

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.<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup> 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. Schepelern: »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.

lungen, die im Spektrum der unterschiedlichen Ausmaße solcher Räumlichkeiten zu den größten ihrer Art gezählt werden, finden sich in der Geschichte des Hauses Habsburg. Sie wurden eingangs aus kulturhistorischer Perspektive des ausgehenden 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts betrachtet.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol begründete seine Sammlung im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts in einem Großteil des unteren Schlosses von Ambras in Innsbruck.<sup>84</sup> Neben der für diese Studie vor allem betrachteten Kunst- und Wunderkammer besaß Ferdinand II. eine sogenannte Rüstkammer und eine umfangreiche Gemäldegalerie. Doch die räumlichen Übergänge der Sammlungen waren fließend. Viele der Gemälde stellte er auch an den Wänden seiner Kunst- und Wunderkammer aus. Die Bibliothek war genuiner Bestandteil des Sammlungskomplexes. Sie umfasste rund 3500 Hand- und Druckschriften.<sup>85</sup> Beschreibungen der Ambraser-Sammlung aus den Lebzeiten des Erzherzogs sind nicht überliefert, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich um Räumlichkeiten mit einem sehr exklusiven Zugangsrecht handelte.<sup>86</sup>

Die von Kaiser Rudolf II. im Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts angesammelten Besitztümer im Prager Hradschin sind bis heute sowohl Ausgangspunkt für Sagen, Vermutungen und literarische Produkte als auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen. Aus dem 1607 bis 1611 abgefassten Inventar ist ersichtlich, wie groß und bedeutsam diese im zeitgenössischen Kontext gewesen sein muss.<sup>87</sup> Auch sie enthielt, im unteren Teil des Schlosses angelegt, eine Kunstkammer und eine Bibliothek. Die Kunstkammer war, anders als bei ähnlich bedeutsamen Ensembles üblich, zwar mit allen anderen Räumen der Sammlung des Kaisers eng verbunden, stellte aber eine für sich genommen eigenständige Zusammenstellung dar. Sie bestand aus insgesamt vier Räumen, von denen drei als die vordere Kunstkammer bezeichnet wurden

84 Zu Erzherzog Ferdinands II. Sammlungen vgl. exemplarisch das Kapitel *Sammlungen*. In: Haag, Sabine und Veronika Sandbichler (Hg.): *Ferdinand II.: 450 Jahre Tiroler Landesfürst*, Innsbruck: Haymon 2017, S. 77–106.

85 Alle Beschreibungen und weiterführende Hinweise zu dieser Sammlung finden sich bei Franz Kirchwegger. Vgl. Kirchwegger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 50.

86 Vgl. Rainer: »Facetten Habsburgischen Sammelwesens betrachtet anhand des Bestandes der Kunstkammer und der Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums Wien«, S. 418.

87 Vgl. Kirchwegger: »Die Kunstkammern der österreichischen Habsburgerinnen und Habsburger: Ein kurz gefasster Überblick«, S. 51.

und auf etwa 60 Meter Länge eingeschätzt werden. Ein zusätzlicher Raum, etwa 33 Meter lang, wurde als die Kunstkammer bezeichnet.<sup>88</sup>

Eliška Fučíková hat auf Basis des Inventars von 1607/11 und zweier etwas jüngerer Aufzeichnungen von 1619 und 1621, die nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. angefertigt wurden, nachgewiesen, dass das erste Inventar anscheinend lediglich die Objekte aufführte, die in dem als Kunstkammer bezeichneten Raum untergebracht waren. Sie zieht daraus zwei Schlussfolgerungen: Einerseits geht sie davon aus, dass die Räume der vorderen Kunstkammer ein eigenes Inventar für das in ihnen untergebrachte Ensemble gehabt zu haben scheinen. Andererseits nimmt sie auf Basis von Niederschrift und Raumanordnung an, dass die Gesamtschau der Objekte, die Rudolf in seinen Kunstkammern versammelte, womöglich doppelt so umfangreich war, wie das älteste Inventar vermuten lässt.<sup>89</sup> Alle Ideen und Annahmen rund um die Sammlung beruhen somit auf den Kenntnissen eines begrenzten Ausschnittes.

Die wohl einzige bildliche Reproduktion einer Sammlung des 17. Jahrhunderts, deren Darstellung heute als weitestgehend verlässlich eingestuft wird, ist der gestochene Titel des Kataloges von 1655 zu Ole Worms Sammlung, dessen dargestellte Objekte schon eingangs Erwähnung fanden. Durch Rekonstruktionen auf Basis erhaltener Bestände Worms wurde nicht nur die Verlässlichkeit der Darstellung nachgewiesen, sondern auch berechnet, welche Größenverhältnisse der Raum gehabt haben dürfte.<sup>90</sup> Die Rückwand des Raumes

88 Zu den räumlichen Abmessungen und Anordnungen der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 232.

89 Vgl. Fučíková, Eliška: »The Collection of Rudolf II. at Prague: A Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?«, in: Impey, O. R. und Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press 1985, S. 47–53, hier S. 51.

90 Eine erste Rekonstruktion anhand der Darstellung wurde im Berliner Martin-Gropius-Bau 1982 für die Ausstellung *Mythen der Welt* vorgenommen. Man setzte hier auf die Beschaffung nahezu aller abgebildeter Objekte. Vgl. Steiner: »Von der Kunst, Wunderkammern zu gestalten«, S. 378. Eine weiteres, ähnliches Projekt realisierte die Königliche Bibliothek in Kopenhagen 1988, entschied jedoch, nicht alle Originalobjekte auszustellen, da der Ansatz der Rekonstruktion war, den Betrachtenden einen Eindruck von einer Privatsammlung des 17. Jahrhunderts zu vermitteln und weniger die wissenschaftlich akkurate Nachverfolgung der einzelnen Objekte. Vgl. Schepeleyn: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 82.

hatte demnach eine Höhe von etwa 3,3 und eine Breite von 3 Metern.<sup>91</sup> Es handelte sich also um eine weitaus kleinere Zusammenstellung als die zuvor dargestellten habsburgischen Beispiele. Dafür spricht auch, dass sie im Privathaus Worms angelegt war. Auf Basis des Stiches lässt sich nicht rekonstruieren, welches Ausmaß der gesamte Raum hatte, da der Chronist diesen aus Perspektive der gegenüberliegenden Wand abbildete. Denkbar ist indes, auch mit Blick auf die seitlichen Fenster, dass es sich um einen durchaus tiefen Raum, möglicherweise einen Korridor handelte.<sup>92</sup> Der Eindruck, den die Darstellung vermittelt, ergibt sich aus dem Zusammenspiel der beschriebenen Räumlichkeit und den dort versammelten Dingen. Als Bindeglied fungiert die Sammlungsarchitektur. Auf dem Druck sind dies vordergründig die Regalböden, die im unteren Teil der Wände eingezogen sind, auf und an denen jeder erdenklich nutzbare Zentimeter zur Aufbewahrung der verschiedenen Gegenstände dient. Auch die baulichen Eigenheiten des Raumes werden zur Präsentation der Objekte genutzt: An den fünf Querbalken der Decke sind die Tierpräparate und das Kajak befestigt, zwischen und an den Fenstern hängen unterschiedlichste Geweihe. Die Fülle des Bestandes steht unübersehbar im Fokus, die gewählten Platzierungen der Dinge und zugehörige Beschriftungen sorgen dennoch für den Eindruck einer geordneten, wohldurchdachten Anlage. Anhand der sehr unterschiedlichen Ausmaße und Kontexte, in denen Räume zum Zwecke der Sammlungspräsentation genutzt wurden, lässt sich schon erahnen, wie divers auch die Funktionen und Ordnungsmotive einzelner Zusammenhänge waren.

### III.2.1 Sammlungsräume der Repräsentation

In jeder Sammlung entstand ein dichtes Objektensemble, das eng mit der Person des Sammlers verknüpft war. Dieser traf alle Entscheidungen darüber, welche Stücke angeschafft werden sollten, welchen Standort innerhalb der Gesamtanlage ein jedes Stück erhielt und welche Informationen über diese geteilt werden sollten. Durch die Präsentation von Gegenständen aus unterschiedlichen Sphären markierten insbesondere fürstliche Sammler ihren

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

92 Vgl. ebd.

»weltumspannenden Besitzanspruch«<sup>93</sup>. Wurden Gäste durch die Wunderkammern der Fürsten geführt, erschienen diese vor allem als Räume der Repräsentation. Durch die versammelten Pretiosen wurde unmissverständlich visualisiert, über welche finanziellen Mittel der Besitzer verfügt, welcher herausragende Kunstgeschmack die Zusammenstellung ermöglicht und wie weit sich sein Einfluss erstrecken musste, um besondere Materialien sein Eigen nennen zu können. Die Unterschiedlichkeit der versammelten Objekte symbolisierte Betrachtenden die herrschaftlichen Ansprüche, die die Fürsten für »alle Bereiche der Schöpfung«<sup>94</sup> beanspruchten. Impliziert ist durch die Versammlung der Naturalia ebenso ein Machtanspruch des Sammlers über die Natur.

Für Ensembles wie die des Mediziners Ole Worm zeigen sich ähnliche Auswirkungen. Auch sie fungierten als Räume der Repräsentation, die weniger auf herrschaftliche Machtdarstellung abzielten als auf die Darstellung der Gelehrtheit ihres Besitzers, sodass dieser nicht selten auch hohe gesellschaftliche Positionen bekleidete. Gleichzeitig kann auch hier der Besitz von Naturalia zum Zwecke ihres Verständnisses mit der Ausübung von Macht in Verbindung gebracht werden – in Form von Deutungshoheit über die zugrundeliegenden Prinzipien der natürlichen Welt. Wer über die Ausgestaltung einer Wunderkammer entscheiden konnte, profilierte sich auch durch die entgegengebrachte Anerkennung auf beruflicher und gesellschaftlicher Ebene.<sup>95</sup> Der Bezug zwischen repräsentativer Macht als Herrscher und einem wissenschaftlich konnotierten Anspruch zeigt sich auch in gegenseitigen Besuchen als ein »Ausdruck eines symbolischen Austausches zwischen Macht und Wissenschaft«<sup>96</sup>. Der reine Besitz einer Sammlung eröffnete die Möglichkeit, in der sozialen Rangordnung bedeutend aufzusteigen.<sup>97</sup> Die Zusammenstellung der Gegenstände in den eigenen Räumlichkeiten zeigte nach außen,

93 Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, S. 39.

94 Walz: Weltenharmonie: Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, S. 14.

95 Vgl. Rauch, Margot: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: Seipel, Wilfried (Hg.): *Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien: Kunsthistorisches Museum 2006, S. 11–14, hier S. 14.

96 Vedder: »Museum/Ausstellung«, S. 153.

97 Vgl. Findlen, Paula: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Studies on the history of society and culture, Band 20, Berkeley: Univ. of California Press 1994, S. 41.

dass die materiellen Voraussetzungen für Wissenserwerb gegeben waren, und ihre Zurschaustellung sorgte gleichzeitig dafür, dass die Reputation der Gelehrten sich maßgeblich verbesserte.<sup>98</sup> Möglich war dies durch die konsensuale Annahme darüber, dass die Aneignung und Anschauung von Objekten als notwendig in der Wissensgenerierung angesehen wurde.<sup>99</sup> Gleichzeitig zeigte das Privileg, eine eigentlich private Sammlung besuchen zu dürfen, eine exponierte hierarchische Positionierung an – dies war beispielsweise für Kunstschaffende und Wissenschaftler relevant, die die Objekte für ihre Profession nutzen durften.<sup>100</sup>

### III.2.2 Wechselwirkung: Wissenschaft und Wunderkammer

Schon die Ideen zur Sammlungsform, wie sie Samuel Quiccheberg in seinem Traktat von 1565 formulierte, zielten nicht allein auf die gesellschaftliche Repräsentation ihrer Sammler. Viel mehr wird aus seinen Aufzeichnungen ein Anspruch an Wissenschaftlichkeit innerhalb der Bestände und auch durch die Arbeit mit den Objekten deutlich.<sup>101</sup> Der materielle Besitz der Gegenstände stellte die Voraussetzung für ihre Beobachtung und daraus folgend die eingehendere Beschäftigung mit ihnen dar. Auf diese Weise konnten die Räume, in denen die Dinge angeordnet wurden, auch zu denjenigen Räumen der Wissenschaft werden, in denen Fragen der Naturgeschichte nachgegangen wurde.<sup>102</sup> Die Räume zeichnen sich durch ihre Nutzung von frühneuzeitlichen Naturforschern seit dem 16. Jahrhundert als jene aus, in denen durch praktische Arbeit mit den Gegenständen die Fragestellungen, Prinzipien und Vorgehensweisen der Naturwissenschaft begründet wurden.<sup>103</sup> Innerhalb dieser spezifischen Räume fand eine enge gegenseitige Bezugnahme innerhalb der Entwicklung von Sammlungs- und Wissenschaftspraxis statt.

98 Vgl. ebd., S. 3.

99 Vgl. Findlen, Paula: »Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, 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. 168–208, hier S. 199.

100 Vgl. Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 60.

101 Vgl. Roth: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch*, S. 237.

102 Vgl. Findlen: »Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750«, S. 192.

103 Vgl. ebd., S. 191.

Der Anspruch an Letztere entspricht in den Wunderkammern nicht den Kriterien an moderne, aufgeklärte Wissenschaft. Evident wird dies beispielsweise daran, dass Quiccheberg für seine ideale Sammlung auch solche Objekte einbezieht, die nach späteren Maßstäben als bizarr gelten müssen.<sup>104</sup> Paula Findlen empfiehlt hier, die Vorgehensweisen innerhalb der Wunderkammern nicht vorschnell als unwissenschaftlich abzutun, sondern zu berücksichtigen, inwieweit die Praxen der Gelehrten eine Reflexion der frühneuzeitlichen Wissenschaftskultur waren, in der keine klaren Kriterien zur Wahrheitsfindung festgelegt waren.<sup>105</sup>

Kaiser Rudolf II. hat innerhalb seiner komplexen Räumlichkeiten ein alchemistisches Labor unterhalten, das weit über die aktive Zeit des Sammelns hinaus Ausgangspunkt für Erzählungen war. Der Kaiser beschäftigte und konsultierte Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen in seinen Sammlungen, die am Hof wohnten und an Projekten der Alchemie, Mineralogie, Zoologie und Technik arbeiteten. Ein Beispiel für die intensiv betriebene Wissenschaft am Hofe Rudolfs II. ist die zoologische Malerei. Anhand von Tierpräparaten und lebendigen Tieren fertigten einige der Hofmaler des Kaisers eine Vielzahl an Naturstudien an. Im Inventar von 1607/1611 lassen sich diese, zu zwei Bänden zusammengefasst, nachweisen.<sup>106</sup> Es handelt sich bei diesen Darstellungen um eine verblüffende Symbiose aus Kunst, Natur und Wissenschaft. Im Medium der Malerei werden Objekte, die den *Naturalia* zuzuschreiben sind, dargestellt. Der Prozess des Malens integriert das Studium der teils noch unbekannten Tiere und auch das entstehende Produkt ist letztlich sowohl ein beachtenswertes Kunstwerk als auch eine wissenschaftliche Quelle.<sup>107</sup> Die-

104 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 2. Sheehan beschreibt in diesem Zusammenhang beispielsweise »Kornähren, die auf wundersame Weise vom Himmel gefallen waren« oder den »Kopf eines mißgebildeten Kalbes«, die in der von Quiccheberg betreuten Münchener Sammlung Herzog Albrechts V. enthalten waren. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, S. 39.

105 Vgl. Findlen: Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, S. 94.

106 Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung«, S. 233, 242.

107 Vgl. Felfe, Robert und Maurice Saß: »Warum Naturalismen? Historisches Problem und methodische Herausforderung«, in: Felfe, Robert und Maurice Saß (Hg.): *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, Naturbilder. Images of Nature, Band 9, Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. VII–XXVIII, hier S. XXIII.

se Einheit der Bereiche Kunst, Natur und Wissenschaft ist auch für weitere Objektbestände, insbesondere aus den fürstlichen Wunderkammern des frühen 16. Jahrhunderts, relevant. Die Beschäftigung der Fürsten mit den Dingen ihrer Sammlung im Sinne eines Wissenschaftsanspruches des 16. Jahrhunderts widerspricht noch nicht dem repräsentativen Anspruch auf Unterhaltung. Allerdings ist die Vernetzung mit der Entstehung der modernen Naturwissenschaft begrenzt. Als Ausnahme muss hier Kaiser Rudolf II. gelten. Sein Ensemble war zwar durchaus auch darauf ausgelegt, seine Stellung zu repräsentieren, mit seinem Netzwerk aus bedeutenden Künstlern und Wissenschaftlern seiner Zeit lag jedoch ein Fokus auf ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnis.<sup>108</sup> Sichtbar wird dies auch durch die Betrachtung des Inventars der Sammlung von 1607/1611: Eine von drei übergeordneten Gruppierungen stellen die Scientifica, die durch einen zugehörigen Fundus an Textquellen aus allen fachlichen Bereichen der damaligen Wissenschaften ergänzt wurde. Enthalten waren »historische, geographische, astronomische, zoologische, botanische, mineralogische Werke, Schriften über Kriegskunst und über alle nur möglichen Fächer und Wissenschaftsgebiete«.<sup>109</sup> Dass diese Literaturbestände nicht nur als Sammlungsobjekte fungierten, zeigt sich anhand von zahlreichen Fachausdrücken in lateinischer Sprache, die die einzelnen Beschreibungen der Gegenstände ergänzen und auf Erkenntnisse angesehener Wissenschaftler – teilweise auch mit Werkangabe, Titel und Kapitel zitiert – verweisen. In Bezug auf einige Schaustücke eines Meergewächses, die als »4 stuckh dreyerley sorten *plantae saxeeae*« beschrieben sind, wird beispielsweise auf die Namensgebung nach Carolus Clusius verwiesen: »wie sie *Clusius cap: VII. nent, lib: VI. staingewechs*«.<sup>110</sup>

108 Vgl. Bukovinská: »Die Kunstkammer Rudolfs II.: Umriss der Forschungsgeschichte und Bibliographie«, S. 233.

109 Bauer, Rotraud: »Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag: Ein Inventar aus den Jahren 1607–1611«, in: Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 72, Wien: Schroll 1976, S. XI–XXXVII, hier S. XIX.

110 Bauer, Rotraud und Herbert Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien: Schroll 1976, S. 1–140, hier: S. 16. Hervorhebungen im Original.

Abbildung 3: Caspar Friedrich Jencquel, Titelkupfer *Museographia, 1727*



© Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Phys. Math. I, 324

Auch viele Wunderkammern nicht adeliger Sammler wurden bereits mit einer ausgeprägten wissenschaftlichen Prämisse gegründet und können demnach als Laboratorium betrachtet werden. Die Räume der Wunderkammer sind wichtige Orte der Wissensgenerierung im frühneuzeitlichen Europa, in denen antike Paradigmen der Naturgeschichte die Bestrebungen der Sammler

rahmten.<sup>111</sup> Offenkundig nachzuvollziehen ist diese Rahmung bei Rückbezügen auf Aristoteles, Plinius' Naturgeschichte und Ovids Metamorphosen, die sich anhand der Betrachtung von erhaltenen Objekten virulent zeigen. Oft sammelten Apotheker oder Ärzte Naturalien, wie am Beispiel von Ole Worm illustriert wurde. Vielfach erforschten sie anhand ihrer Bestände die Einsatzmöglichkeiten in ihren jeweiligen Fachgebieten.<sup>112</sup> Aus dem therapeutischen Ansatz, Naturdinge wie Pflanzen und Mineralien zu sammeln, entwickelte sich schon Ende des sechzehnten Jahrhunderts langsam auch die eigenständige Disziplin der Naturgeschichte, also die Betrachtung der Gegenstände um ihrer selbst willen.<sup>113</sup> Aus den Reihen der Apotheker wurde schließlich auch durch Forschungsarbeit maßgeblich dazu beigetragen, verderbliche Naturalien für lange Zeit haltbar zu machen. Durch die Entwicklung der Konservierung in Alkohol wurden die Objekte vor Einflüssen von außen geschützt, ohne sie innerlich verändern zu müssen.<sup>114</sup> Der Anspruch innerhalb der Wunderkammern kann jedoch zweifelsohne als weitgreifender beschrieben werden. Das Sammeln diene hier vorrangig dem Zweck, Verständnis über die Zusammenhänge der gesamten Welt zu erlangen.<sup>115</sup>

Das titelgebende Kupfer von Caspar Friedrich Jencquels *Museographia* (1727) zeigt diesen stark fokussierten wissenschaftlichen Schwerpunkt, der sich für die Sammlungsform seit dem Übergang vom 17. in das 18. Jahrhundert zunehmend etablierte. Der Titelzusatz »Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern« lässt erahnen, welchen Schwerpunkt Jencquelfür die Ausführungen setzt: Er gibt eine Anleitung dafür, wie eine Sammlung sowohl verstanden (begriffen) als auch aktiv benutzt werden kann, um Verständnis zu ermöglichen.<sup>116</sup>

111 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 16.

112 Vgl. Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 13.

113 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 186.

114 Vgl. Jahn, Ilse: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, 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. 475–500, hier S. 486.

115 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 3.

116 Eva Dolezel legt dar, dass die Sammlung bei Jencquel in ihrer wissenschaftlichen Funktion als das Instrument eines Händlers und Apothekers betrachtet werden kann, dem

Betrachtende der Darstellung nehmen eine leicht erhöhte Perspektive als Blick in den Sammlungsraum ein. Ein mit Fransen behangener, verzierter Vorhang rahmt die Öffnung, die den Blick in die Räumlichkeiten freigibt. Das architektonische Setting deutet auf die Exklusivität der Darstellung hin. Die Ikonografie des Vorhanges rückt die Darstellung in den Kontext von Leibniz' *Theatrum Mundi*: Extra für die Leserschaft des Werkes wird der Vorhang zu dieser Situation geöffnet. Seine schwere, dunkle Beschaffenheit weist darauf hin, dass das erneute Schließen – das einfach durch das Lösen der Schnüre im oberen Teil des Stoffes vonstattengeht – nicht allzu fern läge und die hier freigegebene Sicht wieder verhindern könnte. Der Einblick in die wissenschaftliche Situation wird auf diese Weise als intim und nicht selbstverständlich gerahmt. Unterstützt wird dieser Eindruck durch weitere architektonische Elemente: Zwei Pfeiler auf Sockeln, die einen Bogen als Durchgang tragen, begrenzen den Blick in den Raum. Ihre Maserung weist auf eine Beschaffenheit aus Stein, wahrscheinlich Marmor, hin. Dies gilt auch für den Boden des Raumes, in den zwei Treppenstufen führen, die so den Eindruck eines Podestes erwecken. Ein Gitter mit geschwungenen, verzierten Elementen grenzt Stufen und Sammlungsraum eindeutig voneinander ab und stellt auch optisch eine Begrenzung zwischen Betrachtenden und gezeigtem Raum dar. Insgesamt entsteht daher der Eindruck einer privilegierten, nahezu vornehmen Raumsituation.

Das Innere des Raumes ist im oberen Bereich ein Deckengewölbe, in dessen Zentrum das für frühneuzeitliche Sammlungsdarstellungen zum ikonografischen Kanon gehörende Krokodil hängt. Die linke Raumseite nimmt eine deckenhohe Bücherwand ein. Sie ist in vier Bereiche geteilt, die jeweils mit einer Plakette überschrieben sind. Erkennbar sind die Inschriften der vorderen Plaketten (*Logici* und *Astrae*). Diese sprechen für eine thematische Unterteilung der Schriften in unterschiedliche Wissensbereiche. Das unterste Fach jedes Regals enthält eine verschlossene Schublade, sodass weiterer Stauraum impliziert ist. Auf der rechten Seite des Raumes befindet sich ebenfalls eine möblierte Situation. Dort sind drei Regale in die Wand eingelassen und durch zwei Fenster voneinander getrennt. Die Regale haben ein verziertes Kopfteil und sind mit unterschiedlichen Gegenständen gefüllt. Das vordere Regal beherbergt Tierskelette, in der Mitte sind Fossilien und Muscheln enthalten und

---

es um die Bestimmung der Dinge geht. Vgl. Dolezel: »Das Museum im Buch. Museologie um 1700«, S. 241.

das hintere Regal ist, soweit dies auf der Darstellung zu erkennen ist, mit anatomischen Sammlungsstücken und Büsten gefüllt. Auch diese Regale haben weiteren Stauraum in Form einer Schublade im untersten Teil. Über jedem der Möbelstücke hängt ein eckiges Gemälde, scheinbar sind Naturdarstellungen auf ihnen angedeutet. Oberhalb der beiden Fenster hängen ovale Portraits.<sup>117</sup> Ein weiteres solches Portrait ist auch im Hintergrund erkennbar. Es hängt über einem zentral zwischen zwei Fenstern platzierten Schrank, dessen unterer Teil aus zahlreichen Schubladen besteht. Der Schrankaufsatz birgt zwei Türen. Alle dargestellten Objekte und die Möblierung markieren den Raum markant als Sammlungsraum.

Der Lichteinfall, der nicht etwa durch die vier Fenster, sondern durch die frontale, vom Vorhang gesäumte Öffnung den vorderen Teil des Raumes erhellt, lenkt den Blick auf die zentral positionierte, einzige Person im Raum. Die Position der männlichen Gestalt – an einem langen Tisch sitzend, über ein Buch gebeugt – legt nahe, dass es sich um einen Benutzer, sehr wahrscheinlich den Sammler selbst, handelt. Der lesende Mann ist bei seiner Beschäftigung von zahlreichen Objekten umgeben, sie liegen im Halbkreis vor ihm auf dem Tisch verteilt. Gut erkennbar sind auf dem vorderen, beleuchteten Teil des Tisches ein kleiner Globus, ein Fossil, Tinte und Feder, ein Heft und eine Muschel. Die dargestellten Dinge und die Tätigkeit des Mannes in eben jenem Setting markieren ihn als wissenschaftlichen Benutzer der Räumlichkeiten. Auch die Leiter, die am zweiten Bücherregal lehnt, weist auf eine aktive Benutzung hin. Beinahe scheint es, als hätte der Sammler das gerade genutzte Buch zuvor mithilfe der Leiter aus dem obersten Regalfach entnommen. Seine Beschäftigung mit dem Gegenstand seines Interesses ist demnach durch eine Verbindung von diskursivem Wissen und der Beschäftigung mit materiellen Zeugnissen gekennzeichnet.

Das vormals rein diskursiv in Schriften umgesetzte Wissen ging durch die entstehenden Orte der Wissenschaft innerhalb der Sammlungen zu einem mehrheitlich visuell auf Basis von gezielter Objektbetrachtung begründetem Vorgehen über.<sup>118</sup> Dieser Anspruch lässt sich bereits aus dem Titel des Kataloges zu Worms Museum ausmachen, der dort die Errichtung einer

117 Zu Portraitsammlungen innerhalb frühneuzeitlicher Sammlungsräume als »microcosm of society« vgl. Findlen: »The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance«, S. 169.

118 Vgl. Findlen: *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, S. 193.

Zusammenstellung von Naturalien proklamiert, deren klare Absicht es sei, weg von hohlen Worten zu Wissen durch direkte Beobachtung zu führen.<sup>119</sup> Insgesamt ist eine Veränderung des wissenschaftlichen Anspruches innerhalb der Sammlungskultur der Frühen Neuzeit zu erkennen. Fürsten haben in ihren prunkvollen Ensembles schon fokussiert ihre eigenen wissenschaftlichen Fragestellungen verfolgt. Eine Schärfung der Ansprüche zeichnet sich aber, wie bei Jencquel dargestellt, in den Zusammenstellungen der Sammler des späten 17. Jahrhunderts, die nicht zum Adel gehörten, ab.

Wunderkammern eröffneten im 16., vor allem aber im 17. Jahrhundert für etablierte Wissenschaftler, vermögende Sammler und Fürsten die Möglichkeit, sich selbst an ihren eigenen oder ihnen offenstehenden Sammlungen von wohlhabenden Fürsprechern wissenschaftlich weiterzubilden. In diesen Fällen, so zeigt der Besitz von Kaiser Rudolf II., handelte es sich um große Privilegien. Die Räume waren keinesfalls umfassend öffentlich zugänglich, sondern für diejenigen, die ihrer Benutzung bereits kundig waren.<sup>120</sup>

### III.2.3 Weitergabe von Wissen – Räume mit Bildungsanspruch

Ein pädagogischer Anspruch innerhalb der Sammlungskultur ist schon in Quicchebergs frühem Traktat nachgewiesen: Durch Klassifizierungen und Einteilungen der Gegenstände und vor allem die Verbindung zur Bibliothek wird der Bildungszweck seines utopischen Ideals ersichtlich.<sup>121</sup>

In einer Vielzahl von Sammlungen wurde nur wenigen Privilegierten Zugang gewährt. Ein beginnender Paradigmenwechsel im Bereich der Bildungsfunktion lässt sich im ausgehenden 17. Jahrhundert im Kontext einer beginnenden Institutionalisierung von Sammlungen ausmachen. Aller Wahrscheinlichkeit nach kam es in den von Adam Olearius (ca. 1599–1671) geführten Räumen der fürstlichen Gottorfschen Kunstkammer zu Vermittlungs- und Studiensituationen anhand des Objektensembles. Schon 1665 warb die Universität Kiel zu ihrer Gründung mit dem Zugang der Studierenden zu diesen

119 Übersetzt nach Schepelern: »The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655«, S. 84.

120 Vgl. Fučíková: »The Collection of Rudolf II. at Prague: A Cabinet of Curiosities or Scientific Museum?«, S. 52.

121 Vgl. Roth: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg: lateinisch-deutsch, S. 293.

Räumen zu Studienzwecken.<sup>122</sup> Dieses Privileg konnte jedoch aufgrund politischer Auseinandersetzungen bereits ab 1675 nicht mehr in Anspruch genommen werden.<sup>123</sup> Als Konsequenz richtete Daniel Major sein Museum Cimbricum ein, das einen Zugang für die Öffentlichkeit vorsah und sich somit von den vormals nur semiöffentlichen Gelehrtenräumen maßgeblich unterschied.<sup>124</sup> Es formierten sich also auch dezidierte Räume der Bildung im Sinne von Wissensvermittlung an andere. Um den jeweils aktuellen Lehrstoff möglichst anschaulich zu vermitteln, wurde die Ordnung der Objekte entsprechend der aktuellen Literatur angelegt.<sup>125</sup>

In der Sammlungstheorie Leonhard Sturms ist eine erstmals auch spezifisch pädagogisch ausgerichtete Form der Wunderkammer überliefert. Eine maßgebliche Neuerung zeigt sich schon in der Namensgebung seines Werkes: Das »Raritätenhaus« stellt sich als ein räumlich autonomes Ensemble dar, das nicht mehr wie bisher Teil der Privathäuser und Paläste der Sammler war.<sup>126</sup> In diesem von Sturm konzipierten, eigenständigen Haus sollten, so es denn umgesetzt würde, vor allem die Gegenstände der Naturgeschichte im Fokus stehen und nicht mehr wie noch zuvor künstlerische oder gar hybride Dinge. Deutlich wird daran ein veränderter Bildungs- und Wissensanspruch des 18. Jahrhunderts. Auch der vormals stark priorisierte Gesamteindruck des Ensembles sollte zu Gunsten der eingehenden Beschäftigung mit einzelnen Ausstellungsstücken zurücktreten. Das Zurücktreten des Gesamteindrucks der Sammlung bedeutet hier nicht, dass das Erkenntnisinteresse und somit die Lehrinhalte auf Einzelheiten fokussiert bleiben würde. Die Beschäftigung mit Einzelheiten sollte immer auch Erkenntnisse über die Gesamtzusammenhänge der Welt befördern.<sup>127</sup> Ein aussagekräftiges Beispiel für eine solche Lehrsammlung ist die Wunderkammer der Franckeschen Stiftung in Halle/

122 Vgl. Steckner: »Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische ›Perfection des Gemüthes‹. Zur Museumswissenschaft des Kieler Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693)«, S. 608.

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. Dolezel, Eva: Der Traum vom Museum: die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800: eine museumsgeschichtliche Verortung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2019, S. 58.

125 Vgl. Jahn: »Sammlungen – Aneignung und Verfügbarkeit«, S. 481.

126 Vgl. Dolezel: »Das ›vollständige Raritätenhaus‹ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts«, S. 25.

127 Vgl. Siegel: »Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktionen und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit. Idee und Wirklichkeit der Kunstkammer«, S. 160.

Saale. Im ausgehenden 17. Jahrhundert wurde sie für den Realienunterricht an der dortigen Schule, dem Pädagogium, angelegt und aktiv in die Lehrpläne einbezogen.<sup>128</sup> Von diesem Schwerpunkt zeugen die vielen überlieferten Anschauungsmodelle aus den Bereichen der Astronomie, Mathematik und Mechanik.

Neben jenen Gruppen von Schülern, die regelmäßig anhand der Bestände ihrer Lehrmeister lernten, gab es auch temporäre lernwillige Besucher der Räumlichkeiten. Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts waren es vor allem Gelehrte, die die Sammlungen auf der Suche nach Anschauung des »Fremden«<sup>129</sup> besuchten. Auch auf den Grand Tours junger Kavaliers standen die Wunderkammern als »Pflichtetappen«<sup>130</sup> auf den Reiseplänen. Sie wurden bis in das 18. Jahrhundert angesteuert und es entstand eine Vielzahl an Reiseliteratur,<sup>131</sup> die auch eine Perspektive auf schon sehr viel früher angelegte Bestände,<sup>132</sup> wie die Erzherzog Ferdinands II. in Ambras, zulassen.

### III.2.4 Neugier und Staunen

Paulus Rainer beschreibt am Beispiel eines astronomischen Modells, das Johannes Kepler (1571–1630) auf Grundlage seiner Theorie zur Verbindung von platonischen Körpern und Planetenbahnen für die Sammlung des Herzogs Friedrich I. von Württemberg (1557–1608) entwarf, wie zentral wissenschaftliche Erkenntnis und Bildung im Zusammenhang mit typischen Sammlungsobjekten schon im 16. Jahrhundert gedacht wurde. Durch einen von Kepler entworfenen Pokal aus Emaille, Gold und Edelsteinen hätten Betrachtende von

128 Vgl. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, S. 15.

129 von Müller, Achatz: »Einleitung«, in: Cárdenas, Livia et al. (Hg.): *Keyßlers Welt: Europa auf Grand Tour*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 7–13, hier S. 7.

130 Rauch: »Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts«, S. 14.

131 Diese umfangreichen Reiseliteraturen enthielten zwar »Wissens-, Wissenschafts- und Sammlungsbeschreibungen«, sind aber nicht unproblematisch, weil sich auch in ihnen Literarisierung und Faktisches verwoben zeigen. Müller: »Einleitung«, S. 10.

132 Henning Ritter beschreibt hier gar einen »Aufschwung des alten Sammelns« aufgrund von Tourismus und Handel. Ritter, Henning: »Das Ende des alten Sammelns. Von der Wunderkammer zum Museum«, in: Ritter, Henning: *Die Wiederkehr der Wunderkammer: Über Kunst und Künstler*, Berlin: Hanser 2014, S. 21–28. Zuerst veröffentlicht in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24.07.2004, hier S. 26.

der Richtigkeit seiner Theorien überzeugt werden können.<sup>133</sup> Kepler versah die Pläne für sein Stück mit einer Besonderheit, die erahnen lässt, wie zentral die Evokation von Staunen und in dessen Folge Neugier für die Aspekte Wissen und Bildung in den Wunderkammern gewesen sein muss. Es scheint, als wäre für den Lehr- und Lerngegenstand auch ein unterhaltender, gar verblüffender Aspekt notwendig gewesen:

Als besondere Überraschung sollten die Halbschalen, die Planetenbahnen abgrenzen, jeweils mit unterschiedlichen Flüssigkeiten gefüllt sein, die am Pokalrand angezapft werden könnten. Aus dem Mondbecher hätte man Wasser, aus jenem des Saturn alten Wein oder Bier, aus dem des Jupiter guten Wein trinken können [...].<sup>134</sup>

Durchaus denkbar ist, dass gerade diese überraschende Funktion des Objektes als Reaktion bei Betrachtenden Staunen hervorgerufen hätte. Damit wäre der Pokal in guter Gesellschaft in den Wunderkammern des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts gewesen. Staunen wurde hier kuratorisch geradezu provoziert. Die Reaktion konnte in den Sammlungsräumen auf unterschiedlichste Weise hervorgerufen werden. Vor allem die Fülle der Zusammenstellung unbekannter Dinge wird ehrfürchtiges Staunen bei jenen ausgelöst haben, die sie ansehen durften.<sup>135</sup> Wurde die Wahrnehmung dann auf einzelne Teile des Ensembles gerichtet, konnten auch diese Gründe für Staunen sein.

Im Inventar von 1607/1611 der Prager Sammlung Kaiser Rudolfs II. ist ein Objekt vermerkt, dessen Ausgestaltung mit hoher Wahrscheinlichkeit bei seinem zeitgenössischen Publikum Staunen hervorrief: In der Kategorie »VON UHREN UND DERGLEICHEN REDERWERCKEN.«<sup>136</sup> ist unter der Nummer

133 Vgl. Rainer, Paulus: »Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstkammerobjekt als Erkenntnisträger«, 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. 79–105, hier S. 87f. Hier beschreibt Rainer auch, dass der Entwurf für den Pokal nicht umgesetzt wurde.

134 Ebd., S. 87.

135 Vgl. Hoppe, Brigitte: »Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft«, 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. 243–263, hier S. 244.

136 Bauer/Haupt (Hg.): *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, S. 110.

2189 vermerkt: »Mit einem uhrwerckh und uhffzug ein silberne vergulte nave, die geht und umbkert«. <sup>137</sup> Neben diesem Eintrag ist ein Schiff skizziert, es folgt außerdem der Hinweis, dass auf Folio 290 zu suchen sei. Neben einer weiteren Skizze eines Schiffes ist dort unter Nummer 1751 aufgeführt: »Das grosse silbern schiff mit den trometern, welchs man kann wie ein uhr auffziehen, das auff einem tisch geht«. <sup>138</sup> Ein ebensolches Schiff ist in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien überliefert, <sup>139</sup> sodass beide Einträge als dem gleichen Gegenstand zugehörig identifiziert werden konnten. Es handelt sich um einen Automaten aus der Werkstatt des Uhrmachers Hans Schlottheim, datiert auf das Jahr 1585. Der Automat besteht unter anderem aus vergoldetem Silber, die Segel des Schiffes sind in Öl mit neptunischen Motiven bemalt. An Deck sind Musikerfiguren inszeniert, die entweder mit Trommel oder Trompete ausgestattet sind. Auch Kaiser Rudolf II. selbst ist als Figur an Deck Teil dieser kleinteiligen und filigranen Darstellung. Der Kaiser präsentierte dieses Stück wahrscheinlich auf Tafeln oder Tischen. Dabei fuhr der Automat, angetrieben von einem Uhrwerk, auf und ab, während die Figuren auf dem Schiffsdeck sich entsprechend des ihnen zugehörigen Musikinstrumentes bewegten. Gleichzeitig erklang ein passendes Musikstück aus dem Inneren des Schiffes. Den Höhepunkt der Vorstellung bildete sicher der Abschluss der Bewegungen, wenn aus den seitlichen Kanonen des Schiffes gefeuert wurde. Auch wenn dieses Stück von einer vordergründigen Nutzlosigkeit gekennzeichnet ist, wird in dieser »Zweckfreiheit« <sup>140</sup> Schöpfungsnahe ausgedrückt.

Diese Verknüpfung mit einer schöpferischen Handlung verbindet das Staunen eng mit der Repräsentationsfunktion einer Sammlung: Die erstaunte Reaktion des Publikums über die besonderen Eigenschaften eines präsentierten Objektes wurde gleichzeitig zur Anerkennung für den Sammler, der einen solchen Gegenstand beschafft oder beauftragt hatte. <sup>141</sup> Ein solches Staunen als Reaktion auf die Betrachtung eines außerordentlich seltenen Dinges, eines besonders virtuosen Kunstwerks oder aufgrund des Wissens des Besitzers bezüglich der Benutzung eines kniffligen mathematischen Instruments kann

137 Ebd., S. 113.

138 Ebd., S. 93.

139 Automat in Form eines Schiffes, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. 874, <https://www.khm.at/de/object/1b2cf3f904/> (zugegriffen am 26.10.2022).

140 Bredekamp, Horst: »Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs (1993)«, in: Probst, Jörg (Hg.): *Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Aufsätze und Reden.*, Berlin: Wagenbach 2007, S. 121–135, hier S. 128.

141 Vgl. Daston/Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 314.

nicht allein auf affektiv-emotionale Faktoren zurückgeführt werden. Wurden Besucher in die Sammlungsräume des 16. und 17. Jahrhunderts gebeten, dann handelte es sich immer um gesellschaftlich reglementierte Situationen. Es ist davon auszugehen, dass der Adel von seinen Gästen gemäß gesellschaftlicher Konventionen auch erwartete, dass diese über die ihnen präsentierten Objekte ins Staunen gerieten. Dem Staunen kommt also auch ein habituellem Aspekt zu, der auf die Kenntnisse und den gesellschaftlichen Stand der Besuchenden verweist.

Ähnliches gilt für wissenschaftliche Sammler, die durch den Besitz von Dingen, die eng mit Wissen verknüpft waren, danach strebten, Bewunderung für ihre Bildung auszulösen.<sup>142</sup> Das Staunen hat in den Wunderkammern also eine lange Tradition, deren Wahrnehmung sich eng verknüpft mit dem Wissensanspruch entwickelte. Die zeitgenössische Psychologie der Frühen Neuzeit betrachtete das Staunen als den Auslöser von Neugierde, wobei der Verbindung beider Aspekte heute eine hohe Bedeutung für die wissenschaftliche Erschließung der Natur beigemessen wird.<sup>143</sup> *Neugier* war in der Frühen Neuzeit eine Eigenschaft, die auch im Sinne der Ökonomie und des Konsums stark gemacht wurde.<sup>144</sup> Lange löste dabei die Unkenntnis über die Funktionsweise, Herkunft oder den Nutzen von Objekten ein Staunen und dann den Drang, dieses zu verstehen, aus. Mit der zunehmenden Akzentuierung von Wissenschaftlichkeit im Sinne der Aufklärung innerhalb der Sammlungsräume veränderte sich auch die Konnotation von Staunen und Neugier. Nicht mehr das Seltene und Rare stand im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern die Neugier galt den Regelmäßigkeiten, sodass das Gewöhnliche zunehmend so untersucht wurde, als wäre es nun das Staunenswerte.<sup>145</sup> Die Äußerung von Erstaunen wurde daher nahezu reglementiert und von der Neugierde getrennt. Staunen aufgrund von Unwissen wurde im 18. Jahrhundert mit Leichtgläubigkeit in Verbindung gebracht.<sup>146</sup>

Nichtsdestotrotz erhielt sich auch in dieser Zeit noch der rege Tourismus rund um Sammlungen, die einmal angelegt wurden, um Staunen auszulö-

142 Vgl. ebd., S. 186, 315.

143 Vgl. Daston, Lorraine: »Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft«, 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. 35–59, hier S. 45.

144 Vgl. ebd., S. 37.

145 Vgl. ebd., S. 52.

146 Vgl. ebd., S. 54.

sen.<sup>147</sup> 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.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> 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.<sup>150</sup> 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.