



Robert Felfe und Angelika Lozar (Hg.)

FRÜHNEUZEITLICHE SAMMLUNGSPRAXIS UND LITERATUR

Lukas Verlag

Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur

Robert Felfe und Angelika Lozar (Hg.)

**Frühneuzeitliche
Sammlungspraxis und Literatur**

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Ferrante Imperato, Dell' Historia Naturale, Neapel 1599

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und der Freien Universität Berlin.

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2006
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Satz: Ben Bauer (Lukas Verlag)
Reprographie und Umschlag: Verlag
Druck: Art-Druk, Szczecin

Printed in Germany
ISBN 10 3-936872-77-5
ISBN 13 978-3-936872-77-4

Inhalt

Vorwort ROBERT FELFE UND ANGELIKA LOZAR	7
Einleitung ROBERT FELFE	8
Virtuelle Wunderkammern Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts CHRISTEL MEIER	29
Selbstvergewisserung, Erziehung und Repräsentation Die Bibliothek der Louise von Savoyen CAROLINE ZÖHL	75
Verhüllen und Inszenieren Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen BARBARA WELZEL	109
Sammeln, Ordnen und Erkennen Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' STEPHAN BRAKENSIEK	130
»Sacrarium musarum ac virtutum« Das Haus des Paulus Coronaeus als Kunstkammer ANGELIKA LOZAR	163
Virtuoses Sammlertum und Gedächtniskunst in Thomas Brownes <i>The Garden of Cyrus</i> und <i>Musaeum Clausum</i> ARNO LÖFFLER	177
Maummenark, Meyney, Billingbing, Banana Textualität, exotische Klangmagie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants CHRISTOPH HEYL	194
»Lon ne fait que glaner« Sammeln und Schreiben bei La Bruyère WOLFRAM NITSCH	216

Logik der Sammlung und Ästhetik der Curiositas in Diderots <i>Encyclopédie</i> ANDREAS GIPPER	233
Abgelegt und aufgeführt Von Gemmen, Statuen und Medaillen oder der Transformation der Antike bei Goethe MATTHIAS BUSCHMEIER	249
Die Autoren	272

Vorwort

Der vorliegende Band vereint die Beiträge einer Tagung, die am 25. und 26. Februar 2005 in Berlin stattfand. Idee und Konzept zu dieser Tagung entstanden im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 447 *Kulturen des Performativen* an der Freien Universität Berlin; genauer gesagt, aus der Zusammenarbeit zweier Forschungsprojekte aus den Bereichen Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft. Den Eröffnungsvortrag sollte damals Professor Friedrich Niewöhner halten, doch war ihm dies aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr möglich. Friedrich Niewöhner verstarb am 1. November 2005, wir möchten seiner an dieser Stelle gedenken.

Die Durchführung dieser Tagung wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung durch die Humboldt-Universität zu Berlin, die Freie Universität Berlin und die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

In besonderer Weise danken wir Prof. Klaus W. Hempfer, Prof. Hartmut Böhme und Prof. Horst Bredekamp für ihre Unterstützung sowie für ihr Interesse an dem Vorhaben. Außerdem möchten wir Dr. Klaus Stemmer, dem Kustos der Abguss-Sammlung Antiker Plastik in Berlin-Charlottenburg, unseren Dank aussprechen. Er war freundlicherweise Gastgeber unserer Tagung – einen anregenderen Ort hätten wir kaum finden können.

Die Publikation hätte nicht ohne die großzügige Förderung durch die Freie Universität Berlin, die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften realisiert werden können. Ihnen sei hierfür herzlich gedankt.

Bei der Endredaktion hat uns Mirjam Staub sehr geholfen. – Abschließend möchten wir es nicht versäumen, dem Lukas Verlag in Berlin, insbesondere Herrn Dr. Frank Böttcher dafür zu danken, daß er diesen Band in sein Verlagsprogramm aufgenommen hat, sowie Herrn Ben Bauer, der mit viel Sorgfalt den Satz besorgt hat, für die gute und stets freundliche Zusammenarbeit.

Berlin im Sommer 2006

Robert Felfe und Angelika Lozar

Einleitung

Robert Felfe

Parallel zu bildenden Künstlern, Museumskuratoren und Ausstellungsdesignern scheint seit einiger Zeit auch die Literatur ein gewisses Interesse an den Raritätenkabinetten, Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit zu haben.¹ So ließ Christine Wunnicke in ihrem historischen Roman *Die Kunst der Bestimmung* einen berühmten Taxinomen an der heillosen Verwirrung seines eigenen Lebens scheitern, nachdem er um 1680 eigens aus Schweden nach London übersiedelt war, um die verwahrloste Sammlung der ehrwürdigen Royal Society neu zu ordnen. Natürlich evoziert der schwedische Taxinom des Romans in einem zeitlichen Vorgriff Carl von Linné (1707–78), dessen *Systema naturae* im 18. Jahrhundert die Naturwissenschaften revolutionieren sollte. Um so prekärer ist es, daß der Ordnungsexperte im Roman, trotz tapferer Gegenwehr, sowohl hinsichtlich seiner Stellung in der sozialen Hierarchie als auch seiner eigenen sexuellen Identität restlos den Maskeraden eines jungen Adligen verfällt.

Eine andere Tragik liegt über dem Leben von *Utz*. Er ist die Titelfigur eines Romans von Bruce Chatwin, angesiedelt in Prag noch zu Zeiten des »Eisernen Vorhangs«. Nach kurzer Erinnerung an Rudolph II. und seine Kunstkammer beginnt hier ein Vexierspiel, in dem eine einmalige Sammlung wertvoller Porzellanfiguren für ihren Besitzer alles ist: letztes Refugium von Privatheit in einem alles kontrollierenden Staat, Gegenstand intimsten Wissens und Ort geheimer Leidenschaften. Sie ist Türöffner einer gewissen Reisefreiheit und Fußfessel zugleich. Befreien kann *Utz* sich von ihr nur, indem er seine Sammlung unbemerkt, in zahlreichen Spaziergängen und im wörtlichen Sinne in pulverisierter Form auf dem Müllplatz eines abgelegenen Dorfes entsorgt.

Nicht in Hinblick auf die Person eines Sammlers oder Kurators, sondern auf die literarische Struktur seines Textes hat sich hingegen W.G. Sebald in *Die Ringe des Saturn* an die Sammlungen der frühen Neuzeit angelehnt. Eingangswort wird hier der *Quincunx* von Thomas Browne (1605–82) vorgestellt (Abb. 1, S. 183), einem englischen Arzt, Sammler und Autor etwa des fiktiven *Musaeum clausum, or Bibliotheca Abscondita* (1683).² Browne hatte dieses Rautennetzwerk als oft verborgene Struktur der Dinge und zugleich als Diagramm einer Technik assoziativer Verknüpfungen publiziert. Der Leser von Sebalds Roman wird mit diesem Schema in das poetische Verfahren des Autors eingeweiht; bevor er ihm auf eine ebenso faszinierende wie ausweglose Reise zu Fuß durch eine weitgehend verlassene und verarmte Region im heutigen England

1 Mit einer Reihe von Beispielen zum gegenwärtigen Phänomen dieser »Renaissance« der Kunstkammer vgl. FELFE 2006b.

2 Zu Thomas Braun, seinem *Musaeum Clausum* und dem »Quincunx« vgl. den Beitrag von Arno Loeffler in diesem Band.

folgt. Kleine Inseln exzentrischer Existenzen bilden Mikrostrukturen inmitten einer Weltlandschaft der Geschichte, die mehrfach überrollt wurde von ökonomischen Interessen, strategischem Kalkül und den Freizeitmoden gehobener Schichten. Im Roman wird sie zudem regelrecht zerrissen von Erinnerungen an Exzesse nationalisierter Gewalt und kolonialer Ausbeutung.

Dabei ist alles auf dieser Reise kostbar – besonders die Umwege zum Abgelegenen. Und dies obwohl oder gerade weil auch die Figur des erzählenden Reisenden und sein Text es kaum vermögen, die einzelnen Fragmente zu einem kohärenten Sinnhorizont zusammenzuschieben. Doch nicht nur in dieser Hinsicht reaktiviert der Roman inzwischen vergangene Formen des Sammelns, Zeigens und Kommentierens. Er scheint zugleich zwischen den Bildern einer privaten Sammlung geschrieben zu sein. Diese Bilder existieren und sind als eigene Spur im Buch abgedruckt: berühmte Kunstwerke, Zeitungsfotos, teils entlegene historische Bilddokumente, Postkarten, Buchillustrationen und private Schnappschüsse.

Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten etwa zwischen Sebalds Roman und einer historischen Form der Reisebeschreibung, die ihrerseits eng verbunden war mit den Sammlungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. So beschrieb etwa Maximilien Misson nach seiner Italienreise 1688 neben vielem anderen auch den Besuch der berühmten Kunstkammer des Grafen Moscardo in Verona:

Wir betrachteten hiernechst eine große menge von allerhand in ertz gegossenen und ausgearbeiteten bildern / welche theils die heydnische abgötter / theils vornehme leute / fechter / ringer / griechische und römische soldaten ec. vorstellten. Unter denselben sahen wir auch das bild eines kleinen männleins / *Pygmaeus* genannt / wie auch das von einem *Satyro*; jenes gab uns anlaß / von den riesen-gebeinen zu reden / und dieses erinnerte uns / in die *Bibliothek* zu gehen / allda zu lesen / was *Eusebius* und *Hieronymus* von diesen halb-menschen urtheilen / massen sie selbige als eine blosser fabel ansehen / auch haben wir noch unterschiedliche andere bücher von dieser materie auffgeschlagen / und sonsten das vornehmste darinnen / sonderlich die *Manuscripten* betrachtet; Hierauff verfügten wir uns wieder in die kunst-kammer / da wir noch über eine stunde mit beschauung der meer-schnecken / toden-köpffe / grab-lampen / schlüssel / ringe / siegel / uhren / gewehr / kleidung / frauenzimmer-putz und dergleichen / wie es wol zu unterschiedlichen zeiten / als auch bey unterschiedlichen *nationen* gewöhnlich / hingebraucht.³

Nur wenige Kunst- oder Wunderkammern sind als Gesamtensemble erhalten geblieben oder wurden in jüngster Zeit rekonstruiert. Dennoch gibt es eine Vielzahl verschiedener Zugänge zu diesen Sammlungen der Frühen Neuzeit sowie zu jenen Feldern kultureller Praxis und sozialer Beziehungen, in die sie eingebettet waren. Je nach sozialem Rang, Ambitionen und Vermögen des jeweiligen Sammlers waren Kunstkammern in unterschiedlichem Maße Schauplätze höfischer Repräsentation und gesellschaftlicher Nobilitierung. In ihnen wurde wissenschaftlich gearbeitet

3 MISSON 1691, hier zitiert nach einer deutschsprachigen Ausgabe von 1701, S. 155.

und sie waren Knotenpunkte in weit verzweigten Netzwerken des Tauschverkehrs von Informationen und Waren. Innerhalb dieser Felder und vor dem Hintergrund einer inzwischen umfangreichen Forschung möchte der vorliegende Band dabei vor allem zwei Aspekte bzw. Perspektiven verfolgen und zueinander in Beziehung setzen: Zum einen geht es um Konzepte, ästhetische Praktiken und Handlungsformen im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Sammeln selbst. Im Zentrum wird dabei der Umgang mit verschiedenen Exponaten stehen, vor allem mit Bildwerken, mit Handschriften oder Büchern. Zum anderen aber geht es um die Frage, inwiefern in literarischen Texten, in Büchern und Codices, das Sammeln und der museale Raum reflektiert, organisiert und erweitert wurden.

In der zitierten Passage aus Missons Reisebericht klingt genau diese doppelte Beziehung an: Der assoziative Sprung von der Betrachtung eines *Pygmæus* zu einem Gespräch über vermeintliche Riesengebeine und der Übergang vom Anblick eines Satyrs hin zur Lektüre über diese Wesen, denen ohnehin ein unsicherer Status zwischen Natur und Mythos zukommt – beides sind parallele Bewegungen der Aufmerksamkeit und des Denkens im musealen Raum. Zumindest sind sie dies im Text der fingierten Briefe eines ebenso stilbewußten wie kunstkammererfahrenen Reisenden des 17. Jahrhunderts. Sein Buch wiederum dürfte nicht zuletzt als vorbereitende Lektüre für ähnliche Reisen und die damit verbundenen Besuche von Kunstkammern rezipiert worden sein.

In dieser doppelten Beziehung zu den musealen Sammlungen des 16. bis 18. Jahrhunderts scheinen sich konkrete Formen der performativen Teilhabe von Literatur an der komplexen Praxis des Sammelns in den Kunstkammern abzuzeichnen. Sie soll daher hypothetisch als integraler Bestandteil jener vielfältigen Handlungen und Darstellungsformen verstanden werden, die in den frühneuzeitlichen Museen ineinandergriffen. Dabei ist es kein Zufall, daß im Rahmen dieses Bandes auf Seiten der Sammlungspraxis vor allem der Umgang mit spezifischen Präsentationsformen, Genealogien und Ordnungen von Bildern akzentuiert wird. Es ist zu vermuten, daß Texttraditionen und Spielarten literarischer Fiktion – vielleicht in ähnlicher Weise wie dies für bildende Künste verschiedentlich gezeigt wurde – ein aktiver Part nicht nur bei der Vermittlung, sondern auch bei der Generierung von Wissen im musealen Raum zukam. Dabei ist sich dieser Ansatz sehr wohl der Herausforderung bewußt, weder die literarisch-ästhetische Eigenständigkeit der Texte zu verkennen, noch jene vielfältigen Spannungen zwischen Integration und Differenzierungsprozessen zu verdecken, die ein wichtiges Moment der inneren Dynamik dieser Sammlungen waren.

Die Kunstkammer – eine zeitgenössische Definition und ihre Grenzen

In offenbar vollstem Vertrauen in die ordnende Kraft des menschlichen Denkens liefert der Autor der 1727 erschienenen *Museographia* eher beiläufig gegen Ende der über vierhundert Seiten teilweise umständlicher Erörterungen eine recht klare Definition der Kunst- bzw. Raritätenkammer. Auch diese späte didaktische Publikation betont dabei zunächst das Kriterium des Ungewöhnlichen, Seltenen der Exponate. Der eigentliche Akzent liegt jedoch auf einer inneren Beziehung der beiden großen, alles

umfassenden Objektgruppen, die seit ihrem Aufkommen im 16. Jahrhundert einen konzeptuellen Grundzug dieser Sammlungen ausmachte.

In Raritäten-Kammern findet und siehet man demnach mancherley ungemeyne und selten oder wenig uns vor Augen kommende Dinge, welche aus zwey Haupt-Gründen ihr Fundament und Ursprung haben. Deren einer ist die Natur, deren anderer die Kunst, oder deutlicher zu reden, 1) dasjenige, was die blosser Natur einig und allein aus ihrem Wesen und Würckung hervor bringet, und 2) was die Kunst durch menschlichen subtilen Verstand, scharffsinnigen Witz, und unverdrossener Hände Arbeit verfertigt. Aus diesen beyden Haupt-Quellen fließen unzählig viele Producta, aus welchen die ungemeynste, auserlesenste und notableste oder merckwürdigste in Raritäten-Kammern oder Museis zur sinnlichen Gemüthsergötzung aufbehalten, und zur Fortpflanzung herrlicher Wissenschaften dargestellt werden.⁴

In dieser kurzen Passage wird ein Aspekt hervorgehoben, der – bei allen Unterschieden zwischen den einzelnen Museen – charakteristisch ist für die Kunstkammer als einem Sammlungstypus, der in ganz Europa Verbreitung fand. Anhand der zweierlei Kategorien von Objekten wird nämlich nicht nur eine Summe möglicher Exponate benannt, sondern eine analoge Produktivität von Natur und menschlichen *artes* aufgerufen. In der Tat bildete dieses Analogieverhältnis einen zentralen inneren Zusammenhang zwischen Naturalia und Artificialia und rückte die heterogenen Exponate aus den drei Reichen der Natur und allen Bereichen menschlicher Arbeit in einen gemeinsamen Sinnhorizont.

In vielfältigen Varianten ist diese Beziehung zwischen Künsten (im Sinne von *artes*) und Natur als wechselseitige Mimesis und spielerischer Wettstreit überliefert.⁵ Grundlage hierfür ist die Annahme eines mehr oder weniger selbständigen Vermögens der Natur, einerseits Dinge und Wesen hervorzubringen und andererseits bereits existierende Dinge nach- oder abzubilden. Als Beispiele für letzteres galten vielfach Fossilien und andere, vorwiegend mineralische Fundstücke, die auf Grund ihrer visuellen Ähnlichkeit zu bestimmten Dingen als bildnerische »Naturspiele« verstanden wurden. Insbesondere bildende Künste sahen sich in Analogie zu diesen beiden Aspekten von Natur: Die gegebenen Dinge der Natur waren ihnen Vorbilder, und zugleich nahmen sie für sich in Anspruch, über deren bloße Nachahmung hinaus wie die Natur schöpferisch produktiv zu sein.

Dabei wurden die sichtbaren Eigenschaften natürlicher Dinge ihrerseits als Zeichen gedeutet.⁶ Diese Signaturen offenbarten einerseits dem, der sie lesen konnte, etwas über das verborgene Wesen dieser Dinge und waren so Gegenstand eines Wissens, das zum Beispiel in Medizin und Arzneikunst praktisch angewendet wurde. Andererseits konnten diese assoziativ deutbaren Vorgaben der Natur durch die Kunst weitergeführt

4 NEICKEL 1727, S. 413.

5 Zu dieser Beziehung zwischen Natur und Künsten, im unmittelbaren Zusammenhang der Kunstkammern vgl.: BREDEKAMP 1993, S. 24–36. – KEMP 1995. – DASTON/PARK 1996, insbes. Kap. VII. – TRÉBOSC 2004. – SWAN 2005, S. 87–94.

6 Noch immer grundlegend zu Signaturenlehre und Ähnlichkeiten FOUCAULT 1993, S. 46–60.

und entfaltet werden. Exponierte Kunstkammerobjekte, in denen diese sichtbaren Zeichen einen spielerischen Wettstreit mit der Kunst initiierten, waren zum Beispiel Prunkgefäße und plastische Arbeiten, in denen natürliche Formen, Oberflächenstrukturen und Farben – wie etwa die von Nautilusmuscheln oder Korallen – künstlerisch aufgegriffen und weitergeführt wurden.

Dieses erweiterte Konzept von Nachahmung einer ihrerseits künstlerisch tätigen Natur galt für große Bereiche praktischer Arbeit, wobei es das besondere Vermögen bildender Künste war, diese Analogiebeziehung selbst explizit darstellen zu können. In den Räumen der Kunstkammern hatte dieses Verhältnis einen hohen Eigenwert, der nicht primär an den Aspekt technisch-praktischen oder ökonomischen Nutzens gebunden war. Die ausgestellten Ähnlichkeiten und visuellen Korrespondenzen sowie die Wandelbarkeit der Stoffe und Dinge boten zunächst ein Feld der Erkenntnis und Deutung realer Zusammenhänge. In den Metamorphosen bestimmter Materialien zum Beispiel – zwischen den Naturzuständen eines Materials und dem, was der Mensch daraus machte – manifestierte sich gerade das verbindende solcher Wandlungsprozesse als ein zentraler Zusammenhang im Gefüge der Welt.

In zahlreichen Varianten wurde dieser sinnvollen Natur wie auch jener Koproduktivität von *natura* und *artes* zudem ein explizit theologischer Aspekt zugesprochen. In jedem noch so unscheinbaren Detail der Natur ließ sich ein unzweifelhafter Hinweis auf die Weisheit und Vollkommenheit des Schöpfers finden. Dieser hermeneutische Rahmen wiederum konnte durchaus mit einer teleologischen Perspektive verbunden sein, in der die Erkenntnis und Nutzbarmachung von Natur als moralische Pflicht des Menschen und als gleichsam heilsgeschichtlicher Auftrag erschien.⁷

Gleichwohl ging die Praxis des Sammelns in diesen großen Mustern der Sinnzuschreibung nicht auf. Sie setzte vielmehr eine eigene Dynamik in Gang, von der hier lediglich zwei für die Geschichte der Wissenschaften besonders relevante Richtungen angedeutet werden sollen. Beide belegen, inwiefern Kunstkammern einerseits auf ganz spezifische Weise Orte der Genese von Wissen waren. Andererseits finden sich gerade hier Momente frühneuzeitlicher Sammlungspraxis, die in der Konsequenz jene Beziehungsgefüge und universellen Bindungen lösen sollten, die die heterogenen Exponate etwa zwei Jahrhunderte lang im musealen Raum zusammen gehalten hatten.

Da sind zum einen Formen der Verzeitlichung auch in Hinblick auf die Natur. Wenn die alte Naturgeschichte in der Tradition von Plinius' *Naturalis historia* und die mythisch fundierten Chronologien im 18. Jahrhundert durch eine wirkliche Historisierung der Natur abgelöst wurden⁸, so scheinen wichtige Impulse für diesen

7 Zu religiösen Strömungen wie der »Theologia naturalis«, »Physikotheologie« usw. aus literaturgeschichtlicher Perspektive vgl. die materialreiche Studie von KEMPER 1981. Eine Kritik des historischen Zusammenwirkens von religiös-hermeneutischer Naturdeutung und dem Projekt wissenschaftlich-technischer Naturbeherrschung findet sich bei GROH/GROH 1991. Ein interessanter Fall ist hier etwa der Züricher Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733). In Teilen durchaus kontrovers werden insbesondere dessen Bildpublikationen im Spannungsfeld von physikotheologischen Intentionen und Sammlungspraxis diskutiert in: MÜSCH 2000 und FELFE 2003a.

8 Zu diesem Prozess vgl. LEPENIES 1976, insbes. S. 9–77.

Prozeß von Kunstkammern ausgegangen zu sein. So paradox dies erscheinen mag: Gerade vor dem Hintergrund des mimetischen Verhältnisses zwischen *natura* und *artes* öffneten die Sammlungen in den Kontrasten und Übergängen zwischen diesen Bereichen eine historisierende Perspektive auch auf die Natur. Als verbundene Fixpunkte in einem solchen geschichtlichen Horizont beschrieb Horst Bredekamp Naturform, antike Skulptur, Kunstwerk und Maschine.⁹ Dieser Zusammenhang von Natur und menschlicher Kunst wird im Laufe des 18. Jahrhunderts jedoch gelöst werden. Nicht zuletzt in dem Maße, wie sich eine Geschichte der Natur abzuzeichnen beginnt, die unabhängig von der Geschichte des Menschen zu denken ist und deren Zeitmaßstäbe sich denen der Humangeschichte zunehmend entziehen sollten.¹⁰

Eine andere wichtige Tendenz läßt sich als taxinomische Offensive beschreiben. Vorreiter war hier die Botanik. Seit Entdeckung der Neuen Welt, aber auch durch ein geschärftes Problembewußtsein etwa angesichts von Varianten gleicher *specimina* je nach Standort, offenbarte sich das Ungenügen der auf antike Quellen zurückgehenden und im Mittelalter ausgebauten Überlieferung. Im Bemühen um eine systematische Verfeinerung tendierten taxinomische Ordnungen seit dem frühen 17. Jahrhundert vielfach dahin, sich von den an der Oberfläche der Dinge sichtbaren Eigenschaften zu lösen. In seiner inneren Struktur und Methodik wurde dieses Wissen zunehmend auf dem Grundriß einer *mathesis universalis* organisiert.¹¹ Die Grundlage bildeten eindeutig bestimmbare, invariante und quantifizierbare Eigenschaften, die als bestimmende Merkmale definiert wurden. Eine konsequente Anwendung derartiger Systeme zielte auf eindeutige Bestimmung und verdrängte zunehmend ein Denken entlang der möglichen Wandlungen von Dingen zwischen Kunst und Natur ebenso, wie jene vielfältigen semantischen Beziehungen, die als Ähnlichkeiten an den Oberflächen der Dinge sichtbar waren.

Diese beiden wissenschaftsgeschichtlichen Tendenzen führten dazu, daß die bindenden Kräfte zwischen *natura* und *artes* verblaßten. Die Kunst- und Wunderkammern verloren ihre Rolle als exponierte Schauplätze des Wissens in dem Maße, wie ihnen im Zuge einer umfassenden Ausdifferenzierung von Wissensbereichen, -disziplinen und Methoden die Matrix ihres universellen Anspruchs entzogen wurde.¹² In Hinblick auf späte Gründungen, wie etwa die Kunstkammer Peters I., sollte man dennoch vorsichtig sein, von einem Verschwinden dieses Sammlungstypus in einem absoluten Sinne zu sprechen.¹³

9 BREDEKAMP 1993, S. 16–33.

10 Zu diesem Aspekt in der Geschichte der Naturwissenschaften, in Beziehung zur Humangeschichte und Historiographie sei hier vor allem verwiesen auf ROSSI 1984.

11 Grundsätzlich zur Beziehung von *mathesis universalis* und Taxinomie FOUCAULT 1993, S. 107–114.

12 Zu dieser Wandlung in der Geschichte musealen Sammelns vgl. BECKER 1996; TE HEESEN/SPARY 2001; TE HEESEN 2005.

13 Die »Kunstkamera« Zar Peters I. ist das wahrscheinlich prominenteste Beispiel gegen eine Verabsolutierung des Verschwindens der Kunstkammer im 18. Jahrhundert. Beeinflußt von Leibniz' Plänen für ein »Theater der Natur und Kunst«, in das auch eine Sammlung im Typus der Kunstkammern integriert werden sollte, wurde für die petrinische Kunstkammer zwischen 1718 und 1734 eigens ein

Herrscher, Händler und Gelehrte – Sammlungen als Schauplatz sozialen Handelns

Wenngleich Neickels Bestimmung der Kunstkammer völlig zutreffend mit einer analogen Produktivität von *natura* und *artes* einen der zentralen konzeptuellen Aspekte deutlich macht, so muß sie heute in mehrfacher Hinsicht als unzureichend gelten. Zu vielfältig waren die frühen Museen in ihrer jeweiligen Ausstattung, Erscheinung und ihren Funktionen; zu komplex sind die Zusammenhänge, in denen sie eingerichtet und rezipiert wurden.¹⁴

So waren die Kunstkammern in Renaissance und Barock in verschiedener Weise Mittel und Schauplatz der sozialen Distinktion bzw. der Repräsentation von Herrschaft. Fürstliche Sammlungen stellten zum einen den Reichtum des Sammlers und seines Territoriums zur Schau und waren Ort einer komplexen Ikonographie, die den Herrschaftsanspruch des Fürsten häufig über eine dynastische Perspektive hinaus universalgeschichtlich legitimierte.¹⁵ Das schillerndste Beispiel hierfür dürfte die Kunstkammer Rudolphs II. in Prag gewesen sein. Ihr Besuch war mehrfach Bestandteil hoher diplomatischer Treffen, und sie war zugleich das Zentrum eines ambitionierten Mäzenatentums, das ganze Werkstätten von Künstlern, aber auch Wissenschaftler und Instrumentenbauer an den Hof band.¹⁶ In der Person des kaiserlichen Sammlers verdichteten sich dabei zentrale Aspekte eines Selbstentwurfs des Herrschers, wie er in ähnlicher Form auch von anderen sammelnden Fürsten entwickelt, aber wohl nirgends in einer solchen Prachtentfaltung wie am Rudolphinischen Hofzelebriert wurde. Wissen und Kunstfertigkeit, die in der Sammlung als mikrokosmischer Verdichtung der Welt zusammengetragen und ausgestellt waren, formulierten einen Herrschaftsanspruch, der weit über das eigene Territorium und die gegenwärtige Regentschaft hinausreichten. So verkörpern sich etwa in einer Reihe von Kompositbildern, die der Maler Guiseppe Arcimboldo im Auftrag des Kaisers für dessen Sammlungen schuf, in der Physiognomie des Herrschers kosmisch universelle Aspekte von Natur wie der Lauf der vier Jahreszeiten oder die vier Elemente. Zusammengesetzt aus den zugehörigen Früchten, Tieren, Materialien und Werkzeugen *ist* der Kaiser in diesen

neuer Bau errichtet. In dessen Plan und Einrichtung fand die Tendenz einzelner Spezialsammlungen ebenso ihren Niederschlag, wie der Gesamtkomplex universalistischen Konzepten von Wissen und Bildung Rechnung trug. Vgl. die Beiträge in: BUBERL/DÜCKERSHOFF 2003; BREDEKAMP 2004, S. 170–189.

14 Inzwischen mehrfach kritisiert, sei an dieser Stelle dennoch – allein schon wegen ihrer Materialfülle – auf die erstmals 1908 erschienene Pionierarbeit zu den Kunstkammern von Julius von Schlosser verwiesen: SCHLOSSER 1978. Wichtige Kompendien der facettenreichen, neueren Forschung zum Thema sind: IMPEY/MACGREGOR 1985; GROTE 1994. An kurzen, einführenden Darstellungen dieses Sammlungstyps sei aus der Fülle der Literatur hier lediglich verwiesen auf MACGREGOR 1994b; VALTER 2000.

15 Zum Aspekt der Legitimierung vgl. OLMI 1994, S. 175–180. Verwiesen sei zudem auf Publikationen zu einzelnen fürstlichen Kunstkammern: zu denen der Habsburger: SCHEICHER 1979; zur Dresdner Kunstkammer: SYDRAM 1999.

16 Speziell zur Kunstkammer Rudolph II vgl. die Beiträge in den Ausstellungskatalogen PRAG 1988; FUCIKOVA 1996; sowie DACOSTA KAUFFMANN 1998, S. 185–226; BUKOVINSKÁ 2003.