



Den Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit begegnen die Forschung, Museumsinstitutionen und die breite Öffentlichkeit mit neu erwachtem Interesse. Es gibt heutzutage kaum ein Museum, das nicht über eine Rekonstruktion eines solchen Kabinetts verfügt. Die Vorstellungskraft der Szenograf:innen beflügeln bei der Rekonstruktion in der Regel Vorlagen aus einem ikonographischen Korpus, der der visuellen Kultur des späten 16. und 17. Jahrhunderts entstammt. Zumeist



Frontispiz Dell' Historia Naturale, Mario Cartaro, 1599

handelt es sich um Innenansichten der Kunst- und Wunderkammern, die als Frontispiz Bücher über die jeweilige Sammlung zierten. Bekannte Beispiele hierfür sind das Frontispiz von *Dell' Historia Naturale* (1599) des neapolitanischen Apothekers Ferrante Imperato (siehe Abb. am Rand) oder jenes der fünfbandigen Beschreibung des Museo Cospiano (1677). Aber auch

Gemälde wie das berühmte *Kunstkammerregal* (1666) von Johann Georg Hinz, das heute in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt wird, gehören zu diesem Korpus.

Die Bilder zeigen Wunderkammern üblicherweise als ein Kabinett – in Form eines offenen Raumes oder eines Schrankes –, das mit den verschiedensten Gegenständen gefüllt ist. Gemeinhin kann ihr Inhalt in *naturalia*, *artificialia* und *scientifica* unterteilt werden. Die erste Kategorie bezeichnet natürliche Proben, die nicht von Menschenhand bearbeitet wurden und umfasst beispielsweise Muscheln, Fossilien oder Pflanzen. In der zweiten Kategorie finden sich vom Menschen gefertigte Artefakte wie Automaten, Medaillen und Waffen. Die dritte Kategorie enthält schließlich wissenschaftliche Werkzeuge (Astrolabien, Uhren, Armillarsphären usw.), die zur Vermessung oder Modellierung

der Welt entwickelt wurden. Die Illustrationen der Kunst- und Wunderkammern sind ikonographische Konstruktionen, die einer idealisierten Vision dieser Ensembles entsprangen. Dennoch enthüllen die Bilder eine Ästhetik dieser Wissensorte, deren Ziel es war, den Reichtum der Welt im Raum des Kabinetts zu versammeln. Mit anderen Worten: Der Mikrokosmos der Sammlung spiegelt repräsentativ den gottgeschaffenen Makrokosmos des Universums wider. In gleicher Weise, wie die Harmonie das Werk des Schöpfers strukturiert, bestimmen Ordnung und Symmetrie die materielle Anordnung in den Kabinetten. Verborgen hinter der makroskopischen Vielfalt des Universums und der mikroskopischen Vielheit der Wunderkammer liegt die Kohärenz der göttlichen Gesetze.

Die geschilderte Ikonographie wird manchmal von der Figur eines Führers unterbrochen, die mit einem Stock in die Luft zeigt. Ihre Rolle im Bild besteht darin, die Besucher:innen in die Sammlung und das darin enthaltene Wissen einzuführen, zugleich sollen sie aber auch den Wissenserwerb der Betrachtenden anleiten und fördern. Die Sammlungen der Frühen Neuzeit hatten in der Tat einen klaren mnemotechnischen Anspruch. Durch die räumliche Klassifizierung von Objekten in einem architektonischen Raum sollte eine rationale Logik geschaffen werden, die die langfristige Aufnahme des in der Sammlung zusammengetragenen universellen Wissens ermöglicht. Ein solches Modell ist ohne Zweifel Erbe klassischer Techniken der Gedächtniskunst, bei denen Ordnung und Bilder als Vektoren der Erinnerung kombiniert werden. Eine Entsprechung hierzu findet sich in den sogenannten Gedächtnistheatern, die von einigen Gelehrten der europäischen Renaissance, wie z. B. dem venezianischen Humanisten Giulio Camillo, vorgeschlagen wurden. Diese Systeme funktionierten nach dem Prinzip, jeden zu erinnernden Inhalt in Form eines

Bildes an einer bestimmten Stelle innerhalb einer imaginären Architektur abzulegen, vergleichbar mit einer Art evokativer oder konzeptueller Miniatur. Die Position der Bilder in diesem Theater war alles andere als unbedeutend, weil dadurch diese Bilder in ein räumlich gegliedertes Netz von Analogien, Assoziationen und Entsprechungen eingebettet wurden. Letztlich diente dieser Vorgang dazu, das gesamte menschliche Wissen in einem Raum zusammenzufassen. Die Wirkung des Gedächtnistheaters auf die Kabinette der Frühen Neuzeit ist nicht zu unterschätzen: Sie zeigt sich unter anderem in der bis ins 18. Jahrhundert reichenden Tendenz, Lücken in der Sammlung mit Bildern zu füllen, die an die fehlenden Gegenstände erinnerten, eine Lösung, die beispielsweise der Bologneser Ulisse Aldrovandi für seine Sammlung wählte. Im Vorgang des Ersetzens der fehlenden Artefakte durch Bilder wird deutlich, dass es weniger um die Objekte an sich geht als um die wesentlichen Verbindungen zwischen den Objekten der Sammlung, die zusammen ein enzyklopädisches Projekt bilden.

Dass wir in Darstellungen von Wunderkammern diskutierende Gruppen vor den Objekten sehen, unterstreicht jedoch auch die soziale Dimension der Ausstellungsräume. Die Kabinette waren nicht nur Orte des Austauschs zwischen dem Sammler und seinen Besucher:innen – seien sie gelehrt oder bloß neugierig –, sondern dienten auch dem sozialen Aufstieg ihrer Besitzer, indem sie deren Ruf als Männer des Wissens und des Geschmacks festigten. Aristokratische Sammlungen vermittelten höfischen Prunk und das Bedürfnis nach Repräsentation auch über ihre Objekte, die so zu Markern der finanziellen und politischen Macht ihrer Eigentümer wurden. Sie veranschaulichten einerseits das künstlerische und materielle Potenzial der Region und andererseits die Fähigkeit des Aristokraten, über sein diplomatisches Netzwerk bestimmte Stücke von hoher Qualität oder aus fernen Ländern

zu kaufen oder anderweitig zu beschaffen. Das Kabinett wurde in diesem Kontext zu einem höchst symbolischen Raum, der das Ergebnis einer sorgfältigen, doppelten Inszenierung war, die zunächst die Objekte betraf, durch diese hindurch aber der Inszenierung des Sammlers diente.