

sen.¹⁴⁷ Dies schlägt sich 1727 in Jencquels *Museographia* nieder. Im letzten Teil seiner Zusammenstellung listet er 25 Regeln auf, die denjenigen dienen sollten, die im Begriff waren, eine solche Sammlung aufzusuchen. Zwei dieser Regeln beziehen sich explizit auf das nach Jencquel richtige Maß des Staunens. Unter Punkt 14 ruft er dazu auf, nur solche Gegenstände zu bestaunen, die wirklich besonders waren, um sich selbst nicht als unwissend zu enttarnen und darüber hinaus lächerlich zu machen.¹⁴⁸ In Ergänzung dazu hält er in Punkt 15 fest, dass auch zu große Zurückhaltung zu vermeiden sei, um einerseits den Führer nicht zu verärgern und andererseits die eigene Kennerschaft der Objekte zu bekräftigen, damit man abermals nicht als unwissend gelte.¹⁴⁹ Von Staunen ausgelöste Neugier in ihrer unkontrollierten oder reglementierten Ausprägung hatte demnach einen bedeutenden Anteil in der Entwicklung von Wunderkammern als Räumen der Repräsentation und Wissenschaft. Neugier und ihr jeweiliges Ansehen beeinflusste, welche Gegenstände für die Wissenschaft von Interesse waren und somit untersucht wurden.¹⁵⁰ Gleichzeitig waren diese Gegenstände auch immer jene, die im Netzwerk des Sammelns besonders gefragt waren, daher vermehrt beschafft und produziert wurden, sodass auch ein ökonomischer Einfluss dieser Entwicklung nicht unerheblich war.

III.3 Wissensordnung Wunderkammer

III.3.1 Beziehungsgeflecht Wunderkammer

In den Wunderkammern wurden faktische und mentale Räume der Repräsentation, der Wissenschaften und der Bildung geöffnet. Raumfragen sind in ihnen auch in der Realisierung von Ordnung zentral. Die Anordnung der versammelten Gegenstände stand immer in direkter Abhängigkeit zu den räumlichen Gegebenheiten. Es waren oftmals praktische Abwägungen, die eine Ordnungsstruktur innerhalb der Räumlichkeiten entstehen ließen: Welche Objek-

147 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 29.

148 Vgl. Jencquel: *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern*, S. 456.

149 Vgl. ebd.

150 Vgl. Daston: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, S. 50.

te ließen sich an welchem Platz der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten am besten aufbewahren? Wie konnten möglichst viele Dinge gut sichtbar platziert werden? Welche Stücke benötigten ein Gefäß zur Aufbewahrung?

Eingangs wurde bereits dargestellt, dass Quiccheberg die Einordnung der Sammlung in unterschiedliche Klassifikationen vornahm. Auch in der Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts können systematische Klassifikationen in Inventaren nachgewiesen werden. Das wohl umfangreichste erhaltene Inventar von 1607/1611 führt die Dinge der Sammlung Kaiser Rudolfs II. aus der Prager Burg nach einem »systematischen geistigen Konzept«¹⁵¹ auf.

Die zugrunde liegende Systematik kann bei der vorhandenen Fülle der Bestände schwerlich durch den Blick des Verfassers auf sie ersonnen worden sein. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass die Gliederung des Inventars in *Naturalia*, die größte Objektgruppe, *Artificialia* und *Scientifica* sogar von Rudolf II. selbst vorgegeben wurde. Er und die für ihn arbeitenden Gelehrten können als »geistige Quelle des Systems«¹⁵² betrachtet werden. Es entsteht der Eindruck, dass ein vordergründiger Zweck dieses Inventars, das während der aktiven Sammlungstätigkeit des Kaisers angefertigt wurde, die Niederschrift des inhärenten Konzeptes gewesen sein könnte.¹⁵³ Dies ist umso plausibler, wenn man bedenkt, dass die räumliche Anordnung der Gegenstände im wahrsten Sinne des Wortes einer Randerscheinung gleicht: Sie lässt sich lediglich durch teils nur mit Bleistift eingetragene Randverweise innerhalb der theoretischen Einordnung nach Material oder Sachzusammenhängen der Objekte nachvollziehen.¹⁵⁴ Für die Untergruppe »VON UHRN UND DERGLEICHEN REDERWERCKEN.« ist angemerkt, dass zwei wissenschaftliche Gegenstände zum Messen von Zeit, darunter »Ein groß Uhrwerck mit einem *astrolabio* sambt dem jahrzaiger herumb, darauf ein *sphera* sambt ihren *circulus planetarium* samt anderer zugehor [...]«¹⁵⁵, sich nicht wie mehr als fünfzig andere Objekte dieser Gruppierung in Schränken (hauptsächlich in Schrank Nr. 14) befanden, sondern auf einer Tafel platziert waren. Mutmaßlich wurden die Gegenstände ungleich mehr benutzt oder ihr Wert wurde größer eingeschätzt als derjenige vergleichbarer Stücke, worauf auch der Verweis auf den

151 Bauer (Hg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, S. XVI.

152 Ebd., S. XXIX.

153 Vgl. ebd., S. XV.

154 Vgl. ebd., S. XXVII.

155 Alle Zitate in diesem Satz: Bauer/Haupt (Hg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, S. 110. Hervorhebungen im Original.

Hersteller Jobst Bürgius und der Zusatz auf eine mögliche Schenkung »von h. von Braunschw: Ihr Mt. verehrt«¹⁵⁶ deuten.

Quicchebergs Traktat folgend, begann man, das Arrangement der Sammlung im Raum in Abhängigkeit von einer zu präsentierenden Ordnung zu verstehen.¹⁵⁷ Die vorhandenen Objekte dieser Sammlungen werden innerhalb des Traktates theoretisch klassifiziert und daher einer gedachten Trennung unterzogen. Allerdings argumentiert Arthur MacGregor, dass diese Klassifikationen nicht als das herausragende Merkmal der Wunderkammern verstanden werden können. In der Praxis waren die Sammlungsstrukturen wesentlich durchlässiger, als es die Klassifikationen der Inventare vermuten lassen.¹⁵⁸ Wenn heute also die Systematik einer Wunderkammer betrachtet wird, dann kann – wie am Beispiel der rudolfinischen Bestände gezeigt – das theoretische Konzept, das sich im Inventar abzeichnet, nicht bruchlos auf die räumliche Darstellung übertragen werden.

Wie bereits aus der exemplarischen Darstellung einiger Gegenstände und der verschiedenen verknüpften Wissensbereiche deutlich wurde, zeichneten sich Wunderkammern als faktische Räume durch die in ihnen versammelte Vielfalt aus. Diese erscheint nicht ausschließlich in Form der singulären Stücke, anhand derer sich spezifische Fragestellungen und Denkprozesse initiieren, sondern vor allem durch das unerschöpfliche Beziehungsgeflecht der mannigfaltigen versammelten Dinge. Die Sammlungen können daher als Gewebe betrachtet werden, deren einzelne Verbindungen immer neu und je nach Betrachtungsweise akzentuierbar waren.

Aus dem 1596 abgefassten Nachlassinventar der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. ist ersichtlich, in welchem Zusammenhang und auch in welchem räumlichen Kontext die Stücke geordnet waren. Der Verfasser des Inventars leitet die Beschreibung des von ihm als in der großen Kunstkammer verorteten Sammlungsbereiches ein, indem er festhält, dass sich in diesem Raum achtzehn unterschiedliche Schränke befänden. Von der Decke des Raumes und an den Wänden hingen Tierpräparate, darunter ein großes Krokodil, mehrere kleine ausgestopfte Krokodile, zwei Zungen von großen Fischen, ein gehörnter Hase, unterschiedliche Hörner und aus heutiger Perspektive bizarr anmutende Präparate wie ein doppelter Kalbskopf samt zwei Paar Augen und zwei Mäu-

156 Ebd.

157 Vgl. Hüllen, Werner: »Reality, the museum, and the catalogue: A semiotic Interpretation of early German texts of museology«, *Semiotica* 80/3 (1990), S. 265–276, hier S. 267.

158 Vgl. MacGregor: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹«, S. 75.

lern.¹⁵⁹ Auch innerhalb der Schränke ist detailliert beschrieben, wo sich ein Gegenstand bei Aufzeichnung des Inventars gerade befunden hat. Für die ersten beiden beschriebenen Schränke (der erste mit blauer, der zweite mit grüner Rückwand) werden Gefäße aus Bergkristall oder Naturmaterialien wie Horn, jeweils gefasst in Gold und Silber, aufgelistet. Im sechsten Schrank verzeichnet sind »von stain allerlei bilder und andere sachen«¹⁶⁰. Das vorherrschende Ordnungskriterium innerhalb der Schränke war also erkennbar das Material der Objekte.

Nur schwer lässt sich auch anhand dieser detaillierten Aufzählung der Dinge nachvollziehen und rekonstruieren, wie vielfältig sich die Bezüge für Betrachtende dargestellt haben müssen. Paulus Rainer geht aber zumindest davon aus, dass die Fülle der Gegenstände in der Ambraser-Sammlung auf den ersten Blick wahrgenommen werden konnte.¹⁶¹ Diese Annahme lässt sich sehr wahrscheinlich auf die Mehrheit der Wunderkammern übertragen. Sie ist plausibel, wenn von der Präsentation in einem Raum ausgegangen wird – andernfalls begrenzt sich diese perzeptuelle Wahrnehmung der Objekte zwangsläufig auf den jeweils sichtbaren Teilbereich des Gesamtensembles. Davon auszugehen, dass durch ein erstes Überblicken der räumlichen Inszenierung des Inhaltes auch ein Erfassen der Vielzahl an zugrunde liegenden Bezugnahmen innerhalb der Wunderkammern einsetzte, würde ihre Systematiken stark verkürzen. Vielmehr regt das angelegte Beziehungsgeflecht, das einer vielschichtigen Intertextualität gleicht, dazu an, die unterschiedlichen Objektnachbarschaften nacheinander und immer wieder in neuen Kombinationen wahrzunehmen.¹⁶² Gemeint ist hier keinesfalls eine vorgegebene Reihenfolge der Wahrnehmung, die zu einer gesteigerten Einsicht oder der Lösung einer spezifischen Fragestellung führen würde.¹⁶³ Einem ersten Blick in die Sammlungen folgte ein detailliertes Erschließen, in Schubladen

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

160 Ebd. S. CCLXXXVI.

161 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 415.

162 Zur Betrachtung der Sammlungsform als Text vgl. Holländer: »Spielarten begehrter Dinge – Die Sammlung als Text«.

163 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 415.

und Schrankfächern verbargen sich weitere Ebenen, deren Zusammenhänge nur durch gezieltes Öffnen der Möblierung einbezogen werden konnten. Die Vielfalt der Stücke und ihre gegenseitige Kontextualisierung fungierte gerade innerhalb der frühen Wunderkammern wie der Ferdinands II. wohl eher als eine Art Initiationsraum für Denkprozesse.¹⁶⁴ Selbstverständlich gingen Sammler auch anhand einzelner Gegenstände individuellen und übergeordneten Problemstellungen nach, dies zeigt ja schon die Funktionalisierung der Wunderkammer als Raum der Wissenschaft merklich. Aber gerade durch die Komplexität und Variabilität der sinnlich wahrnehmbaren Zusammenhänge ergab sich vor Ort ein fruchtbares Klima, das maßgeblich zur Lösung dieser Probleme beitragen konnte.¹⁶⁵ Eine interessante Parallele ergibt sich hier auch zu Quicchebergs Traktat, dessen tatsächlicher Nutzen sich gerade aus den Querverweisen innerhalb des Textes ergeben haben muss.¹⁶⁶ Für Quiccheberg ergänzt sich an dem Beziehungsgeflecht ein weiteres systematisches Moment der räumlichen Sammlung: ihre Bewegtheit.

III.3.2 Bewegliche Ordnungen

Durch eine kontinuierliche Bewegtheit der Objekte sollten immer neue Assoziationen entstehen, die letztlich zu Erkenntnis führen würden.¹⁶⁷ Auch für diesen Aspekt der Denkfigur Wunderkammer erweist sich das rudolfinische Inventar von 1607/1611 als besonders ergiebige Quelle. Durch die begleitende Anfertigung während der aktiven Zeit des Kaisers sind innerhalb der Systematik immer wieder Einträge über Neuzugänge in den Jahren 1608 bis 1611 verzeichnet. Durch derartige Hinweise ist beispielsweise überliefert, dass der Kaiser in der Untergruppe »ALLERLEY SELTZAME STAIN UND MEERGEWECHS, AUCH WAS ZUERST ZU STAIN WORDEN« eine Zusendung im Jahr 1610 erhielt, die der Verfasser des Inventars auf dem Zusatzfolio 28 unter der Nummer 272 einordnet. Er beschreibt das Objekt als »1 rauhe unballirte meermuschel, daruff im meer ein rot coralliner zingkh gewachsen« und fügt der Beschreibung hinzu, wer das Stück zu welchem Zeitpunkt eingesendet

164 Vgl. Rainer: »Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger«, S. 89.

165 Vgl. ebd., S. 98.

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

167 Vgl. ebd., S. 13f.

habe.¹⁶⁸ Aus einem Randvermerk, bezogen auf Folio 28 und dessen Zusatzfolio, ist zu entnehmen, dass sich alle Sammlungsstücke, darunter einige weiße, rote und rotbräunliche Korallengewächse, Seesterne, Steine, deren Form an Schlangen erinnert, Muscheln und weitere Gewächse in einem Schrank mit der Nummer 45 befanden.¹⁶⁹ Eine Beweglichkeit der Dinge innerhalb der Sammlungsräume, oder wie hier in einzelnen Sammlungsmöbeln, musste sich also zwangsläufig ergeben, wenn diese neu erworbenen Gegenstände in die bestehende Ordnung eingefügt werden sollten. Auf diese Weise zeigten sich immer neue Objektnachbarschaften und Betrachtungskontexte.

Für die Anordnung im Raum resultieren aus der Bewegung durch Neuzugänge aber auch praktische Schwierigkeiten: Nicht immer fügten sich die jüngst erworbenen Gegenstände in den bisherigen Ordnungszusammenhang ein.¹⁷⁰ So konnte etwa die Größe eines neuen Tierpräparates dazu führen, dass es nicht an dem dafür nach theoretischen Gesichtspunkten angedachten Platz in einem Schrank aufgestellt werden konnte. In anderen Fällen war ein neues, möglicherweise weit gereistes Stück vielleicht noch so unbekannt, dass es sich jeder Einordnung in bestehende Ordnungszusammenhänge erwehrte und provisorisch einsortiert werden musste. Im Nachlassinventar von Erzherzog Ferdinand II. ist etwa ein als »Variokasten«¹⁷¹ bezeichneter Schrank beschrieben, der unter einer Vielzahl anderer Objekte beispielsweise eine kleine türkische Tasche mit Innenfutter aus roter Seide, einen Kürbis in Form einer Flasche mit Schnitzereien, ein vergoldetes Posthorn mit roter Seidenschnur, das Credenzmesser Kaiser Friedrichs III. in einer ledernen Scheide, einen als Kunststück beschriebenen Gegenstand, aus dem bei dessen Öffnung eine aus Draht gefertigte Schlange springt und »ein perlmutters näpfl mit seinem luckh, mit vergulden raiflen beschlagen, darinnen sein drei zenn von aim riesn«¹⁷² enthält. Obwohl die Gegenstände in diesem Kasten sich offenbar nicht in die vorhandene Systematik der Möbel und Räumlichkeiten einordnen ließen, zeigt ihre Aufnahme in die Kollektion eine Wichtigkeit für das Gesamtensemble an. Mit ihren unterschiedlichen Bezügen, sie enthielten

168 Alle Zitate aus dem Inventar in diesem Absatz: Bauer/Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II.*, 1607–1611, S. 16.

169 Vgl. ebd.

170 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 481; Holländer: »Spielarten begehrenswerter Dinge – Die Sammlung als Text«, S. 45.

171 Boeheim (Hg.): »Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, [1]«, S. CCCVI.

172 Ebd., S. CCCVII.

ja Unterhaltsames, Prestigeträchtiges und Sagenhaftes, hatten sie für die Motive der Anlage der Sammlung eine Funktion inne.

In den fürstlichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts zeigte sich die Beweglichkeit der Ordnung auch anhand von Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Natur und somit ihrer Zusammenschau anhand einer Vielzahl besonders virtuoser Gegenstände.

III.3.3 Grenzverschiebungen zwischen Kunst und Natur

In der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien ist aus den Beständen Erzherzog Leopold Wilhelms (1614–1662) ein Objekt erhalten, das die Verbindung zwischen menschengemachter Kunst und unbearbeiteten Naturgegenständen illustriert. Die knapp 38 Zentimeter hohe Schnitzerei wird dem Bildhauer Leonhard Kern zugeschrieben, die Entstehung ist auf die Zeit vor 1647 datiert. Als besonders gelten kann die kleine Statuette schon allein wegen des Materials, aus dem sie gefertigt wurde. Sie ist aus einem speziellen Elfenbein, dem Stoßzahn eines Walrosses, geschnitzt und verfügt daher über eine ungleich porösere Oberflächenstruktur als vergleichbare Schnitzereien aus Elfenbein von Elefanten. Ganz besonders bemerkenswert ist nicht nur das Material, sondern vor allem die Art der Bearbeitung: Der obere Teil der Schnitzerei stellt eine Fruchtbarkeitsgöttin samt Füllhorn dar, der untere Teil aber ist größtenteils unbearbeitet und erhebt sich aus dem zugehörigen Kieferknochen des Walrosses, in dem auf der Rückseite sogar dessen Zähne sichtbar sind. Der Kieferknochen samt Zähnen fungiert als Sockel der Schnitzerei und scheint so vom Künstler als verbundenes Ganzes intendiert. Innerhalb des Stückes selbst wird auf diese Weise die Dialektik von menschlichem, künstlerischem Schaffen und unbearbeiteter Naturalie sichtbar.¹⁷³

Augenfällig ist auch ein Kernaspekt des frühneuzeitlichen Kunstbegriffes, der die Natur als fähig betrachtete, die in ihr angelegte Kunst schon zu antizipieren.¹⁷⁴

173 Vgl. Schlegel, Konrad: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, in: Haag, Sabine (Hg.): *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 19/20, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2019, S. 77–91, hier S. 77.

174 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 330.

Das Figürchen der Pomona, nicht etwa hinzugefügt oder nachträglich oben auf den Zahn gesetzt, sondern vielmehr aus diesem selbst herausgearbeitet, erweckt fast den Eindruck, dass es, ursprünglich im Zahninneren verborgen, erst durch Kerns Fertigkeit freigelegt und sichtbar geworden ist.¹⁷⁵

Abbildung 4 und 5: Front- und Rückansicht: Abundantia oder Pomona, Leonhard Kern, vor 1647, Kunstkammer Wien



© KHM-Museumsverband, Inv.-Nr. 4547, <https://www.khm.at/objektdb/detail/90554/> (zugegriffen am 12.07.2025)

Diesen Eindruck verstärkt auch die Haltung der Figur, die wie durch die Form des Zahnes vorgegeben zu sein scheint. Fast wirkt es, als hätte Kern unangestrengt teilgenommen an den »Spielereien der Natur«¹⁷⁶, die in den Sammlungen zu betrachten waren: Kern schnitzt die Fruchtbarkeitsgöttin,

175 Schlegel: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, S. 86.

176 Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, S. 68.

deren maßgebliches Attribut auch Naturalien waren, aus einer Naturalie.¹⁷⁷ Diese intellektuelle Herausforderung innerhalb des Objektes steht für das facettenreiche Zusammenspiel von Kunst und Natur und mit der Natur als Künstlerin gleichzeitig für einen Entwicklungsfaktor der Ordnung frühneuzeitlichen Wissens.¹⁷⁸

Dinge wie die beschriebene Schnitzerei oder die eingangs schon erwähnten Arbeiten aus Koralle waren aufgrund ihrer Hybridität, ihrer grenzüberschreitenden Eigenschaften zwischen den Sphären von Kunst und Natur in den Sammlungen von besonderem Wert. Das Erstaunliche an diesen Objekten kam gerade dann zum Vorschein, wenn die Schaffenskraft des Künstlers nicht präzise von der Potentialität der Natur zu trennen war.¹⁷⁹ Obwohl in heutigen Reinszenierungen oft die Einfassungen und Verzierungen der Naturalien aus Edelmetallen und -steinen im Vordergrund stehen, kam ihnen in den historischen Wunderkammern ein geringerer Wert zu als den jeweiligen natürlichen Materialien.¹⁸⁰

Elisabeth Scheicher stellt für jenen Zeitraum, in dem Kerns vielschichtige Schnitzerei vermutlich entstanden ist, das Eintreten einer Veränderung in diesem bisherigen Verhältnis der Vereinigung von Kunst, Natur und auch Wissenschaft fest. Die Eigenschaften, Bedeutungen und Vernetzungen der Dinge wurden nunmehr aus Perspektive der Naturwissenschaft betrachtet und weniger den Künsten überlassen.¹⁸¹ Die Grenze zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit verschob sich von einzelnen Objekten auf die Gesamtschau im Sammlungsraum, denn noch immer waren in ihnen kunstvolle Artefakte und Natu-

177 Vgl. Schlegel: »Vom Walross und dem Erzherzog. Abundantia/Pomona von Leonhard Kern in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms«, S. 86.

178 Robert Felfe beschreibt dies anhand der Betrachtung von Fossilien im Spiel zwischen Kunst und Natur sowie Anerkennung dieser als Zeugnisse der Vergangenheit der Natur, weshalb eine historisierende Perspektive der Naturbetrachtung einsetzte. Vgl. Felfe, Robert: »Der Anteil der Kunst an den Ordnungen der Dinge. Praxis und Tiefendimension einer wechselseitigen Beziehung«, 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. 233–261, hier S. 238.

179 Vgl. Bann: »The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display«, S. 128.

180 Vgl. Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 12.

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

ralien gleichermaßen enthalten. Doch, wie schon anhand der Veränderung des Staunens gezeigt, änderte sich der Status der Objekte. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts, so zeigen es auch die Museologien Sturms und Jencquels, wird der Fokus von der Singularität der Dinge auf ihre Regelmäßigkeit verlegt.¹⁸² Ein Blick auf das Frontispiz von Jencquels Schrift illustriert diese Tendenz:

War man bis zu diesem Zeitpunkt davon ausgegangen, dass die Kammer, das Museum ein auszufüllendes Reservoir eines unendlichen, aber doch irgendwann zu umfassenden Wissensbestandes sei, das in entsprechenden Konstellationen eine Repräsentation der Wirklichkeit markierte, so wurde nun deutlich, dass es um die Etablierung eines Rasters ging, einer Struktur, in der die Dinge der Natur und Kunst auftauchen und eingeordnet werden konnten.¹⁸³

Die Wunderkammer in Halle fiel bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts vor allem durch ihre nicht vorhandenen Ordnungsprinzipien auf.¹⁸⁴ Nach ihrer Ordnung anhand taxonomischer Prinzipien zeigt sich, dass dies nicht die vollständige Trennung der Betrachtung von Kunst und Natur bedeutete. Die zahlreichen Dinge aus der Natur standen hier künstlerischen Elementen und Artefakten gegenüber. Obwohl die Sammlung in Halle in 16 Schränke unterteilt wurde, die jeweils Einzelsammlungen im Sinne des 18. Jahrhunderts umfassten, bildeten die Schränke ein zusammengehöriges System. Ihre Giebelkrönungen waren und sind Kunstwerke für sich, die die Inhalte des jeweiligen Schrankes fortsetzten und Bezüge zu anderen Schränken sichtbar machten.¹⁸⁵ In der Gesamtkomposition ergänzten sich die Bereiche Kunst und Natur zu einem Beziehungsgeflecht, das durch die am historischen Vorbild orientierte Rekonstruktion heute noch nachvollziehbar ist.¹⁸⁶ Insgesamt illustriert die hallesche Wunderkammer eine veränderte Schwerpunktsetzung: Die Naturprodukte und ihre Einordnung nahmen zunehmend mehr Raum ein und eine strengere Grenzziehung zwischen Kunst und Natur wird trotz bleibender Bezüge sichtbar.

182 Einen Überblick vom Status des Wunders hin zu regelhaften Ordnungsprinzipien stellt Anke te Heesen anhand des Sammlungsschranks dar. Vgl. te Heesen: »Vom Einräumen der Erkenntnis«.

183 te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, S. 42.

184 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 17.

185 Vgl. ebd., S. 47f.

186 Vgl. ebd., S. 10.

III.3.4 Der Makrokosmos der Welt im Mikrokosmos der enzyklopädischen Sammlung

Eine aus Perspektive der heutigen Forschung immer wieder stark beachtete Ansicht der Sammelbestrebungen der Frühen Neuzeit ist die Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Allgemein wird darunter sowohl in kulturwissenschaftlichen und sammlungshistorischen Überlegungen die Repräsentation des Makrokosmos – also der Welt – im Kleinen, sprich dem Mikrokosmos der jeweiligen Zusammenstellung, verstanden. Im Kern dieses Herangehens, eine Sammlung anzulegen, lag die Vermutung, dass sich auf diese Weise ein Plan entschlüsseln ließe, der der natürlichen Welt zugrunde liege. Zum Verständnis des Planes, nach dem die makrokosmische Welt angelegt war, diente im Mikrokosmos der Sammlung über die gesamte Entwicklung der Ensembles die fokussierte Zusammenschau von Kunst und Natur. Durch alle nur möglichen Objekte sollten die Verbindungen zwischen diesen und damit der verborgene göttliche Plan sichtbar gemacht werden, um letztlich die Stellung des Menschen innerhalb der Welt zu bestimmen.¹⁸⁷ Harriet Roth geht davon aus, dass Quiccheberg in seinem Traktat diejenigen Sammler vorstellte, die den Makrokosmos möglichst treffend im Mikrokosmos ihres Arrangements darstellten.¹⁸⁸

Der Anspruch, in den Wunderkammern den Makrokosmos der Welt im Kleinen zu versammeln, geht einher mit dem »Ausdruck einer encyclopädischen Wißbegier, die darauf zielt, die gesamte Schöpfung der Erkenntnis zu öffnen«¹⁸⁹. Paula Findlen verortet ein enzyklopädisches Programm in frühen Sammlungsräumen, für die eine Verbindung aller Disziplinen charakteristisch war, und beschreibt gleichzeitig die Wandlung dieses Anspruches.¹⁹⁰ Für den Sammlungsraum des 16. Jahrhunderts ist dieser Anspruch demnach zu unterscheiden von den späteren Bestrebungen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Mit ihrem Streben nach Wundern und Staunen darf das Programm im 16. Jahrhundert nicht mit einem Anspruch auf Universalität verwechselt werden und steht eher für die Vielfalt der gesammelten

187 Vgl. Walz: *Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, S. 10ff.

188 Vgl. Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, S. 22.

189 Pomian: »Sammlungen – eine historische Typologie«, S. 113.

190 Vgl. Findlen: »The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy«, S. 61.

Objekte.¹⁹¹ Die Einteilung der vielfältigen Stücke in Kategorien war gängig. Sie zeigte an, dass Gegenstände aus allen Wissensbereichen eine Sammlung ausmachten, teilweise sogar als Darstellung von Ganzheitlichkeit durch die vier Elemente (Wasser, Feuer, Luft und Erde) innerhalb eines Stückes selbst.¹⁹² Es ist davon auszugehen, dass die frühe durchlässige Klassifizierung spätere taxonomische Ansätze schon vorbereitete.

Eine solche enzyklopädisch motivierte Ordnung prägte besonders Sammlungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts. Neben der bereits beschriebenen Fokussierung auf den Bereich der natürlichen Objekte und damit einhergehend der zunehmenden Abgrenzung von Kunstvollem und Natürlichem, ist auch eine zunehmende Bestrebung nach Vollständigkeit in einzelnen Unterkategorien wahrnehmbar. Es ging nicht darum, die verschiedenen Klassen von Menschengemachtem und Natürlichem durch Singularitäten zu repräsentieren, sondern vor allem die Vielfalt innerhalb einzelner Klassifizierungen zu erfassen.¹⁹³ Das übergeordnete Ziel dieser Vorgehensweisen war dennoch nicht auf die Gegenstände selbst gerichtet, im Fokus stand weiter die Identifizierung des göttlichen Schöpfungsplanes.¹⁹⁴ Dieser Ansatz ist etwa anhand der überlieferten Bestände der halleschen Wunderkammer nachzuvollziehen: Gesteine sind im Katalog von 1741 mit 924 Exemplaren verzeichnet und in verschiedene Untergruppen eingeteilt. Die Sortierung in der Auflistung fand ihre Entsprechung in eigens für die einzelnen Exemplare vorgesehenen Präsentationsorten nach ihrer jeweiligen Klassifizierung in dem dafür vorgesehenen Schrank. Obwohl die Gesteinsproben aus entfernten Orten und heimischen Gebieten gleichermaßen stammten, lag der Fokus nicht auf Singularitäten, sondern auf Vollständigkeit. Dieser Anspruch erklärt auch, weshalb die Teilsammlung auch nach 1741 maßgeblich erweitert wurde.¹⁹⁵

Über die gesamte Entwicklung der Sammlungsformation zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entsteht durch Inventare, Kataloge, bildliche Repräsentationen und auch die Vielzahl und Ausprägung der überlieferten Objektbestände, die ja nur einen kleinen Ausschnitt der tatsächlichen Ensembles vieler Wunderkammern darstellen dürften, der Eindruck einer überbordenden Fülle. Überfluss als Topos frühneuzeitlicher Sammlungen liegt nahe,

191 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 321.

192 Vgl. Pomian: »Sammlungen – eine historische Typologie«, S. 113.

193 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 490.

194 Vgl. ebd., S. 491.

195 Vgl. Müller-Bahlke: *Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen*, S. 64.

wenn auch je unterschiedlich ausgeprägt und in Bewegung begriffen. Er muss in seiner prunkvollen, besonders repräsentativen Ausprägung anhand der kunstvoll in Gold gefassten, mit Edelsteinen besetzten Naturalien, filigranen Automaten und stattlichen Tierpräparate aus heimischen und fernen Gegenden in fürstlichen Beständen auffällig spürbar gewesen sein. Und auch in der Zurschaustellung der schier unendlichen Facetten der Schöpfung durch unzählige Spezimina aus Tier- und Pflanzenwelt des Meeres und der Erde, Gesteinsproben und Muscheln zeigte sich wohl ein Überfluss des Wissenswerten: dessen, was in Europa schon über die Welt bekannt war, und noch wesentlicher dessen, was es noch zu untersuchen galt.

III.4 Der Sammler als Verkörperung der Wunderkammer

Wenn schon die reine Anzahl des Versammelten die Grenzen des Wahrnehmbaren überstieg, so dürften die möglichen Beziehungen, die Verflechtungen der Exponate untereinander, kaum auf den ersten oder zweiten Blick bei einem Besuch im Sammlungsraum taktil oder visuell erfassbar gewesen sein. Umso zentraler gestaltet sich für jegliche Aspekte der Wunderkammer die Rolle des Sammlers. Er inkorporiert sein Objektensemble dabei auf zwei sich ergänzenden Ebenen, der inneren, sammlungsinternen Ebene mit Entscheidungen über die Auswahl und Anordnung des Versammelten und der repräsentativ-vermittelnden Ebene durch die Präsentation nach außen.

Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit kann als veritables Netzwerk beschrieben werden. Evident wird dies schon in Quicchebergs frühem Traktat, in dem er Beispiele für unterschiedliche Wunderkammern nennt.¹⁹⁶ Auf Basis seiner Kontakte kann eine »Art Sammlerrepublik im süddeutschen Raum der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts«¹⁹⁷ identifiziert werden. Ole Worm schrieb sich selbst als Mitglied eines virtuoson Sammlernetzwerkes ein, in dem er die Katalogeinträge seines Mitte des 17. Jahrhunderts veröffentlichten *Museum Wormianum* mit der Erwähnung zahlreicher Namen anreicherte.¹⁹⁸ Um 1700 bei Leonhard Sturm gilt diese Verbindung noch überregionaler, in seinem Metaka-

196 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 296.

197 Ebd., S. 11.

198 Vgl. Hafstein: »Bodies of Knowledge: Ole Worm & Collecting in Late Renaissance Scandinavia«, S. 10.