

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: 978-936872-77-4

# 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.<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> 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 *Bibliothec* 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.<sup>3</sup>

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 erschienen *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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 wurden<sup>8</sup>, 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

---

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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> Das schillerndste Beispiel hierfür dürfte die Kunstkammer Rudolfs 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.<sup>16</sup> 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. OLMÍ 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.

Bildern Frühling, Sommer, Herbst und Winter; Feuer, Wasser, Erde und Luft. Das heißt, er selbst *ist* unvergänglicher Kreislauf der Zeiten und stoffliche Grundlage aller irdischen Werke; der Werke der Natur und der der Menschen. Über die praktische Förderung von Künsten und Wissenschaft hinaus erhebt seine Herrschaft in diesen hybriden Bilderfindungen den Anspruch, überzeitlich zu sein und in einer kosmologischen Dimension die gesamte Welt zu umfassen.

Auch außerhalb der Höfe kam dem Sammeln eine große Bedeutung als soziale Praxis zu. Für bürgerliche Sammler bereits des 16. Jahrhunderts – sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen – waren ihre Museen nicht selten ein Mittel der sozialen Nobilitierung. Ein Beispiel hierfür ist der gesellschaftliche Aufstieg der Familie Imperato in Neapel im Laufe weniger Generationen vom Soldaten zum angesehenen Apotheker bis hin zu hohen politischen Ämtern.<sup>17</sup> Das wohl bekannteste Dokument jenes Prestiges, das Sammler aus dem Besuch ihrer Kunstkammern vor allem durch Adlige und Würdenträger gewannen, ist das Namensverzeichnis, in dem der Bologneser Ulisse Aldrovandi alle Besucher seines berühmten Museums notierte, die er sich zur Ehre anrechnete. Ein ähnliches Buch mit dem Titel »Liber amicorum« führte bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Züricher Gelehrte und Sammler Conrad Gessner.<sup>18</sup>

Sowohl an Fürstenhöfen als auch unter bürgerlichen Sammlern fungierten zudem einzelne Exponate in Form von Geschenken und Tauschobjekten als Gesten. Zwischen Fürstenhöfen waren vor allem Kunstwerke häufige Gaben, die sowohl durch den Materialwert etwa kostbarer Goldschmiedearbeiten als auch durch die Qualitäten und den Ruf eines Künstlers Ausdruck wechselseitiger Ehrerbietung oder Gunstbezeugung waren. So vermittelte etwa Philipp Hainhofer auf seinen zahlreichen Reisen in den Jahren vor dem Dreißigjährigen Krieg regelmäßig derartige Geschäfte zwischen fürstlichen Sammlern. Damit ist er eines der bekanntesten Beispiele für das entstehende Gewerbe des Kunsthändlers und Agenten. Er handelte sowohl entsprechend der konkreten Wünsche einzelner Auftraggeber, ließ zum Teil aber auch auf eigene Kosten etwa wertvolle Kabinettschränke produzieren, um sie dann an adlige Sammler zu verkaufen. Ihr Echo fand diese professionelle Arbeit im Kunst- und Sammlungsgeschäft im Aufbau einer eigenen Kunstkammer, die wiederum hohes Ansehen genoß und sich sogar fürstlicher Schenkungen erfreuen konnte.<sup>19</sup>

Auch in bürgerlichen Kreisen entwickelten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts dichte Netzwerke sowohl der Korrespondenz als auch des Objekttauschs, vor allem mit Naturalien. Je nach spezifischen Interessen lag der Akzent hier vielfach auf dem Sammlungsstück als Objekt des Wissens und Lehrmittel. Letzteres mag insbesondere für Institutionen wie Universitäten, Akademien und Gelehrtengesellschaften gelten, die nun neben privaten Sammlern und besonders in Hinblick auf die wissenschaft-

---

17 Vgl. FINDLEN 1993, S. 40ff. – OLMÍ 1994, S. 180f.

18 Eingehend ausgewertet wird Aldrovandis Gästebuch in FINDLEN 1993, S. 136–146.

19 Zu Philipp Hainhofer vgl. BOSTRÖM 1994; sowie Hainhofers posthum edierte Reisebeschreibungen: HAINHOFER 1881.

liche Forschung eine zunehmend wichtige Rolle spielten.<sup>20</sup> In beiden Fällen waren Sendungen und Gaben eine wichtige Ebene symbolischen Handelns innerhalb der internationalen »république des lettres«.<sup>21</sup> Vor allem in jüngerer Forschung ist zudem herausgearbeitet worden, inwiefern auch hier – in etwas anderer Form als in Hinblick auf fürstliche Sammler – der Handel mit Naturalien und Artefakten als eigenständiger, florierender Markt eine wichtige Rolle spielte.<sup>22</sup> Sammeln als bestimmte Form des Erwerbens und Besitzens von Dingen stellt sich somit als besonders prägnantes Feld einer materiellen Kultur dar. Es ist zunächst eine primär private Sphäre, in der eine vor dem Hintergrund globalisierten Handels rapide anwachsende und sich ausdehnende Welt der Dinge angeeignet, eingerichtet und organisiert wird.<sup>23</sup> – Alle der genannten Träger von Sammlungen markieren historische Spuren, aus denen im Laufe des 18. Jahrhunderts Museen als öffentliche Institutionen hervorgehen werden.

### **Habitus, Handlungsformen und epistemologische Gefüge**

Wenn die Kunstkammer sich als ein Feld der sozialen Profilierung und Ausdifferenzierung abzeichnet, dann waren diese Prozesse unmittelbar verflochten mit der Geschichte des Wissens und der Wissenschaften. Dabei sind in dieser Hinsicht jedoch, verstärkt seit dem 17. Jahrhundert, durchaus gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Auf der einen Seite steht eine sich zunehmend verbreitende Kultur des Sammelns, die sich dezidiert als vornehme Freizeitbeschäftigung versteht. Vor allem in diesem Rahmen wurde bereits im späten 16. Jahrhundert auf Initiative humanistischer Gelehrter und anknüpfend an eine auf Plinius den Älteren zurückgehende Tradition der Naturgeschichte neben der Kunst auch die Natur als Gegenstand eines adligen Virtuositums hoffähig.<sup>24</sup> Parallel dazu waren die Kunstkammern und ihre Bestände jedoch durchaus Orte, an denen sich bestimmte Wissensbereiche professionalisierten. Dies gilt sowohl für Bereiche der Naturwissenschaften als auch für das Wissen etwa von Antiquaren und Numismatikern. Diese gegenläufigen Tendenzen schärfen den Blick für Spannungsmomente und eine spezifische Dynamik von Wissen, zu der Formen der Geselligkeit und der Popularisierung ebenso gehören wie Tendenzen disziplinärer Ausdifferenzierung.<sup>25</sup>

---

20 Beispielhaft sei hier auf die Sammlungen etwa am botanischen Garten und anatomischen Theater der Universität Leiden verwiesen sowie auf die Repositorien der Londoner Royal Society. VAN BERKEL 1993.

21 Zu Korrespondenzen und Objekttausch im Zusammenhang des Sammelns (mit dem Schwerpunkt auf dem frühen 18. Jahrhundert) vgl. SIEMER 2004, S. 97–139. Zahlreiches Material zu diesem Aspekt speziell in Hinblick auf Hans Sloane (1660–1753) – Sekretär und Präsident der Royal Society und »Gründungsvater« des British Museum – bei MACGREGOR 1994a.

22 Sozialgeschichtliche und ökonomische Aspekte frühneuzeitlichen Sammelns, von der Beschaffung und Produktion bis zum Handel mit Artefakten und Naturalien akzentuieren mehrere Beiträge in SMITH/FINDLEN 2002.

23 Vgl. SWANN 2001, S. 5ff. – SIEMER 2004, S. 181–196.

24 Speziell hierzu vgl. FINDLEN 1996.

25 Insofern widersetzen sich diese Kontraste und Spannungsmomente auch der von Stafford formu-

Gleichwohl zeichnen sich zwei große Prozesse in der Geschichte des Wissens ab, die sowohl zur Verbreitung der Kunstkammern beigetragen haben als auch zu deren späterem Bedeutungsverlust. Der eine wurde von Lorraine Daston und Katharine Park als Wandlung hinsichtlich des Status und der Bewertung des Wunders im Wissen über die Natur beschrieben.<sup>26</sup> Kam dem Wunder im Sinne eines außernatürlichen Phänomens in der Frühen Neuzeit zunächst ein hoher Erkenntniswert zu, so änderte sich dies im 18. Jahrhundert grundlegend. Ins Zentrum naturwissenschaftlichen Interesses trat nun das, was als regulär, den Ordnungen und Gesetzen der Natur entsprechend zu verstehen war. Das ehemals Wunderbare als Gegenstand und Movens des Wissens wurde nun primär zum Feld ästhetischen Urteilens, welches das Irreguläre eher beargwöhnte, bis die Kategorie des Erhabenen genau hier eine neue Form bürgerlich ästhetischer Weltaneignung etablierte.

Diese Verschiebung ging einher mit einem Wandel im mentalen Gefüge und Habitus des Gelehrten oder interessierten Laien: Gemeint ist das Staunen und die *curiosity* oder *curiosité*. Zu Beginn der Frühen Neuzeit verlor letztere ihre negativen Konnotationen als Sünde der Neugier und gewann eine doppelte und durchaus positive Bedeutung. Kurios zu sein meint nun einerseits die Eigenschaft von Objekten, in besonderer Weise Aufmerksamkeit zu verdienen. Andererseits bezeichnet sich als kurios, wer diese durchaus Affekt geladene Zuwendung zu den Dingen des eigenen Interesses pflegt und kultiviert. Diese Nobilitierung von *Curiositas* ging einher mit einer allgemeinen Aufwertung empirischer Erfahrung und einem hohen Interesse etwa an experimentellen Verfahren. Vor allem dieser Habitus des *curieux* geriet jedoch insbesondere im 18. Jahrhundert vielfach in die Kritik und wurde als Form der Beziehung zwischen dem Subjekt des Wissens und seinen Objekten zunehmend aus dem Bereich der sich professionell festigenden Wissenschaften ausgeschlossen.

Eine andere große Wandlung hat Pamela H. Smith im Aufkommen und Niedergang einer »artisanal epistemology« beschrieben.<sup>27</sup> Das Wissen von Handwerkern sei – so ihre zentrale These – im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer epistemischen Grundlage für das sich neu formierende Wissen über die Natur und die entsprechenden Wissenschaften geworden. Dieses Wissen beruhte wesentlich auf sinnlicher Erfahrung der Natur sowie auf praktischer, körperlicher Arbeit. Der epistemologische Kern dieses Wissens der Handwerker sei wiederum ein neuer Wahrheitsanspruch gewesen, den vor allem bildnerisch produktive Gewerke für sich geltend machen konnten. Besonders prägnant artikuliert sich dieser Anspruch in ästhetischen Strategien des Naturalismus. Als besonderer Modus bildlicher Darstellung demonstrierte dieser Naturalismus nämlich in der Fähigkeit, analog zu einer ihrerseits schöpferisch tätigen Natur eigene Werke hervorzubringen, ein spezifisches Wissen über Natur, das von textlicher Überlieferung unabhängig ist und auf Erfahrung und körperlicher Arbeit beruht.

---

lierten These, wonach die späte Phase der Kunstkammern und ihr Ende Teil eines allgemeinen Niedergangs visueller Bildung im 18. Jahrhundert gewesen sei. STAFFORD 1998.

26 DASTON/PARK 1998.

27 SMITH 2004.

Auf dieser epistemologischen Grundlage galt das Bildermachen – und in besonderer Weise die Zeichnung – als Erkenntnis generierende Handlung.<sup>28</sup> Der spezifische Wert von Bildern beruhte dabei auf ihrer besonderen Leistungsfähigkeit, die konkreten, am individuellen Fall beobachtbaren Merkmale zu erfassen, zu artikulieren und somit mitteilbar zu machen. Das Herstellen von Bildern war nicht nur Verfahren der Darstellung, sondern auch der Beobachtung und Analyse. Als eine bevorzugte Form von »morphological description« spielten bildliche Darstellungen etwa in Hinblick auf die Naturgeschichte insbesondere im 16. Jahrhundert eine aktive Rolle im Prozeß wissenschaftlicher Erkenntnis.<sup>29</sup> Im unmittelbaren Zusammenhang der Sammlungen waren Bilder in diesem Sinne – neben den Dingen selbst – eine wichtige Ebene der Arbeit an den Ordnungen der Natur.<sup>30</sup> Die Autorität, die dem Bild in dieser epistemologischen Konstellation zukam, reichte indessen weit über den Raum der Sammlungen hinaus. Zum Beispiel in Form grafischer Drucke, die etwa im Rahmen katalogähnlicher Sammlungsbeschreibungen, als Flugblätter, in Monographien und Periodika zu einem der wichtigsten Medien wissenschaftlicher Kommunikation wurden.

Einerseits sei nun – laut Smith – die Herausbildung eines von Bacon als »New Philosophy; or Active Science« entworfenen neuen Typus von Wissenschaft nicht ohne diese »artisanal epistemology« denkbar. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts habe jedoch ein Differenzierungsprozeß eingesetzt, in dessen Verlauf sich die institutionell erstarkenden Naturwissenschaften ihrerseits vom praktischen Wissen der Handwerker und vom Körper als kognitivem Organ distanzieren.

Aufstieg und Abwertung des Wunders, der »curiosity« und einer »artisanal epistemology« sind Prozesse mit weitaus größerem Wirkungskreis als dem Sammeln und der Kunstammer. Gleichwohl dürften es an exponierter Stelle die Räume musealer Sammlungen gewesen sein, an denen sich diese Prozesse manifestierten. So haben wiederum späte Verfechter der Kunstammer, noch im Rahmen von deren universellem Anspruch, deutlich die Nähe zu den Wissenschaften gesucht und dafür ein altes Bündnis mit Kunst und Handwerk aufgekündigt. In diesem Sinne empfahl Johann Daniel Major 1674 mit einer gewissen Geringschätzung in seinen *Unvorgreifflichen Bedencken von Kunst- und Naturalien=Kammern insgemein*, unbedingt einen Gelehrten

---

28 Einen systematischen Grundriß speziell der Zeichnung als kognitiv-schöpferischem Verfahren entwirft BREDEKAMP 2005. Zu Erkenntniswert und Autorität von Zeichnungen konkret im Zusammenhang der Kunstammer vgl. SWAN 1995. Zu zwei konkreten Fallbeispielen der Konstitution von Wissen in bestimmten Bildtechniken im unmittelbaren Umfeld der Kunstammer vgl. FELFE 2003b.

29 Der Begriff lehnt sich hier an Arbeiten von Claudia Swan. Sie stellt »morphological description« in Wort und Bild einerseits den ebenfalls seit dem 16. Jahrhundert verbreiteten tabellarischen Schemata kontrastiv gegenüber, mit denen begrifflich fundierte Vergleichsmethoden arbeiteten. Andererseits untersucht sie die Beziehung zwischen »morphological description« und phantasmatischen Bildern sowie einem magisch besetzten Sehen, die vielfach mit Hexenzauber in Zusammenhang gebracht wurden. Vgl. SWAN 2002, S. 122 und SWAN 2005, S. 104ff.

30 Diese Funktion von Bildern, aber auch Probleme bzw. den historischen Wandel hin zu taxinomischen Systemen, für die Bilder nicht mehr bevorzugtes Medium waren, hat etwa in Hinblick auf Federico Cesi und das *museo cartaceo* Cassino dal Pozzos David Freedberg untersucht: FREEDBERG 2002, S. 379–393. – In Hinblick auf Jaques de Gheyn II und botanische Systeme um 1600 vgl. auch SWAN 2005, S. 108–120.



zum Kunstkammerer zu berufen »und nicht einen Uhrmacher / Dräher oder andere Künstler und Handwercks=Mann«. <sup>31</sup>

Stimmen wie diese markieren eines jener zentrifugalen Momente, die den Mikrokosmos der Kunst- und Naturalienkammern als sinnvolles Ensemble auseinandertreiben sollten. Der einsetzende Prozeß der Ausdifferenzierung verschiedener Sammlungsbereiche und deren Verselbständigung in eigenständigen Museen wurde dabei jedoch nicht allein von einem neuen Selbstverständnis der Wissenschaften getragen. Die »schönen Künste« bauten ihrerseits ihre Ansprüche auf Nobilitierung gegenüber dem »bloßen« Handwerk weiter aus. So wurde in der Forschung speziell in Hinblick auf die thematische Gattung gemalter Sammlungsräume – die so genannten Galerie- oder Kabinettdenkmäler – eine im 17. Jahrhundert neue, auf Autonomisierung ausgerichtete Qualität innerbildlicher Selbstreflexion hervorgehoben. <sup>32</sup> Hinzu kamen Formen der akademischen Institutionalisierung bildender Kunst. Wie etwa im Falle der Pariser *Académie de peinture et de sculpture* werden mit ihr, verstärkt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ästhetische Erziehung und künstlerische Praxis als hochrangige Anliegen des absolutistischen Staates definiert. <sup>33</sup> Mit dieser programmatischen Aufwertung der Kunst ging ein Umbau habitueller Dispositionen auch auf Seiten der Rezipienten und Sammlungsbesucher einher. Der *curieux* als Typus und seine Form der unangestregten Konversation wurden mehr und mehr abgelöst. <sup>34</sup> An deren Stelle traten zum einen der seriöse Sammler, der seine Exponate strikt nach methodischen Gesichtspunkten behandelt. Auf Seiten der Kunst hingegen erscheint das Ideal des *connaisseur*, dessen Erfahrung und Wissen ihn zum analytischen Diskurs befähigt und bestenfalls positiv auf die Arbeit der Künstler zurückwirken konnte. <sup>35</sup>

---

31 MAJOR 1674, VII, § 3. Interessant in diesem Zusammenhang auch Pamela Smith' abschließendes Fallbeispiel des Mediziners und Sammlers Franciscus dele Boe, Sylvius (1614–72). Einerseits Protagonist einer Professionalisierung im Sinne moderner Wissenschaften, hatte er andererseits – außerhalb der repräsentativen Bereiche seiner privaten Sammlung und gewissermaßen im Verborgenen – auch eine Werkstatt zum Drechseln in seinem Haus eingerichtet. SMITH 2004, S. 234ff.

32 Zu diesem Prozeß der Autonomisierung als Selbstbewußtwerdung speziell der Malerei, vgl. STOICHTA 1998. Kabinettdenkmäler bzw. Galeriebilder des 17. Jahrhunderts werden hier als komplexer, offener Diskurs über die Bedingungen und Möglichkeiten der Malerei und somit als eine Form gemalter Kunsttheorie verstanden. Dieser etwas einseitigen Abgrenzungstendenz hält Delphine Trébosc entgegen, daß die Autonomisierung der bildenden Kunst, wie sie sich in den gemalten Galeriebildern artikuliert, ihre theoretischen Grundlagen und Kategorien gerade im Rahmen jener kontrastreichen Beziehung zwischen Kunstwerken und Naturformen entwickelt habe, wie sie für die Kunstkammer in ihrem universalistischen Horizont und mit den mimetischen Bindungen zwischen Kunst und Natur charakteristisch war. TRÉBOSC 2004. – Das Aufkommen eigenständiger Sammlungen von Druckgrafik beschreibt Brakensiek, wobei auch hier die Rolle, die grafischen Drucken im Zusammenhang des enzyklopädischen Mikrokosmos der Kunstkammer zukam, den Ausgangspunkt bildet. BRAKENSIEK 2003.

33 Aufschlußreich zu diesem Prozeß ist etwa die Karriere des Kunstschriftstellers, Kritikers und Theoretikers André Félibien (1619–95). Vgl. GERMER 1997.

34 Zu dieser Rolle des Gesprächs beim gemeinsamen Sammlungsbesuch in Hinblick auf primär naturkundliche Interessen vgl. SIEMER 2004, S. 140–174. Hinsichtlich der diskursinitiiierenden Rolle des Gesprächs als häufigem Motiv in den so genannten Galeriebildern vgl. WELZEL 1997.

35 Dabei dürfte diese Kultur des Gesprächs zum Teil wiederum über den »Umweg« literarischer Texte zur Nobilitierung und Autonomisierung etwa der Kunst der Malerei beigetragen haben, wie Anne Elisabeth Spica an Werken von Georges und Madeleine de Scudery zeigt. SPICA 2002.

## Wissensräume zwischen Gedächtnistheater, experimenteller Forschung und Selbstreflexion

Im Rahmen der skizzierten kulturellen Aspekte kamen in der Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit verschiedene Konzepte zum Tragen bzw. wurde Wissen in ganz konkretem Sinne nicht nur dargestellt, sondern hergestellt. Seit Schlosser ist der enzyklopädische Anspruch der Kunstkammern vielfach mit Verfahren der *ars memorativa* in Verbindung gebracht worden, wie sie aus der Antike tradiert und verstärkt seit dem 16. Jahrhundert aufgegriffen und aktualisiert wurden.<sup>36</sup> Bereits die erste überlieferte museumstheoretische Schrift der Frühen Neuzeit, Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565 legt eine solche Verbindung nahe, indem der Autor mehrfach auf Giulio Camillo und sein *Theatrum memoriae* verweist.<sup>37</sup> In der Tat finden sich auch in anderen museologischen Schriften Hinweise auf konkrete Verbindungen: Zum einen wurde die rhetorische Tradition der *loci* und *imagines agentes* als Prinzip bzw. Methode der räumlichen Anordnung der Exponate empfohlen. Das heißt: So wie der mnemotechnisch geschulte Redner sich eine Topographie imaginärer Orte schafft, an denen ebenfalls erdachte Bilder deponiert werden, mittels derer beim gedanklichen Abschreiten der Orte wieder konkrete Inhalte erinnert werden, so solle auch der museale Raum eingerichtet werden. Andere Formen der *ars memorativa* basieren auf kombinatorischen Verknüpfungen. Dank ihnen war es möglich, die in jeder Sammlung notwendig beschränkte Anzahl von Exponaten in einem nahezu unendlich variablen Zusammenspiel dennoch als Gesamtdarstellung von Welt und somit als einen gewissen Zugang zum unteilbaren göttlichen Wissen zu verstehen.<sup>38</sup>

So vielgestaltig die Anklänge mnemotechnischer Verfahren in den Kunstkammern gewesen sein mögen, so wenig reichen sie aus, um auch nur ansatzweise die Bedeutung dieser Sammlungen als Studienorte und Schauplätze der sich modernisierenden Wissenschaften zu erfassen<sup>39</sup>, was freilich nicht bedeutet, daß jede Kunstammer gleichermaßen ein Ort wissenschaftlicher Arbeit war.

Vor allem die Sammlungen bürgerlicher Gelehrter, von Akademien und Universitäten waren häufig Laboratorien, in denen einzelne Objekte eingehend analysiert wurden und Experimente stattfanden.<sup>40</sup> Spätestens mit diesen Praktiken ging die

---

36 Aus der inzwischen umfangreichen Forschung zur Gedächtniskunst soll hier nur auf wenige Beispiele verwiesen sein. Der Klassiker ist nach wie vor YATES 1997; umfangreiche neuere Forschungen finden sich gebündelt in BERNIS/NEUBER 1993 und BERNIS/NEUBER 2000.

37 ROTH 2000, insbes. d. Einleitung. Mißt Roth der Beziehung zwischen Camillos Gedächtniskunst und Quicchebergs Entwurf einer praktikablen Systematik eine letztlich eher geringe Bedeutung zu, so hat Brakensiek diesen konzeptuellen Zusammenhang in seiner Analyse der Quicchebergschen Schrift wieder gestärkt. BRAKENSIEK 2003, S. 46–56.

38 Ausführlich zur Beziehung dieser beiden Tendenzen innerhalb der mnemotechnischen Tradition zur früh-neuzeitlichen Sammelpraxis BOLZONI 1994 und LEINKAUF 1994.

39 Speziell zu den Grenzen mnemotechnischer Konzepte in der Kunstammer vgl. FELFE 2006a.

40 Vgl. FINDLEN 1994. – Einen konkreten berufsspezifischen Hintergrund hat diese Kopplung von Sammlung und Laboratorium wiederum im Falle von Apothekern, die eine wichtige Gruppe von Sammlern darstellen. Vgl. DILG 1994.

Kunstkammer nicht mehr in den tendenziell geschlossenen Systemen von Gedächtnisorten oder enzyklopädischer Vollständigkeit auf. Angesichts der Tendenz, verschiedene Werkstätten, Laboratorien oder Druckereien dem Museum im engeren Sinne anzulagern, stand sie als Sammlungstypus möglicherweise schon von Anbeginn an auch in dieser Hinsicht in einer inneren Spannung zwischen mehr oder weniger traditionellen topischen Wissenssystemen und einer neuen Prozessualität von Forschung.<sup>41</sup>

Diese Prozessualität wird wiederum nicht zuletzt von einem visuell optischen Gefüge der Sammlungsräume getragen, das sich auf verschiedenen Ebenen als experimentell verstehen läßt. Hier erschließt sich eine weitere Erkenntnisdimension von Bildwerken, die sich jedoch weniger auf bestimmte Objekte der Darstellung richtete, als auf Bildtechniken und auf das Sehen selbst. Verschiedene Formen des Zeigens von Bildern sowie die Inszenierung von Betrachtersituationen waren dabei Handlungen, die in Gespräch und Konversation unmittelbar reflektiert wurden und somit selbst in verschiedene Richtungen Diskurse generieren konnten.<sup>42</sup> Trompe-l'Œil-Bilder, Perspektivkörper, optische Instrumente und Anamorphosen sind in diesem Zusammenhang in besonderer Weise als »beredsame Dinge« frühneuzeitlicher Sammlungspraxis zu verstehen.<sup>43</sup> In ihnen verdichten sich spezifische Interessen, Fähigkeiten und Handlungsabläufe – und sie waren in diesem Sinne Mitakteure experimentell-spielerischer Untersuchungen der visuellen Wahrnehmung.<sup>44</sup>

Das Vergnügen an Täuschungen und Effekten verband sich mit dem Problem der Erkenntnis- und Urteilsfähigkeit. Das heißt, die optischen Spiele als eine Form der Kritik beschränkten sich nicht allein auf das Sehen als rein physiologischen Vorgang. Gerade weil der Erkenntnisfähigkeit des Auges vielfach eine Schlüsselstellung in den kognitiven Vermögen des Menschen überhaupt zugeschrieben wurde, waren etwa die Entdeckung geometrischer Ordnungen noch in den scheinbar chaotischsten Formen, aber auch die selbstgemachte Erfahrung möglicher Täuschung und Techniken der Manipulation eine ebenso unterhaltsame wie eminent wichtige Form der Selbsterkenntnis. Deshalb wurde zum Beispiel in Leibniz' Plänen eines *Theatrum naturae*

---

41 So ließ etwa bereits Quiccheberg in seinem Traktat von 1565 die ausführliche Gliederung der eigentlichen Kunstkammer übergehen in die Schilderung von Bibliothek, Druckwerkstatt, Drechselwerkstatt, Apotheke, Gießwerkstatt und alchemistischem Labor sowie einer Waffenkammer. Roth 2000, S. 78–87.

42 Vgl. hierzu vor allem WELZEL 1997.

43 Lorraine Daston formulierte Ansätze zu einem Konzept der »loquaciousness« von Dingen in wissenschaftlicher Perspektive. Dabei beruht das »Sprechen« dieser Dinge auf ihrem speziellen Status als Artefakte, deren semantische Schichten eng verbunden bleiben mit deren praktischer Herstellung, die bestimmte Modi der Rezeption verlangen, gemeinschaftsbildend wirken und somit gleichsam soziale Akteure sind: Daston 2004, insbes. S. 9–26.

44 Speziell hierzu vgl. BARTHELMMESS 2002. – Es sei dahingestellt, ob sich angesichts perspektivisch organisierter Raumordnungen und verschiedener Modi des Sehens – etwa zwischen Gesamtübersicht und Einzelbeobachtung – allgemein von Räumen eines »intensivierten Sehens« sprechen läßt (SIEGEL 2006) oder ob nicht vielmehr gerade diese Aspekte im Sinne eines weitaus differenzierteren Spektrums sensueller Erfahrungen sowie als Momente von Akzentverschiebungen zwischen Partizipation und Ausschluß, zwischen begehbarem Raum und dessen Medialisierung zu verstehen sind. FELFE 2003b.

*et artis* der Bereich optischer Spiele und Demonstrationen als Experimentierfeld erkenntnistheoretischer Selbstreflexion integriert.<sup>45</sup>

## Warum Literatur?

Angesichts der skizzierten Aspekte und Forschungen ist davon auszugehen, daß die konkreten Relationen zwischen Sammlungspraxis und Literatur in der Frühen Neuzeit vielfältig waren. Bislang wurden sie wenig bearbeitet. Dabei hat gerade diese Beziehung einen spezifischen, gleichsam mythischen Ursprung. Gemeint ist jene ontologische Entsprechung von Realien – insbesondere aus der Natur – und Texten, von Exponaten und Büchern, wie sie in der Metapher vom *Buch der Natur* und ihren zahlreichen Varianten formuliert wurde.<sup>46</sup> Im Kern dieser Metaphorik steckt ein bereits erwähntes religiös hermeneutisches Programm. Wenn auch die Dinge der Natur eine Form der Offenbarung waren, analog zu den Offenbarungen der Heiligen Schrift, dann konnten die medial aufgezeichneten Texte und die ausgestellten Realien, als lediglich verschiedene Manifestationen ein und desselben göttlichen Willens und Heilsplans verstanden werden. Im Horizont dieser Metaphorik leiten sich Wahrheitsanspruch und Erkenntniswert von Sammlungen aus einer Analogie zu den kanonisierten Texten und dem Medium der Schrift her. In der geradezu obligatorischen Nachbarschaft von Kunstkammer und Bibliothek fand diese Figur einen deutlichen Reflex und zugleich entfaltete sie eine pragmatische Dimension.<sup>47</sup> Das Hinübergehen zu den Büchern, das Nachlesen und das Zurückkehren zu den Objekten in Missons eingangs zitierter Briefpassage spiegelt eine reale Verschränkung verschiedener Handlungen. Die Betrachtung der Exponate und entsprechende Lektüre greifen unmittelbar ineinander. Damit jedoch öffnete sich auch die Möglichkeit des direkten Vergleichs und das heißt, einer kritischen Lektüre der Texte nach Maßgabe von Erfahrungen im Umgang mit den vorhandenen Dingen.

Vor dem Hintergrund dieser mythisch-theologisch fundierten Entsprechung lassen sich wiederum verschiedene Stränge literarischer Produktion verfolgen, die zum Teil maßgeblich jene Wissensbereiche mitkonstituiert haben dürften, die in den Sammlungsräumen zur Darstellung kamen. Zu ihnen gehört insbesondere das breite enzyklopädische Schrifttum mit seinen antiken Wurzeln und seinen Transformationen in Mittelalter und Früher Neuzeit.<sup>48</sup> Hinzu kommt eine im 16. Jahrhundert rapide steigende Zahl gedruckter Nachrichten und Berichte über besondere Ereignisse und Phänomene, eine zunehmende Anzahl monographischer Abhandlungen und Reiseberichte<sup>49</sup> – nicht zuletzt

---

45 Vgl. BREDEKAMP 2004, S. 64–99.

46 Vgl. BLUMENBERG 1986; ROTHACKER 1979.

47 Diese Koppelung findet sich als beständiges Moment in museologischen Schriften von Quiccheberg (1565) bis zu Neickel (1727) und läßt sich von den Studioli italienischer Fürsten bis zu den Sammlungen bürgerlicher Privatpersonen und Akademien zudem vielfach in der Praxis nachweisen. Vgl. ROTH 1998.

48 Insbesondere zum Wandel der Enzyklopädie vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit vgl. die Beiträge in: EYBL/HARMS/KRUMMACHER/WELZIG 1995; MEIER 2002.

49 Vgl. hierzu die Beiträge in: SCHMUTZ 1997.

von Reisen in die Neue Welt.<sup>50</sup> Texte und Publikationen bildeten somit in gewisser Weise ein Widerlager musealen Sammelns: Informationen und Ordnungsentwürfe wurden ihnen entliehen, die Kunstkammer selbst wurde vielfach zum literarischen Motiv, das Sammeln und Arrangieren wurde zur Textform bzw. zum poetischen Verfahren; daneben konnten literarische Texte jedoch auch eigene Formen der Kritik am Sammeln und an den Sammlern als Typus im sozialen Gefüge entwickeln.<sup>51</sup>

Wenn die Kunstkammern der Frühen Neuzeit somit einerseits eigene Geltungsansprüche in Anlehnung an den Offenbarungscharakter sakraler Texte herleiten konnten, so blieb diese Bindung nicht schlechthin unhintergebar und tragfähiger Deutungs- und Rezeptionshintergrund. Vielmehr emanzipierten sich ganze Wissensbereiche nicht zuletzt im direkten Zusammenhang der Sammlungen von der Autorität schriftlich tradierten Wissens, wobei die Literatur ihrerseits ebenso zum Feld kritischer Reflexionen der Sammlungskultur werden konnte, wie sie Momente dieser Sammlungskultur adaptierte. Abschließend sei auf drei Arbeiten verwiesen, die exemplarisch verschiedene Perspektiven auf jenes kulturelle Feld eröffnet haben, dem auch die Beiträge dieses Bandes gelten:

Mit Patricia Falguières läßt sich die Entstehung der Kunstkammer möglicherweise – und insofern sie als topische Wissensform zu verstehen ist – als Form der konkreten Verräumlichung literarischer Traditionen beschreiben. Vor allem aber könnte es um die Darstellung eines Problems gegangen sein, das diese Literaturen enthielten; das heißt, um eine anschauliche Handhabung jenes schwer systematisierbaren Status, die dem Wunder und dem Wunderbaren in der naturgeschichtlichen Literatur in der Nachfolge von Plinius, den frühen Enzyklopädisten und der Mirabilienliteratur zukam.<sup>52</sup> – Ausgehend von einer solchen Genese und angesichts dessen, daß es im 18. Jahrhundert wiederum Publikationsprojekte sein werden, die den Anspruch erheben, universelle Kompendien von Wissen zu sein, erscheint es, etwas zugespitzt formuliert, als durchaus denkbar, daß die Kunstkammer als räumliche Ordnung von Wissen eine »Episode« innerhalb der Geschichte der Literatur und des Buches war.

Eine sehr komplexe Beziehung, in der die Sammlungspraxis auch mit den poetologischen Entwicklungen einer literarischen Gattung verbunden war, wurde für die literarischen Utopien vor allem des 17. Jahrhunderts nachgewiesen. Fokussiert auf Johann Valentin Andreaes *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio* (1619), Tomaso Campanellas *La Città del Sole* (1602/23) und Francis Bacons *Nova Atlantis* (1627)

---

50 Letztere verdienen zunächst angesichts der zahlreichen *exotica* erwähnt zu werden, die in den europäischen Kunstkammern ausgestellt wurden. Darüber hinaus könnte sich auch für den vorliegenden Band die von Stephen Greenblatt in Hinblick auf diese Reiseliteratur entwickelte Prämisse als produktiv erweisen, daß sich gerade in literarischen Texten die kulturell spezifischen »Operationen der Einbildungskraft« artikulieren. GREENBLATT 1994, insbes. S. 38ff.

51 Vgl. hierzu etwa den Beitrag zu Figuren des Sammlers bei La Bruyère von Wolfram Nitsch in diesem Band.

52 Eine solche Genese entwirft Patricia Falguières, womit sie die Rolle von Topik und Gedächtniskunst in einer interessanten Perspektive erneut stark macht. FALGUIÈRES 2003, S. 7–23.

hat Wolfgang Braungart diese Relation eingehend untersucht.<sup>53</sup> Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß Sammlungen vom Typus einer Kunstkammer – mitunter als Teil weitaus umfassenderer Forschungseinrichtungen – in den genannten Entwürfen utopischer Staaten und Gesellschaften eine exponierte Stelle einnehmen. Eines der zentralen Argumente dieser Studie zeigt parallele Tendenzen in der Praxis des Sammelns und in der literarischen Gattung der Utopie auf. Stark vereinfacht ließen sie sich folgendermaßen zusammenfassen: Vor allem unter dem Druck wissenschaftlicher Neuerungen und Entdeckungen geriet die Kunstkammer als primär topische Ordnung von Wissen im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend in eine Krise. Diese Krise wiederum spiegelt sich in den literarischen Texten, wobei erst im Zuge dieser Krise die Utopie als literarische Gattung ihre zeitliche, projektive Dimension einer möglichen kommenden Gesellschaft entfaltet habe, gegenüber dem älteren Konzept von Utopie als räumlich ausgelagertem, exterritorialen Alternativ- oder Gegenentwurf. Folgt man dieser These, so wäre die literarische Utopie nicht nur durch eine Krise der Sammlungspraxis zeitlich dynamisiert worden, sondern es wäre sehr wahrscheinlich, daß die Literatur ihrerseits maßgeblich an der Entfaltung jenes zeitlich utopischen Horizonts beteiligt gewesen ist, der den Kunstkammern zum Beispiel in Akademieplänen noch des frühen 18. Jahrhunderts vielfach eingeschrieben war.

In Fortsetzung einer kulturwissenschaftlich-soziologischen Perspektive auf die Sammlungsgeschichte wurden besonders im Hinblick auf England im 17. Jahrhundert Relationen zwischen Sammlungspraxis und einem Schrifttum untersucht, das unmittelbar aus dieser Praxis hervorging. Marjorie Swann untersuchte vor allem Kataloge musealer Sammlungen als Formen des »self fashioning« von Sammlern. Sieht die Autorin im Sammeln selbst eine Form der Konstruktion von sozialer Identität und Selbstverständnis, so habe diese Praxis als Teil einer von Merkantilismus und frühindustriellen Produktionsweisen geprägten materiellen Alltagskultur spezielle Modi von Textualität und Autorschaft hervorgebracht. Texte werden hier als eine signifikante medial vermittelte Schicht einer über den musealen Raum hinausreichenden Kultur des Sammelns verstanden.<sup>54</sup>

Mit diesen drei Arbeiten sind lediglich vorläufige Orientierungspunkte in einem Feld markiert, das noch nicht annähernd vermessen ist. Die Beiträge dieses Bandes eröffnen ihrerseits und in voller Absicht sehr verschiedene Perspektiven. Gerade darin, so wäre zu hoffen, liegt über die Einzelbeiträge hinaus das innovative Moment eben dieser Sammlung. Entsprechend wenig systematisch ist denn auch die innere Ordnung dieses Buches. In erster Linie folgt sie ungefähr einer chronologischen Reihenfolge der konkreten Themen. Dabei sind jene Beiträge, die sich Aspekten des Sammelns in erster Linie in Hinblick auf den Umgang mit Bildern zuwenden, an den Anfang gerückt, gefolgt von einem zweiten Block, in dem es mehrheitlich um literarische Reflexionen bzw. Transformationen frühneuzeitlichen Sammelns geht.

---

53 Vgl. BRAUNGART 1989.

54 SWANN 2001.

## Literatur

- BARTHELMESS 2002: Barthelmeß, Klaus: Kosmologie und Sammlung. Optische Instrumente und Sehspielzeuge in den Kunst- und Wunderkammern des 16.–18. Jahrhunderts, in: Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes (Ausst.-Kat), Köln 2002, S. 198–208.
- BECKER 1996: Becker, Christoph: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen in der Zeit der Aufklärung, Engelsbach 1996.
- BERKEL 1993: van Berkel, K.: Institutionele verzamelingen in de tijd van de wetenschappelijke revolutie (1600–1750), in: Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Konstmuseum (Ausst.-Kat.), Herlen 1993, S. 189–204.
- BERNS/NEUBER 2000: Berns, Jörg Jochen; Neuber, Wolfgang (Hg.): Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, Wien u.a. 2000.
- BOLZONI 1994: Bolzoni, Lina: Das Sammeln und die ars memoriae, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 129–168.
- BOSTRÖM 1994: Boström, Hans-Olof: Philipp Hainhofer: Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 555–580.
- BLUMENBERG 1986: Blumenberg Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M. 1986.
- BRAKENSIEK 2003: Brakensiek, Stephan: Vom Theatrum Mundi zum Cabinet des Estampes. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim u.a. 2003.
- BRAUNGART 1989: Braungart, Wolfgang: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989.
- BREDEKAMP 1993: Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.
- BREDEKAMP 2004: Bredekamp, Horst: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin 2004.
- BREDEKAMP 2005: Bredekamp, Horst: Die Zeichnende Denkkraft. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften, in: Jörg Huber (Hg.): Einbildungen (= Interventionen 14), Zürich/New York 2005.
- BUBERL/DÜCKERSHOFF 2003: Buberl, Brigitte; Dückershoff, Michael (Hg.): Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen (2 Bde.), München 2003.
- BUKOVINSKA 2003: Bukovinska, Beket: Bekannter – unbekannter Raum. Die Kundtkammer Rudolph II. in Prag, in: Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin 2003, S. 199–125.
- CHATWIN 1991: Chatwin, Bruce: Utz, Frankfurt a.M. 1991.
- DACOSTA KAUFMANN 1993: DaCosta Kaufmann, Thomas: The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance, Princeton 1993, S. 174–194.
- DASTON 2004: Daston, Lorraine (Hg.): Things That Talk. Object Lessons from Art and Science, New York 2004.
- DASTON/PARK 1998: Daston, Lorraine; Park, Katharine: Wonders and the Order of Nature. 1150–1750, New York 1998.
- DILG 1994: Dilg, Peter: Apotheker als Sammler, in: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, S. 453–473.

- FALGUIÈRES 2003: Falguières, Patricia: *Les chambres des merveilles*, Paris 2003.
- FELFE 2003a: Felfe, Robert: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*, Berlin 2003.
- FELFE 2003b: Felfe, Robert: *Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume*, in: Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003, S. 226–265.
- FELFE 2006a: Felfe, Robert: *Gedächtniskunst versus Theorien der Erkenntnis. Raumkonzepte frühneuzeitlicher Kunstkammern*, in: Schmid Keeling, Regula (Hg.): *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Aneignung, Schaffung und Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Zürich 2006 [im Druck].
- FELFE 2006b: Felfe, Robert: *Die Kunstkammer und ihre Aktualität. Museale Inszenierung von Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit (= Acta Historica Leopoldina)*, Halle 2006 [im Druck]
- FINDLEN 1993: Findlen, Paula: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1993.
- FINDLEN 1996: Findlen, Paula: *Courting Nature*, in: Jardine, Nicholas; Secord, J. A.; Spary, Emma C. (Hg.): *Cultures of natural history*, Cambridge 1996, S. 57–76.
- FINDLEN 2004: Findlen, Paula (Hg.): *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, New York 2004.
- FOUCAULT 1993: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, (1966), Frankfurt a.M. 1993.
- FREEDBERG 2002: Freedberg, David: *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends and the Beginning of Modern Natural History*, Chicago 2002.
- FUCIKOVA 1996: Fucikova, Eliska (Hg.): *Rudolph II and Prague. The Court and the City*, London 1996.
- GERMER 1997: Germer, Stefan: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.
- GREENBLATT 1994: Greenblatt, Stephen: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin 1994.
- GROH/GROH 1991: Groh, Ruth; Groh, Dieter: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a.M. 1991.
- GROTE 1994: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994.
- HAINHOFER 1881: Hainhofer, Philipp: *Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613*, hg. v. Häutle, Christian (= *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, 8. Jg.) 1881.
- EYBL/HARMS/KRUMMACHER/WELZIG 1995: Eybl, Franz M.; Harms, Wolfgang; Krummacher, Hans-Henrik; Welzig, Werner (Hg.): *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*, Tübingen 1995.
- IMPEY/MACGREGOR 1985: Impey, Oliver; MacGregor, Arthur (Hg.): *The Origins of Museums*, Oxford 1985.
- KAT. PRAG 1988: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolph II*, Freren 1988.
- KEMP 1995: Kemp, Martin: *»Wrought by No Artist's Hand«: The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance*, in: Farago, Claire (Hg.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven/London 1995, S. 177–195.



- KEMPER 1981: Kemper, Hans-Georg: Gottesebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung, Tübingen 1981.
- LEINKAUF 1994: Leinkauf Thomas: »Mundus combinatus« und »ars combinatoria« als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 535–553.
- LEPENIES 1976: Lepenies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976.
- MACGREGOR 1994a: MacGregor, Arthur (Hg.): *Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum*, London 1994.
- MACGREGOR 1994b: MacGregor, Arthur: Die besonderen Eigenschaften der »Kunstkammer«, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 61–106.
- MAJOR 1674: Major, Johann Daniel: *Unvorgreifliche Bedencken von Kunst- und Naturalien=Kammern insgemein*, Kiel 1674.
- MEIER 2002: Meier, Christel (Hg.): *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, München 2002.
- MISSON 1691: Misson, Maximilien: *Nouveau Voyage d'Italie en l'année 1688...*, Den Haag 1691 (dt. Ausgabe 1701).
- MÜSCH 2000: Müsch, Irmgard: *Geheiligte Naturwissenschaft. Die Kupferbibel des Johann Jakob Scheuchzer*, Göttingen 2000.
- NEICKEL 1727: Neickel, Friedrich: *Museographia ...*, Leipzig 1727.
- OLMI 1994: Olmi, Giuseppe: Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion, in: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 169–187.
- ROSSI 1984: Rossi, Paolo: *The Dark Abyss of Time. The History of the Earth and the History of Nations from Hook to Vico*, Chicago 1984.
- ROTH 1998: Roth, Harriet: Die Bibliothek als Spiegel der Kunstkammer, in: Assmann, Aleida u.a. (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 193–210.
- ROTH 2000: Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000.
- ROTHACKER 1979: Rothacker, Erich: *Das »Buch der Natur«*. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, Bonn 1979.
- SCHEICHER 1979: Scheicher, Elisabeth: *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, München 1979.
- SCHLOSSER 1978: von Schlosser, Julius: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens (1908)*, Braunschweig 1978.
- SCHMUTZ 1997: Schmutz, Hans-Konrad (Hg.): *Phantastische Lebensräume, Phantome und Phantasmen in der neuzeitlichen Naturgeschichte*, Marburg 1997.
- SEBALD 1997: Sebald, W.G.: *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt a.M. 1997.
- SIEGEL 2006: Siegel, Steffen: Die »gantz accurate« Kunstkammer. Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit, in: Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.): *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2006, S. 157–182.
- SIEMER 2004: Siemer Stefan: *Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert*, Mainz 2004.
- SMITH 2004: Smith, Pamela H.: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago 2004.

- SMITH/FINDLEN 2002: Smith, Pamela H.; Findlen, Paula (Hg.): *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in early modern Europe*, New York 2002.
- SPICA 2002: Spica, Anne Elisabeth: *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII siècle: Georges et Madeleine de Scudery*, Paris 2002.
- STAFFORD 1998: Stafford, Barbara Maria: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Dresden 1998.
- STOICHITA 1998: Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- SWAN 1995: Swan, Claudia: *Ad vivum, naer het leven, from the live: defining a mode of representation*, in: *Word & Image*, vol. 15, nr. 4, S. 353-372.
- SWAN 2002: SWAN, Claudia: *From Blowfish to Flower Still Life Paintings. Classification and its Images, circa 1600*, in: Findlen, Paula; Smith, Pamela (Hg.): *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early modern Europe*, London/New York 2002, S. 109-136.
- SWAN 2005: Swan, Claudia: *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565-1629)*, Cambridge 2005.
- SWANN 2001: Swann, Marjorie: *Curiosity and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia 2001.
- SYNDRAM 1999: Syndram, Dirk: *Die Schatzkammer Augusts des Starken. Von der Pretiosensammlung zum Grünen Gewölbe*, Leipzig 1999.
- TE HEESEN/SPARY 2001: te Heesen, Anke; Spary, E.C. (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001.
- TE HEESEN 2005: te Heesen, Anke: *Die Natur als Objekt. Von der privaten Sammlung zum öffentlichen Museum*, in: *Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus*, hg. v. Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen, S. 278-283.
- TRÉBOSC 2004: Trébosc, Delphine: *Expérimenter les critères esthétiques. Le rôle des naturalia dans la collection d'Antoine Agard, orfèvre et antiquaire arlésien, à la fin de la Renaissance*, in: Martin, Pierre; Moncond'huy, Dominique (Hg.): *Curiosité et cabinets de curiosités*, Poitiers 2004.
- VALTER 2000: Valter, Claudia: *Wissenschaft in Kunst- und Wunderkammern*, in: Holländer, Hans (Hg.): *Erkenntnis Erfindung Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 183-196.
- WELZEL 1997: Welzel, Barbara: *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs*, in: Adam, Wolfgang u.a. (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden 1997, S. 495-504.
- WUNNICKE 2005: Wunnicke, Christine: *Die Kunst der Bestimmung*, Reinbek b. Hamburg 2005.
- YATES 1997: Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, (1966), Berlin 1997.