ist deshalb so beachtenswert, weil er Rückschlüsse darauf gibt, mit welcher Intention das Inventar verfasst wurde. So steht in diesem Fall nicht im Vordergrund, die genaue Anzahl und den Wert der Besitztümer des Kaisers zu bestimmen, um sie bei der Verteilung eines Erbes zu berücksichtigen oder den Verwalter bei Übergabe zu entlasten. Vielmehr handelt es sich um eine erkenntnisgetriebene wissenschaftliche Aufzeichnung der Sammlung. Dafür spricht auch, dass die Ordnung des Inventars systematisch ist. Die einzelnen Objekte werden nach »inhaltlicher und materieller Beschaffenheit«⁴⁵ gruppiert, sodass sie heute als wichtiges Zeugnis für die theoretische Ausrichtung der rudolfinischen Zusammenstellung dienen. In seiner Funktion geht das Inventar damit über die Verzeichnung der Bestände hinaus, indem eine Aufbereitung zum Zwecke der Übersichtlichkeit hergestellt wird, die viel mehr einem später üblichen Sammlungskatalog entspricht.⁴⁶

Solche Kataloge sind für verschiedenste Objektbestände seit dem 16. Jahrhundert, vor allem aber aus dem 17. Jahrhundert, überliefert. Hauptsächlich

43 Vgl. MacGregor, Arthur: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 61–106, hier S. 61.

44 Vgl. Bukovinská, Beket: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweyer und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammer im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 228–253, hier S. 235.

45 Ebd., S. 235.

46 Vgl. ebd., S. 236.

wissenschaftlich geprägte Sammler publizierten in Katalogen ihren Besitz anhand von Zeichnungen und narrativen Beschreibungen über Herkunft, Vorbesitzer und mit den Objekten verbundene Geschichten und Wissensbestände.⁴⁷ Mit dem Aufkommen dieser Form von Publikation wurde ein entscheidender Beitrag zu einer gesteigerten Bekanntheit des dargestellten Ensembles geleistet. Sie dienten dem gelehrten Austausch, aber auch der Bekanntmachung des je eigenen Besitzes. Für ein ausgewähltes Besuchspublikum dienten die Kataloge als vorbereitende Lektüre vor dem Besuch, auf Basis derer sich gezielt Fragen zu den besonders interessanten Gegenständen stellen ließen. Eine Trennschärfe zwischen den hier vorgestellten textuellen Überlieferungen ist nicht gegeben und würde den dynamischen Bezügen der Textformen untereinander nicht gerecht. Entscheidend für die Betrachtung von Wunderkammern und Literatur im Rahmen der vorliegenden Studie ist die epistemische Verbindung zwischen den haptisch-räumlichen Sammlungen und den zugehörigen textuellen Veröffentlichungen.⁴⁸

Auch auf den in Traktaten, Inventaren und Katalogen enthaltenen Abbildungen sind die Repräsentationen der Sammlung keine sachgetreue Wiedergabe der tatsächlichen räumlichen Verhältnisse oder der Aufstellung der enthaltenen Gegenstände.⁴⁹ Meist als Kupferstich realisiert, finden sich in den Visualisierungen Abbildungen von Objekten, Präsentations- und Aufbewahrungsmöbeln, den entsprechenden Räumen und teilweise auch ihren Besitzern und Besuchern. Es ist davon auszugehen, dass man mit den Abbildungen sowohl darauf bedacht war, die Vorzüge der jeweiligen Zusammenstellung hervorzuheben und sie gleichwohl den jeweiligen idealtypischen Vorstellungen entsprechend darzustellen. Guiseppe Olmi hebt hervor, dass der Forschung nahezu keine Quellen vorliegen, in denen die jeweiligen Sammler darlegen, weshalb sie bestimmte Gegenstände in ihre Sammlung aufnahmen. Er

47 Vgl. Heyl, Christoph: »Maummenark, Meyney, Billingbing, Banana. Textualität, exotische Klangmanie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants«, in: Felfe, Robert und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin: Lukas 2006, S. 194–215, hier S. 196.

48 Vgl. Findlen: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, S. 65. Vgl. auch Schock, Flemming: *Die Text-Kunstkammer: populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der »Relationes Curiosae«* von E. W. Happel, Archiv für Kulturgeschichte, Band 68, Köln: Böhlau 2011, S. 188.

49 Als bisher einzig bekannte Ausnahme wird die Darstellung im Katalog zu Ole Worms *Museum Wormianum* betrachtet.

führt dies darauf zurück, dass sie darüber womöglich nicht grundsätzlich reflektierten, und stellt zur Debatte, ob nicht Leidenschaft das stärkste Motiv zur Anlage einer Sammlung gewesen sein mochte.⁵⁰

Dennoch dienen die Inventare, Kataloge und die jeweils enthaltenen bildlichen Darstellungen vielfach als Primärquellen für universitäre und museale Forschung und sollen es auch in dieser Arbeit, unter Berücksichtigung der entsprechenden Einschränkungen. In der musealen Forschung und Erhaltung der Objektbestände dienen die Inventare als Grundlage für sachgestützte Forschungsvorhaben. Sie bilden, in Kombination mit den teilweise erhaltenen und vielfach verstreuten Gegenständen, eine wichtige Grundlage für die Erschließung historischer Sammlungen. An dieser Stelle knüpft die zweite Perspektive, aus der die historischen Sammlungsformationen betrachtet werden, an. Auf Basis von erhaltenen Beständen kann eine auch sachgestützte Betrachtung von Wunderkammern Aufmerksamkeit auf jene Aspekte des Phänomens lenken, die durch die Fokussierung auf andere Quellen vernachlässigt würden.⁵¹ Für die vorliegende Studie werden daher ausgewählte Objekte aus den überlieferten Beständen der Kunstkammer im Wiener Kunsthistorischen Museum und die zugehörige Forschung in Hinblick auf ihre Rolle innerhalb der Wunderkammer befragt. Sie werden in die jeweiligen Ausstellungskontexte eingebettet und im Kosmos der unterschiedlichen Sammlungen ähnlicher Art verortet, um auf diese Weise Aufschluss zu erlangen über die spezifischen Strukturen frühneuzeitlicher Sammlungen und die mit ihnen verbundenen Wissenspraktiken.⁵²

Diese Perspektive der objektgestützten Forschung ist über weite Teile insbesondere für fürstliche Bestände möglich. Die Gegenstände dieser Personen-Gruppe sind weitaus flächendeckender für die Öffentlichkeit der Folgegenerationen erhalten geblieben als vergleichbare private Bestände. Ein Grund für dieses Ungleichgewicht in der Überlieferung ist die Kostbarkeit aus späterer

50 Vgl. Olmi, Giuseppe: »Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen: Leske + Budrich 1994, S. 169–189, hier S. 171.

51 Vgl. Ludwig, Andreas: »Materielle Kultur, Version 1.0«, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.05.2011, http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur (zugegriffen am 17.02.2020).

52 Vgl. Link, Sarah Elena und Cornelia Weber: »Ein Forum für die Sammlungs- und Objektforschung«, in: *Materielle Kultur in universitäten und außeruniversitäten Sammlungen*, Humboldt-Universität zu Berlin 2017, S. 11–14, hier S. 12, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19236> (zugegriffen am 27.10.2022).

kunsthistorischer Perspektive: Als wertvoll betrachtet wurden vor allem diejenigen Dinge, die künstlerisch bearbeitete, hochwertige Materialien wie Edelmetalle, Kristalle und Schmucksteine enthielten – auch eingearbeitete Naturmaterialien wie Elfenbein und Korallen blieben auf diese Weise erhalten. Die Ensembles der Adelshäuser enthielten eine Vielzahl solcher Kunstgegenstände und kunstvoll verarbeiteter Naturmaterialien. In den Sammlungen nicht adeliger Personen waren aus finanziellen Gründen und programmatischem Interesse weniger Gegenstände dieser Art enthalten, und mehr unbehandelte Naturalien und als minder kostbar eingeschätzte Kunstgegenstände. Aus institutioneller Sicht wurde diesen Zusammenstellungen eine geringere Bedeutung für das Allgemeininteresse beigemessen als denen der Kaiser- und Königshäuser. Daher lag es in der Hand der Gelehrten und letztlich ihrer finanziellen Mittel, ob ihre Bestände nach ihrem Tod in einem zusammenhängenden Kompendium weiterverwendet und zugänglich gemacht wurden.

An dieser Schnittstelle ist für die Sammlung des dänischen Medizinprofessors Ole Worm (1588–1654) eine interessante Verbindung zwischen gelehrtem und adeligem Sammeln sichtbar geworden. Nach dem Tod Worms wurden seine persönlichen Bestände in die des Königs Frederik III. von Dänemark und Norwegen (1609–1670) übernommen. Auf diese Weise wurden sie zwar nicht insgesamt aufgelöst, büßten aber ihren speziellen Charakter einer Sammlung nach rein wissenschaftlichen Kriterien weitestgehend ein. Auch der Übergang der Naturalien in die königlichen Bestände rettete viele dieser Objekte nicht vor dem Schicksal der fehlenden Identifizierbarkeit, das so vielen anderen Kompendien dieser Art zuteilwurde. Eine Vielzahl der natürlichen Stücke in derartigen Ensembles dürfte schlicht vergangen sein, während die Individualität anderer zwischen zahlreichen sehr ähnlichen Dingen verloren ging.⁵³ War die Bedeutung des Besitzers und seines Werkes zu Lebzeiten schon anerkannt, stellte auch eine Schenkung an die gebildete Öffentlichkeit eine Möglichkeit des Konservierens dar. Der italienische Sammler Ulisse Aldrovandi (1522–1605) stiftete seinen Besitz 1603 dem Senat von Bologna, der diese im Palazzo Publico ausstellte, von wo aus er 1742 neu organisiert einer wissenschaftlichen Akademie übereignet wurde.⁵⁴

53 Vgl. Schepelern, Henrik Ditlev: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, *Journal of the History of Collections* 2 (1990), S. 81–85, hier S. 82.

54 Vgl. Findlen, Paula: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, in: Crane, Susan A. (Hg.): *Museums and Memory*, Cultural Sitings, Stanford, California: Stanford University Press 2000, S. 161–178, hier S. 168.

Eine Ausnahme von dieser allgemeinen Tendenz stellt die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle/Saale dar. Die dortige Sammlung wurde im Umfeld der Stiftung und dem zugehörigen Pädagogikum zu dezidiert vermittelnden Zwecken von August Hermann Francke (1663–1727) im Jahr 1698 begründet. Mehr zufällig als intendiert behielt sie nach einer grundlegenden Neuordnung im 18. Jahrhundert ihren frühneuzeitlichen Charakter, geriet im 19. und frühen 20. Jahrhundert mehrheitlich in Vergessenheit und blieb daher mit kleineren Ausnahmen in ihrem Gesamtzusammenhang erhalten.⁵⁵ Sie stellt daher, gemeinsam mit den überlieferten Archivalien, die einen Einblick in ihre Geschichte geben, eine ansprechende Quelle für die Betrachtung der Wunderkammer als Denkfigur, vor allem in ihrer späten Ausgestaltung im beginnenden 18. Jahrhundert, dar.

All jene historischen Quellen informieren in Austausch mit der entsprechend vielfältigen Forschungsliteratur die Denkfigur Wunderkammer in ihren Facetten Sammlungsobjekte, Sammlungsräume, Systematisierungs- und Ordnungsprinzipien sowie Verkörperung durch den Sammler.

III.1 Sammlungsobjekte zwischen Singularität und Kanon

Quiccheberg teilt Sammlungen in seinem Traktat in die Bereiche Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotica ein.⁵⁶ Anhand überlieferter Objekte und der Aufzeichnungen über sie werden die Ensembles und einzelnen Stücke fürstlicher Sammlungen des 16. Jahrhunderts sowie gelehrter Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts in den Blick genommen. Die Objekte stellen den Kern der Wunderkammern dar. Sie sind es, die in den Räumlichkeiten aufbewahrt wurden und die speziell zur Ergänzung eines Ensembles in Auftrag gegeben wurden. Durch die Begegnung und Beschäftigung mit ihnen wurde Bedeutung hergestellt und Wissen konstruiert. Sie stellen daher den Nukleus der Denkfigur Wunderkammer dar, von dem ausgehend alle anderen Perspektiven betrachtet werden.

55 Vgl. Müller-Bahlke, Thomas J.: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle 2012, S. 20ff.

56 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 2.

III.1.1 Singuläre Objekte in der Ambraser-Sammlung

Im Ambraser Nachlassinventar von Erzherzog Ferdinand II. finden sich teils genaue Beschreibungen seiner Sammlungsgegenstände. An wissenschaftlichen Gerätschaften sind im Inventar beispielsweise mehrere Sonnenuhren, zeitmessende Uhren und Kompassse verzeichnet.⁵⁷ Ein versteinertes Stück Holz samt eines Keils zeugt von einer wundersamen Begebenheit: So wurde im Inventar festgehalten, dass ein Bauer eben jenes Holz an einem Feiertag hacken wollte. Ein Nachbar erzürnte sich darüber, aber der Bauer antwortete, dass der Heilige, zu dessen Ehren der Feiertag abgehalten wurde, ihm und seinen Kindern kein Essen beschert habe und er deshalb das Holz benötige. Kurz nach dieser Begebenheit sollen Holz und Keil versteinert sein.⁵⁸ Man kann also annehmen, das Stück verweise auf die wundersame Transformation in Folge der Aussage des Bauern und die damit möglicherweise implizierte religiöse Konnotation. In räumlicher Nähe zu diesem Objekt wurde auch der Strick aufbewahrt, mit dem Judas sich erhängt haben soll, und ein Zapfen der seltenen Zedernart, aus der der Tempel Salomos erbaut worden sein soll.⁵⁹ Ebenso interessierte sich Ferdinand II. für Besonderheiten menschlicher Art, was Porträts in seiner Galerie, die beispielsweise Haarmenschen, Zwerge oder Riesen abbildeten, bezeugen.⁶⁰

Bei aller Singularität, die den Wunderkammern durch ihre jeweilige Akzentuierung innewohnte, lässt sich, ausgehend von den aufgeführten Bereichen, ein bestimmter Kanon an Sammlungsstücken und vor allem Materialien ausmachen, der in nahezu allen Wunderkammern vertreten war und je nach künstlerischem Anspruch und wissenschaftlicher Perspektive Änderungen erfuhr.

57 Vgl. Boeheim (Hrsg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCLXXXVI.

58 Vgl. ebd., S. CCXCV.

59 Vgl. ebd.

60 Vgl. Kirchweger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 50.

III.1.2 Naturalia in fürstlichen Sammlungen

*Abbildung 1: Korallenkabinett, Kabinettschrank mit Korallen,
2. Hälfte 16. Jahrhundert, Schloss Ambras Innsbruck*



© KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. PA 961, <https://www.khm.at/objekt/db/detail/504897/> (zugegriffen am 12.07.2025)

Einen besonderen Schwerpunkt in fürstlichen Wunderkammern stellten künstlerisch bearbeitete, teils in Gold und Silber gefasste Naturalien dar. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurden in diesem Bereich Korallen als Materiali-

en für künstlerische Bearbeitungen in Inventaren verzeichnet.⁶¹ Ein Kabinettsschrank, der heute noch in der Rekonstruktion der Sammlung auf Schloss Ambras zu sehen ist, wird bereits im Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. beschrieben:

Ain casten, von lauter perlmutternuscheln gemacht, der casten mit schwarzen sammet gefuettert und mit gulden passeman prämbz, darinnen 2 spiegl, item acht corallenzingen, | clain und grisz, darunder die zwai weis, auf dem poden ain perlmueter, gestalt wie ain schif, in demselben schif 5 rot und leibfarb corallene fügen, umb das schif herbumb sein 12 fügen von lauter corallen, gestalt wi mörfisch, und fügen darauf siczend, die sein gestalt wie hund ros und wallfisch.⁶²

Das mythologische Bildprogramm und die Wahl der Materialien rücken das Stück in die Nähe des Elementes Wasser.⁶³ Durch ihre intensive Farbgebung fallen vor dem Futter aus schwarzem Samt besonders die roten Korallen auf.⁶⁴

-
- 61 Scheicher, Elisabeth: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995), S. 115–125, hier S. 117.
- 62 Vgl. Boenheim (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCXCVI.
- 63 Es wird mit Vorsicht vermutet, dass es sich bei der Ursprungsausführung um einen »Festzug über das Wasser der Galathea oder der Venus« handeln könnte. Mit Bestimmtheit ist dies aber nicht mehr zu sagen, da dem Kabinett vor 1788 Figuren aus anderen Korallenkabinetten der Sammlung beigelegt wurden. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 117f.
- 64 Thomas Raff beschreibt in seiner Materialikonologie für die Koralle eine enge Beziehung zwischen der Farbe als »sinnstiftende Eigenschaft« und dem Material, die beide in der Bedeutsamkeit rund um die Blutsymbolik kulminieren. Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Kunstwissenschaftliche Studien*, Band 61, München: Deutscher Kunstverlag 1994, S. 39. Jutta Person weist in ihrem kultur- und naturgeschichtlichen Portrait der Koralle darauf hin, dass die Verbindung zwischen Koralle und Blut nicht, wie vielfach behauptet, auf Ovids Metamorphosen zurückgeht, sondern wahrscheinlich auf deren Interpretationen durch die Renaissance-Malerei. Vgl. Person, Jutta: *Korallen: ein Portrait*, hg. von Judith Schalsansky, *Naturkunden* No. 50, Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 25. Hier unter Rückbezug auf Philippe Morels Studie »La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le »Persée et Andromède«« (1996) und seinen Hinweis auf zwei Ovid-Übersetzungen des 15. Jahrhunderts, in denen die Färbung der Koralle mit dem Blut der Medusa in Verbindung gebracht wird.

Sowohl die Beschreibung im Inventar als auch das überlieferte Objekt zeigen auf, dass hier unbearbeitete Korallen neben geschnitzten Figuren aus Koralle verarbeitet wurden, sodass unklar ist, wo die Grenze zwischen Natur und Kunst verläuft.⁶⁵ Das Kabinett steht stellvertretend für eine ganze Reihe an Kunstwerken, die durch ihr Material und Bildprogramm die Grenze zwischen Kunst und Natur spielerisch überschreiten. Und auch die Korallen in natürlicher Form warfen Fragen zu dieser Grenzziehung auf.⁶⁶ In ihrem Ursprung im Wasser waren sie einer Pflanze gleich, doch einmal diesem Element entnommen, glichen sie in steinerner Form den Dingen der Mineralogie.⁶⁷ Diese metamorphischen Eigenschaften werden immer wieder in Hinblick auf Beschreibungen von Ovid betrachtet, der die Koralle in den Zusammenhang mit dem abgeschlagenen Kopf der Gorgo Medusa bringt, deren Blick versteinern konnte.⁶⁸ Plinius hebt diesen Wechsel in der Beschaffenheit der Koralle ebenfalls hervor und weist sogleich auf ihre gesundheitsförderlichen und schützenden Eigenschaften gegen Gefahren hin.⁶⁹ Die Korallen, wie sie im Kabinett hier Verwendung fanden, waren demnach vor allem auch wegen dieser hybriden Eigenschaften begehrt und kostbar.

-
- 65 Vgl. Bredekamp, Horst: »Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 13–41, hier S. 32.
- 66 Vgl. Bredekamp, Horst: »Darwins Korallen«, in: te Heesen, Anke und Petra Lutz (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 4, Köln: Böhlau 2005, S. 77–87, hier S. 83; Böhme, Hartmut: »Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides«, in: Helas, Philine et al. (Hg.): *BILD/ GESCHICHTE: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin: Akademie 2007, S. 57–72, hier S. 65.
- 67 Dass es sich bei Korallen tatsächlich weder um Pflanzen noch um Mineralien handelte, wurde im 18. Jahrhundert von Jean-André Peyssonnel entdeckt, der ihre Polypen als den wirbellosen Tieren zugehörig identifizierte. Vgl. Person: Korallen: ein Portrait, S. 8, 11f.
- 68 Vgl. Ovidius Naso, Publius, Erich Rösch und Niklas Holzberg: *Metamorphosen: lateinisch – deutsch*, Sammlung Tusculum, 14. Aufl., Zürich: Artemis & Winkler 1996, IV/745–752.
- 69 Vgl. Plinius Secundus, Gaius et al.: *Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser, Naturkunde lateinisch-deutsch/C. Plinius Secundus d.Ä. Hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarb. mit Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner*; Buch 32, 2. erw. und bearb. Aufl., München: Artemis & Winkler 1997, S. 26–29.

Auch die Sammlung Kaiser Rudolfs II. enthielt eine bedeutende Anzahl solcher Dinge, die wegen ihrer magischen Kräfte gesammelt wurden. Unter ihnen Trinkbecher, die aus dem Horn eines Einhorns gefertigt worden sein sollten, oder aus Bezoaren, den Steinen aus dem Magen von Wiederkäuern.⁷⁰ Beide Materialien sollten gegen Vergiftung und Krankheit wirksam sein. Als emblematisch für viele der kunstvollen Objekte betrachtet werden kann das Oszillieren des Trinkbeckers zwischen vordergründig erkennbarem Nutzen und der prunkvollen Verzierungen, die eine tatsächliche Benutzung unmöglich machten.⁷¹

III.1.3 Kanonität der Objekte im Museum Wormianum

Die Titelpupfer von Ole Worms 1655 posthum erschienenem Katalog zu seinem Museum Wormianum zeigt eine Sammlung mit einem offenkundig wissenschaftlichen Schwerpunkt, die derartigen Prunk und Zweckfreiheit nicht beinhaltet.⁷²

Zu erkennen sind hier vor allem unbearbeitete Naturalia: Auf dem Boden und auf drei Regalbrettern aufgestellt sind diverse beschriftete Kästen. Sie scheinen unzählige kleine Bestandteile zu beherbergen, die nach Kategorien sortiert sind. Muscheln (Conchilia) finden sich dort neben Objekten, die auch aus dem Meer zu stammen scheinen (Turbinata, Mariana). Erkennbar sind hier auch Gegenstände, die die typische Form von Korallen aufweisen. Sichtbar sind auch Aufbewahrungskisten und angedeutete Dinge aus Metall (Metalia), Salze (Salia), Steine (Lapides) und Schwefel (Sulphura). Die Beschriftungen weisen auch auf pflanzliche Sammlungstücke der Erde wie Hölzer (Ligna), Rinden (Cortices) und Wurzeln (Radices) hin. In kleineren Zwischenräumen

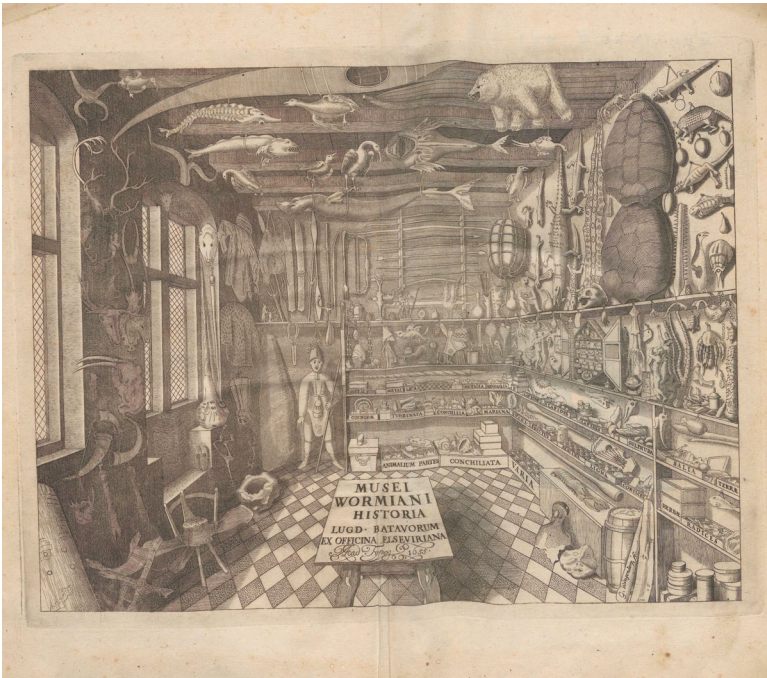
70 Wie beispielsweise dieser Deckelbecher, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer Inv.-Nr. 1113, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87312/> (zugegriffen am 22.07.2020). Oder dieser Bezoar mit Goldfassung, um ihn in Flüssigkeiten zu tauchen, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer Inv.-Nr. 996, <https://www.khm.at/objektdb/detail/87195/> (zugegriffen am 22.07.2020).

71 Vgl. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 116.

72 Ein komprimierter, auf die wundersamen Objekte fokussierter Überblick über den Katalog Worms findet sich bei Haftstein. Vgl. Haftstein, Vladimar Tr.: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 33/1 (2003), S. 5–19, hier S. 9–12.

an den Wänden finden sich Darstellungen von Eiern. Auch zahlreiche größere präparierte Tiere sind neben einzelnen Körperteilen verschiedener Tiere abgebildet.

Abbildung 2: Ole Worm, *Frontispiz Museum Wormianum*, 1655



© Universitätsbibliothek Heidelberg, O 257 B Folio RES, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/worm1655> (zugegriffen am 12.07.2025)

Hervorzuheben ist hier eine Gruppe von Tieren, die schon vor Mitte des 17. Jahrhunderts und noch mindestens bis in das ausgehende 18. Jahrhundert einen regelrechten Kanon der Wunderkammer bildete. Zu diesem gehörten vor allem teils noch nicht erforschte Tiere, die durch ihre Unbekanntheit auch von den Geheimnissen der natürlichen, bisher aus europäischer Perspektive weniger erforschten Welt zeugten. Schildkrötenpanzer waren beliebt, genau wie das ähnlich gepanzerte Gürteltier. In der Abbildung von Worms Museum fin-

den sich beide in engem Kontext an der rechten Wand oberhalb der Regale. Nahezu ikonisch für diese Gruppe und in gleich mehrfacher Ausführung bei Worm abgebildet ist das Krokodil. Obwohl die Tiere im 17. Jahrhundert bereits gut erforscht waren, rankten sich Erzählungen um ihr Wesen, die beispielsweise verlauten ließen, dass sie einerseits Menschen verspeist hätten und andererseits zu zähmen seien.⁷³ Typischerweise wird das präparierte Krokodil in den visuellen Darstellungen von Sammlungsräumen von der Decke hängend präsentiert. Die Einrichtung der Räume rekurriert auf diese Weise auf die Schutzfunktion, die den exotischen Tieren, in ihrer Wahrnehmung als das Böse, in Kirchenräumen zugesprochen wurde.⁷⁴ Evident wird anhand dieser Zusammenstellung der Anspruch der »Ordnung der Dinge als ein ubiquitär ausgreifendes, alle Aspekte der Schöpfung betreffendes Konzept«.⁷⁵

Ähnlich oft in bekannten Ensembles vertreten ist ein Objekt, das in Worms Sammlung mit einiger Wahrscheinlichkeit erstmals als die Naturalie bestimmt wurde, die sie eigentlich war: der Zahn eines Narwals. Abgebildet sind hier gleich mehrere dieser sagenumwobenen Gegenstände. Auf dem zweiten Regalbrett an der Rückwand ist ein derartig länglich gedrehter Gegenstand zu finden, und auch an der Innenseite des Fensters links im Raum sind zwei Narwalzähne abgebildet. Der hintere Zahn wirkt bearbeitet, da er eine glatte Oberfläche und eine Art Griff aufweist, was ihn in unmittelbare Nähe zu menschengemachten Artefakten stellen würde und eine Form der Verbindung von Kunst und Natur, die für die Wunderkammer so programmatisch war, darstellt. Der vordere, größere Zahn ist noch mit dem Schädel des Tieres verbunden und verfügt über die typische gedrehte Struktur. Dieser Gegenstand illustriert auch, dass Worm erstmals die ursprüngliche Zuschreibung als Horn eines Einhorns widerlegte.⁷⁶ Dem Material wurden, auch nachdem Worm dessen eigentlichen Ursprung öffentlich gemacht hatte, nahezu magische Fähigkeiten zugeschrieben – beispielsweise sollte es, wie in Kaiser

73 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 93.

74 Vgl. Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin: Akademie 2011, S. 83.

75 Siegel, Steffen: »Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktionen und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit. Idee und Wirklichkeit der Kunstkammer«, in: Bredekamp, Horst und Pablo Schneider (Hg.): *Visuelle Argumentationen: die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, Reihe Kulturtechnik, München: Wilhelm Fink 2006, S. 157–182, hier S. 175.

76 Vgl. Scheicher: »Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer«, S. 124.

Rudolfs II. Trinkgefäß, vor Giften schützen. Auch nachdem das Material identifiziert war, wurde es über lange Zeit als Einhorn betrachtet.⁷⁷ Ein vermeintliches Horn eines Einhorns gehörte in den Habsburger Beständen zu den beiden unveräußerlichen Erbschätzen des Hauses, was illustriert, welche Bedeutung dem Material beigemessen wurde.⁷⁸

Neben diesen teils mythisch aufgeladenen Tierpräparaten, auch aus außereuropäischen Gegenden, finden sich in Worms Sammlung auch heimische Tiere. An der linken Wand zwischen den Fenstern hängen Körperteile wie Geweihe und Beine von Huftieren, die durchaus um Kopenhagen beheimatet gewesen sein dürften. Ähnlich verhält es sich mit dem Schädel eines Walrosses und den zugehörigen Stoßzähnen. Bei Worm finden sich diese in einem unbearbeiteten Zustand.⁷⁹ Auch in dieser stark auf Naturalien spezialisierten Zusammenstellung finden sich Dinge aus anderen Kategorien, wie sie beispielsweise bei Quiccheberg angedacht wurden.⁸⁰ Nach einigen Jahren wuchs das Interesse Worms für Artefakte, sodass in der Darstellung auch solche Objekte sichtbar sind, die heute zu Ethnografica gezählt werden: ein Kajak hängt von der Decke, recht zentral positioniert ist eine Figur in Inuittrachten⁸¹, und eine beträchtliche Anzahl an Pfeilen und anderen Jagdwaffen

77 Vgl. Holländer, Hans: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, in: Haag, Sabine, Franz Kirchweyer und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15, Wien: Holzhausen 2015, S. 43–77, hier S. 69.

78 Vgl. das »Ainkhürn« (Einhorn), Kunsthistorisches Museum Wien, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. WS XIV 2, <https://www.khm.at/de/object/100590/> (zugriffen am 26.10.2022).

79 In der heutigen Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums ist mit dem Leonard Kern zugeschriebenen Figürchen Pomona oder Abundantia ein Objekt aus dem gleichen Material erhalten, das die Perspektive auf die Verschmelzung von Kunst- und Naturbetrachtung zulässt. Vgl. Kapitel III.3.3.: Grenzverschiebungen zwischen Kunst und Natur.

80 Worm hat diese Kategorien mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht aus Sammlungsphilosophien rezipiert. Vgl. Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 84. Möglich erscheint eher, dass er auf seinen Reisen durch Europa, bei denen er auch berühmte Sammlungen (beispielsweise in Italien) besuchte, die Einordnung dieser wahrnahm und in Teilen für die eigene Kategorisierung nutzte.

81 Vgl. Steiner, Jürg: »Von der Kunst, Wunderkammern zu gestalten«, in: König-Lein, Susanne (Hg.): *Weltenharmonie: die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum 2000, S. 376–380, hier S. 376.

ist in einer entsprechenden Präsentationsarchitektur an der Rückwand angebracht. Ebenfalls an der Rückwand findet sich eine Urne, die noch heute in den Beständen des Nationalmuseums in Kopenhagen nachweisbar ist.⁸² Erkennbar sind im größten Regalfach an der rechten Wand auch zwei Gegenstände in menschlicher Gestalt: Im hinteren Bereich ist ein menschlicher Körper mit ausgestrecktem Arm zu erkennen, im vorderen Bereich ein Objekt, das aus zwei menschlichen Körpern in einer Hebefigur besteht.⁸³ Anzunehmen ist, dass es sich hierbei um Kleinplastiken handelt. Aus dem schriftlichen Teil von Worms Katalog wird ersichtlich, dass er die von ihm versammelten Dinge in die Kategorien Mineralien, Pflanzen und Tiere sowie Artefakte, also menschengemachte Produkte, einteilte.

Fürstliche und Gelehrtensammlungen bestanden also aus ähnlichen Materialien mit unterschiedlichem Schwerpunkt und in verschiedenen Stadien der Bearbeitung. Die Objekte stellen zwar den Kern der Sammlungsform dar, aber kein Aspekt der Wunderkammer kann isoliert von den anderen betrachtet werden. Im Folgenden ist daher das facettenreiche Netzwerk innerhalb der Raumkonstellation Wunderkammer aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten.

III.2 Wunderkammern als bedeutungsgenerierende Räume

Das kulturhistorische Phänomen Wunderkammer wird im heutigen Sprachgebrauch mit Räumen geringer Größe assoziiert. Eine Kammer bezeichnet im Normalfall einen kleinen Raum, vielleicht zum Abstellen etwaiger für den Alltag obsoletter Gegenstände. Ähnliches gilt für das Kabinett. Sammlungen, die einmal als Raritäten- oder Naturalienkabinett, Kunst- oder Wunderkammer bezeichnet wurden, könnten also leicht als kleine, einzelne Räume in heutige Vorstellungen eingehen. Historisch existierte die Wunderkammer jedoch in ganz unterschiedlichen räumlichen Konstellationen und Größenverhältnissen. Es wurde nicht ausschließlich in einzelnen Räumen gesammelt, vielfach wurden sogar ganze Raumkomplexe und -kompendien zum Zwecke der Akkumulation materieller Zeugnisse verwendet. Zwei gut dokumentierte Samm-

82 Vgl. Scheperlern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 81.

83 Hans Holländer erkennt in dieser Darstellung einen »Raub der Sabinerinnen«. Holländer: »Spielarten begrenzter Dinge – Die Sammlung als Text«, S. 76.