

PETER J. BRÄUNLEIN

Theatrum Mundi

Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen

Der Ausgriff europäischer Mächte auf ferne Länder, der im Ergebnis eine nahezu vollständige »Europäisierung« des Globus' zur Folge haben sollte, blieb fast ein Jahrhundert lang ohne sonderliche Auswirkungen auf das Bewußtsein der meisten Europäer. Das im frühen 15. Jahrhundert begonnene, vorsichtige, oft stockende Vorkosten portugiesischer Seefahrer entlang der afrikanischen Küste bot kaum Stoff für sensationelle Neuigkeiten, Massenkommunikationsmittel waren zudem noch nicht verfügbar. Vor allem aber zeigten die portugiesischen Herrscher wenig Neigung, alle Welt über die jüngsten Fortschritte auf der Suche nach Gold, Gewürzen und dem geheimnisvollen Priesterkönig Johannes in Kenntnis zu setzen.

Auch die Fahrten des Kolumbus waren ja zunächst keineswegs *der* Paukenschlag in der Geschichte Europas, wie man es im Umfeld des Entdeckungsjubiläums gewöhnlich darstellt. Wirtschafts- und handelspolitisch wirkte sich dieses Ereignis in den ersten Jahren nicht aus. Der Bericht des Kolumbus, der erstmals im Frühjahr 1493 erschien, zeitigte dementsprechend auch keine übergebührende Breitenwirkung.

Die nach 1500 vermehrt als Flugblätter und Flugschriften auftretenden Berichte über die ferne Länder und „new gefunden menschen“ (so z.B. Vespucci 1503, s. auch Kat.-Nr. 5.4) lösten in Gelehrtenkreisen vermutlich rege Diskussionen aus, doch insgesamt darf man die Breitenwirkung dieser „Newen Zeytungen“ nicht überbewerten. Die Lesekundigen stellten im 15. und 16. Jahrhundert eine sehr schmale Schicht in der Bevölkerung dar, und selbst innerhalb der gesamten, uns bekannten Flugschrift-Literatur der 16. Jahrhunderts ist es nur etwa ein Prozent, das von der Neuen Welt handelt, und dies dabei in recht oberflächlicher Manier¹. D.h. es scheint ganz so, als ob auch in den Jahren nach der Kolumbus-Fahrt die breite Bevölkerung Europas uninformatiert und desinteressiert dieser und ähnlichen

anderen Fahrten gegenüberstand. Für eine Marktfrau in Dinkelsbühl, einen Schuster in Magdeburg oder einen böhmischen Bauern stellten jene „Golt inslen“ und „nacket lüt“, die in Sebastian Brants Narrenschiff bereits 1494 erwähnt werden, wohl kaum einen Gesprächsstoff dar, der über den Tag hinaus von Interesse gewesen wäre. Aufregender waren da ganz andere Vorkommnisse: seltsame Himmelserscheinungen und Mißgeburten als Zeichen einer bevorstehenden Zeitenwende, Türkenbedrohung, Kritik an »Pfaffen« und Papst².

Die neuen Ländereien zogen jedoch in dem Augenblick schlagartiges Interesse auf sich, als erstmals jene heiß ersehnten Reichtümer, Gewürze, Duftstoffe, Porzellane, Gold, Edelsteine und Tuche in größeren Mengen nach Europa kamen. Das waren handgreifliche Beweise für die Existenz ferner Völker, die in der Vorstellung der Europäer bis dahin, wenn überhaupt, vorwiegend märchenhaft-phantastische Züge trugen. Nach der endlich geglückten Umrundung Afrikas und dem Erreichen Indiens im April 1498 war der direkte Import der heißbegehrten Reichtümer nach Europa möglich geworden. Als im Jahre 1503 die Flotte des Vasco da Gama 5.000 Tonnen Pfeffer mit nach Portugal brachte, bewirkte dies u.a. in Augsburg und Nürnberg einen plötzlichen Preissturz. Die dort ansässigen Kaufleute waren aufs höchste alarmiert, waren doch damit die hergebrachten Handelsstrukturen in Frage gestellt, die Welt war größer geworden³.

Ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts schließlich dürften, im Bewußtsein nicht nur von Gelehrten und Kaufleuten, die neu entdeckten Welten ihren festen Platz gefunden haben. Die Vernichtung des Aztekenreiches durch Cortes (1519 - 1526), die Zerstörung des Inkareiches durch Pizarro (1532) und der damit verbundene Zustrom von Edelmetall, die zunehmende Kolonisierung der neuen Ländereien in Ost- wie Westindien,

der Import von Naturprodukten, aber auch von Objekten des Kunsthandwerks der dort lebenden Menschen und das Auftreten von leibhaftigen Menschen aus jenen Landen waren prägende Ereignisse. Albrecht Dürer bestaunte 1520 auf seiner niederländischen Reise mesoamerikanische Objekte als „(...) allerlei wunderbarer Ding zu manniglichem Brauch, das do viel schöner anzusehen ist dann Wunderding“⁴, und der gebürtige Straßburger Hans Weiditz skizzierte während seines Aufenthaltes am Hofe zu Toledo (1529) leibhaftige Azteken, die im Gefolge des Hernán Cortes nach Spanien gebracht worden waren⁵ (Kat.-Nr. 5.9).

Durch das Magellan'sche Unternehmen schließlich war die Welt umrundet und die Weite der Erdkugel war endlich erfahren (Kat.-Nr. 5.7). Der Wandel, der nun durch Übernahmeprozesse einsetzte, wirkte langfristig in zahlreichen Bereichen der europäischen Kultur. Vie-

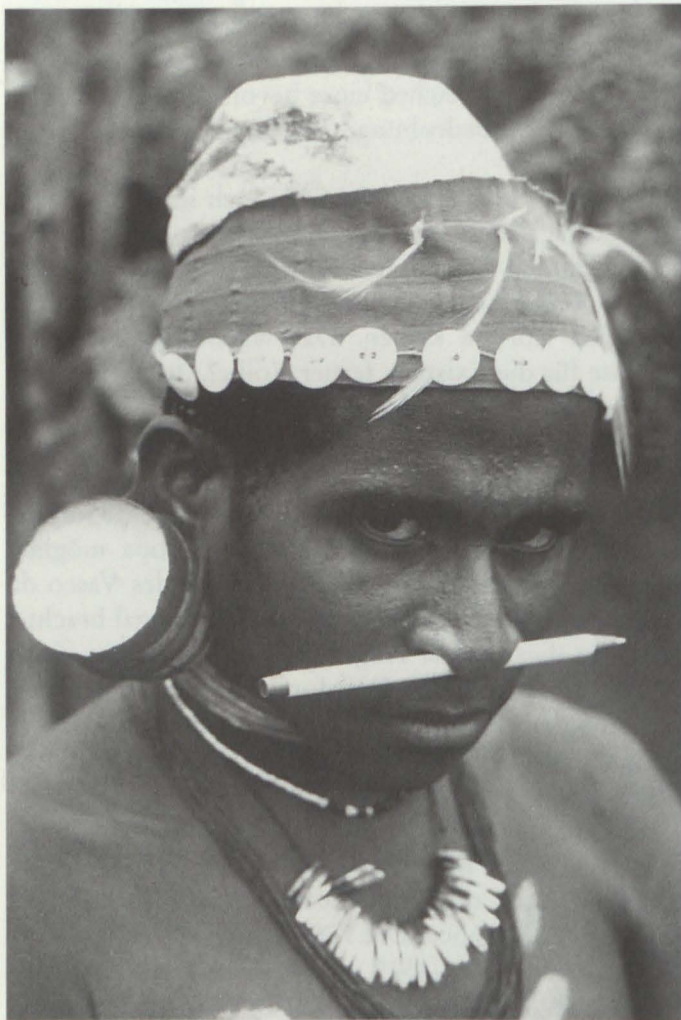


Abb. 1 Kostbares Sammelobjekt im Hochland von Irian-Jaya (Neuguinea): Europäisches Schreibinstrument

les, was uns heute als Ureigenes dünken könnte, war ehemals völlig fremd⁶.

Die Wahrnehmung des Fremden sowie die einschneidenden Veränderungen, die sich aus der europäischen Expansion ergaben, erfolgte also zunächst über den Zustrom neuer Produkte. Begleitet wurde dieser Prozeß einer zunehmend materiellen, aber auch geistigen Aneignung der bislang fremden Welt durch den Diskurs der Gelehrten.

Die Konfrontation mit Realien aus fremden, fernen Ländern und die anwachsende Literatur der Reisebeschreibungen stellten einen besonderen Reiz und eine intellektuelle Herausforderung dar, war doch innerhalb weniger Jahrzehnte das abendländische Wissen explosionsartig erweitert worden. Damit war gleichzeitig die Notwendigkeit geboten, die Fülle des Wissens neu zu ordnen. Die antiken Systematiker waren plötzlich unbrauchbar geworden. Das Neue war vielfach zu fremd, als daß man es ohne weiteres nach Aristoteles oder Plinius hätte verorten können. Bei der Begegnung mit jenen fremden Objekten, die gewissermaßen Stück für Stück die neuen Welten in sich trugen, spielten die Kunstkammern fürstlicher und bürgerlicher Sammler, sowie die der Gelehrten eine nicht zu unterschätzende Rolle. Hier war der Ort, an dem man das Fremdartige versammelte, bestaunte und es zu ordnen bemüht war. Das bislang Unbekannte wollte man hier - im besten Sinne des Wortes - begreifen lernen.

Das Phänomen des Sammelns

Kunst- und Wunderkammern entstanden nicht erst aufgrund der europäischen Expansion. Doch erlebte die Sammelaktivität in Europa seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerade durch die Erschließung neuer Länder wesentliche Impulse. Die Begierlichkeit der Sammler in der Spätrenaissance nach südländischen Pflanzen und Tieren, sowie nach ethnographischen Objekten aus Amerika und Asien war eine Ausprägung des Exotismus, wie er seit der römischen Hinwendung zu Relikten der altägyptischen Kultur⁷, in der abendländischen Kulturgeschichte unter wechselnden Motivationsschüben und Zielrichtungen immer wieder zu beobachten ist⁸.

Gesammelt und bestaunt wird, was seltsam und selten ist. Die Suche nach dem von der gewohnten Norm abweichenden, dem Wunderbarem, dürfte wohl als ein Antrieb hinter jeder Sammeltätigkeit zu finden sein⁹. Ästhetisches Vergnügen, sinnliche Freude am unge-

wöhnlichen Material, Geschmacksbildung, Befriedigung von historischem und naturwissenschaftlichem Erkenntnistreben und damit verbundene Systematisierungsbemühungen werden oftmals als weitere Motive genannt. Der Philosoph Krzysztof Pomian möchte sich mit diesen individualpsychologischen Erklärungen nicht zufrieden geben. Natürliche und künstliche Gegenstände, die in Sammlungen angehäuft werden und damit zeitweilig oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, sind für ihn, ganz allgemein ausgedrückt, Teil einer Kommunikation zwischen Betrachter und dem Unsichtbaren. Das Unsichtbare ist hier sowohl räumlich, wie zeitlich, aber auch metaphysisch zu verstehen. Gegenstände, die es wert sind, aufbewahrt und gesammelt zu werden, sind entweder nützlich oder sie sind mit Bedeutung versehen und verweisen damit auf Unsichtbares¹⁰. Einem Gegenstand jenseits von seinem Gebrauchswert Bedeutung zuzusprechen ist ein Vorgang, der kulturabhängig und stets auch dem Wandel der Zeit unterworfen ist. So galten beispielsweise jahrhundertlang die Überreste der Antike als nichts anderes denn als »Abfall«. Ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts jedoch entwickelte sich ein neues Verhältnis gegenüber der Vergangenheit, dem zeitlich Unsichtbaren, und römische, griechische und ägyptische Relikte wurden nun mit Texten antiker Autoren in Verbindung gebracht und dadurch bedeutungsvoll. Als im 16. Jahrhundert die Grenzen des räumlich Unsichtbaren verschoben wurden, wurden Gegenstände, die von Reisen mitgebracht wurden, als Repräsentanten jener Ferne und deren Aneignung in Europa höchst geschätzt¹¹. Die Wertschätzung eines Objektes und seine Sammelwürdigkeit orientiert sich nicht an seinem ursprünglichen Zweck und Status. Anders ausgedrückt: Welches Erstaunen und wieviel Verwunderung dürfte es bei einem polynesischen Besucher auslösen, wenn er in einem europäischen Museum goldgefaßten, edelsteingeschmückten und reich beschnitzten Kokosnüssen gegenübersteht? Und umgekehrt staunten einige Angehörige unserer Kultur nicht minder, als sie im abgelegenen Hochland von West-Neuguinea feststellten, wie gewöhnliche Objekte unseres Alltags - Kaufhausplastiktüte und Kugelschreiber - zu heiß begehrten und allseits bewunderten Zimelien im Körperschmuck-Inventar der dortigen Menschen avancierten (Abb. 1).

Der Ethnologe Bronislaw Malinowski wunderte sich bei seinem Aufenthalt auf den melanesischen Trobriandinseln, welch übergroßer Wert bestimmten Muschelarmreifen beigemessen wurde. Diese von den Insula-

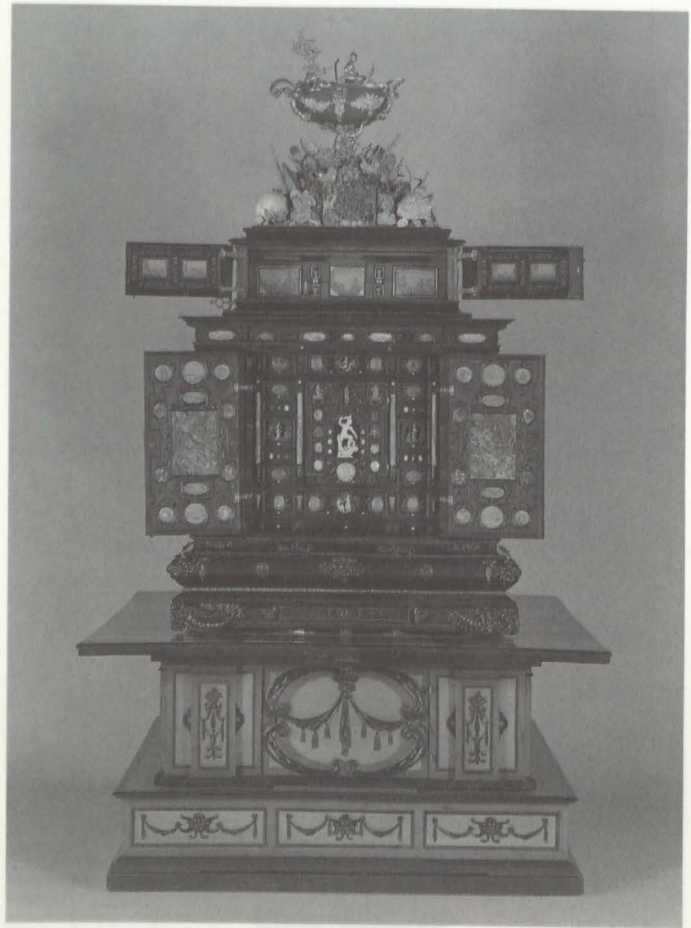


Abb. 2 Kostbares Sammelobjekt in Europa: Die Maledivenuß. Kunstschrank Gustav Adolphs, bekrönt mit pretios gefaßter Maledivenuß, 1625 - 1631

nern so heftig begehrten Sammelobjekte beschreibt Malinowski als „große, weiße, abgenutzte Gegenstände von plumpem Aussehen und schmierig anzufassen“ und ihm drängt sich die Frage auf, woher denn diese Gegenstände ihren Wert erhalten. Auf der Suche nach einer Antwort erinnert sich Malinowski spontan an einen Besuch im Schloß von Edinburgh und an die dort ausgestellten Kronjuwelen, die einen ähnlichen Eindruck bei ihm hinterließen wie die Muschelarmreife der Trobriander: „häßlich, unnützlich, plump, ja sogar geschmacklos protzig“¹². Der Wert der Kronjuwelen wie der Muschelarmreife, so folgert Malinowski, ergibt sich aus ihrem Symbolcharakter und der Geschichte, die mit ihnen verbunden ist. Gefördert werde dies, so Malinowski, von einer historischen Sentimentalität, die es in der Südsee genauso gäbe wie in Europa. Pomian würde hier von der Kommunikation mit der Vergangenheit und dem (unsichtbaren) Jenseits der Vorfahren reden (Abb. 2 - 5).



Abb. 3 Eine Mangyan-Frau (Mindoro/Philippinen) öffnet eine Kokosnuß

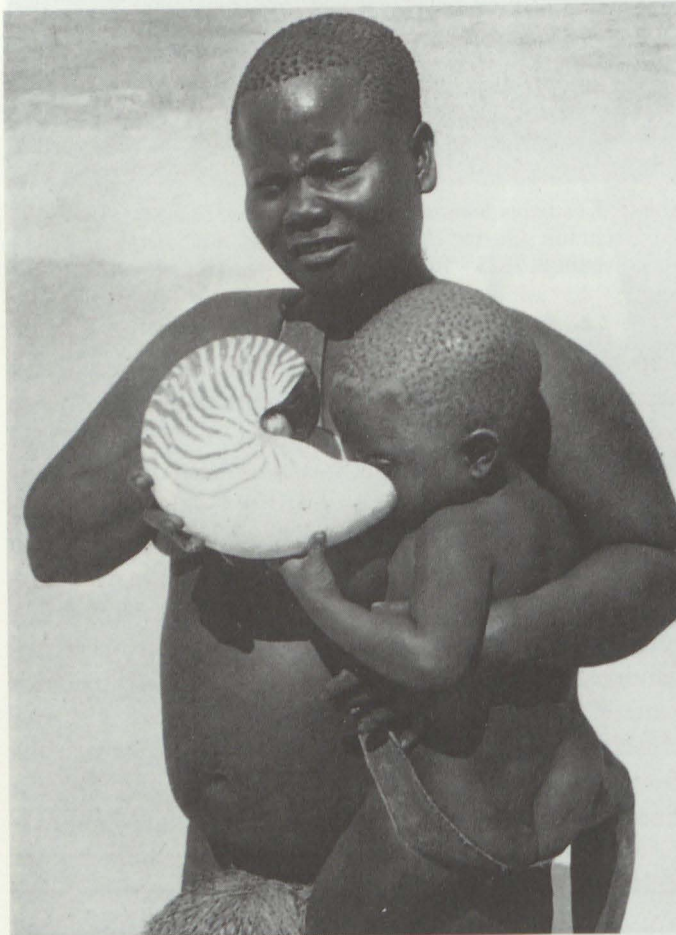


Abb. 4 Die Nautilusmuschel als Gebrauchsgegenstand: Andamanen-Frau und Kind mit Nautilusmuschel als Trinkgefäß

In seinem Versuch einer Theorie des Sammelns zeigt uns Krzysztof Pomian, daß Sammeln nie auf zweckfreies, spielerisches Tun oder ausschließlich stilles ästhetisches Verzücktsein, ganz zu schweigen von einem Besitzinstinkt oder »Trieb« zu reduzieren ist, sondern daß hier Objekte zu besonderen Zeichenträgern werden und der Umgang mit diesen stets auf eine Überwindung der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbarem hinzielt. Diese Grenzüberschreitung findet als imaginativer Akt des Betrachters im Sammlungsraum statt, dessen Arrangement genau dieses psychische Erleben befördern soll. Der Betrachter wird hier zu einem Zuschauer in einem imaginären Theater der Welt. Auf der Bühne dieses Theaters macht ein Spiel mit einer jenseits der greifbaren Wirklichkeit liegenden Realität bekannt. Wir lassen uns in dieser Deutung von den Gedanken Pomians anregen, da sie bestimmte Aspekte der Spätrenaissance- und Frühbarocksammlungen zu verstehen helfen.

Doch noch ein weiterer relevanter Gesichtspunkt scheint uns wichtig: Das Anhäufen von wertgeschätzten Objekten innerhalb oder außerhalb Europas ist stets auch auf dem Hintergrund von Prestigeerwerb und Machtstreben zu sehen. Hierarchische Gesellschaftsstrukturen begünstigen dies naheliegenderweise mehr als egalitäre, in denen Güter eher zirkulieren als angehäuft werden. So gesehen lassen sich durchaus strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Schuhsammlung der philippinischen Diktatorengattin Imelda Marcos und der Sammlung eines italienischen Renaissancefürsten feststellen.

Der Begriff »Kunst- und Wunderkammer«

Wenn wir nach den allgemeinen Überlegungen zum Phänomen des Sammelns unser Augenmerk auf die Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts richten, stellen wir schnell fest, wie sehr das gesellschaftliche Umfeld sowie besondere Vorlieben und Interessen der Sammlerpersönlichkeit, dem »Zeitgeist« verpflichtet, den jeweiligen Charakter der Sammlung bestimmten. Es fällt daher schwer, von *der* Kunstkammer schlechthin zu sprechen. Der Begriff Kunst- und Wunderkammer ist in dieser Kombination eine Wortschöpfung, die sich erstmals im Testament des Erzherzog Ferdinand findet und die der Kunsthistoriker Julius von Schlosser in seiner Arbeit von 1908 zu einem Prototyp zu verallgemeinern versuchte¹³. Wissenschaftlich avancierte dadurch dieser Begriff zum Fachterminus, nicht immer zum Vorteil der Sache. Der Kunstbegriff der Wissenschaft war

lange Zeit aus dem Verständnis des 19. Jahrhunderts geprägt, das ästhetisch wertete und entschied, was hohe und was niedere Kunst und was überhaupt keine Kunst sei. Aus solchem Vorverständnis ergab sich fast zwangsläufig die Einschätzung, die Kunstkammern der Spätrenaissance und der Barockzeit seien mehr oder weniger »Wirrarr«, eine Art »Rumpelkammer«, Ansammlungen „zusammengewürfelter Kuriositäten“¹⁴ oder ein „buntes Beieinander von Kunstwerk, Naturalie und Kuriosität“¹⁵. Die kunstgeschichtliche Betrachtung hielt dementsprechend eine eingehendere Beschäftigung damit lange für unwürdig. Die erwähnte Arbeit von Julius von Schlosser blieb ohne großen Widerhall. Erst in den 70er Jahren ist eine verstärkte wissenschaftliche Hinwendung zu diesem Themengebiet festzustellen¹⁶.

Kunst in der Auffassung des 16. und 17. Jahrhunderts beinhaltet auch »Künstliches«, daher finden sich häufig wissenschaftliche Instrumente in Kunstkammern. Kunst, das waren vor allem auch die Hervorbringungen der Natur, in denen Gottes schöpferisches Genie zum Ausdruck kommt. Das Streben, es in dieser Hinsicht Gott gleichzutun, galt nicht länger als Blasphemie, es war in der Renaissance zum Ideal geworden. Daher die Vorliebe für sich selbstbewegende, jedoch zweckfreie »Automaten« in den Kunstkammern und die Leidenschaft mancher Fürsten, an der Drechselbank selbst zum Schöpfer eines „Kunststückes“ aus Elfenbein, Horn und Holz zu werden¹⁷ (Kat.-Nr. 5.40). Erze, Mineralien, Schnecken und Muscheln belegten im Rohzustand Gottes Kunstfertigkeit (Kat.-Nr. 5.116). Durch virtuoses Geschick wurden diese »Naturalia« von Menschen veredelt und damit aufs neue geschaffen.

In den Bezeichnungen von Sammlungen des 16. und 17. Jahrhundert ist der Begriff »Kunst- und Wunderkammer« ungebräuchlich. Sammler sprachen vielmehr von »Studio«, »Studiolo«, »Scrittoio« und betonten damit den Charakter der Sammlungsräumlichkeit als Ort des Studiums¹⁸. Oder man bezeichnete eine Sammlung mit dem Wort »Theatrum«, welches seit dem späten Mittelalter u.a. die Bedeutung eines öffentlichen Platzes, auf dem Waren ausgelegt sind, innehatte. In Abhandlungen, vor allem seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wird häufig von einem »Theatrum mundi«, einem Welt-Theater gesprochen und in der Schrift des Samuel Quiccheberg (von 1565) wird die Kunst-kammer ein „Theatrum Sapientiae“ (Theater der Weisheit) genannt. In anderen Schriften war damit ein gelehrtes System mit dem Anspruch einer möglichst umfassenden Darstellung oder Ordnung bestimmter Themengebiete gemeint¹⁹. Die Interpretation der



Abb. 5 Die Nautilusmuschel als Kunstkammerstück. Letztes Viertel 16. Jahrhundert

Kunst-kammer als Welt-Theater bezieht sich auf die Vorstellung des Mikrokosmos als direkte Entsprechung zum Makrokosmos. Die Kunst-kammer wird so zum Abbild der „göttlichen allergrößt und herrlichsten Kunst-kammer der ganzen Welt“, wie der Kieler Arzt Johann Daniel Major 1674 schrieb²⁰.

Gebräuchlich war vor allem für fürstliche Sammlungen der Begriff »Schatzkammer« (lateinisch thesaurus) und bürgerliche Sammler sprachen oft von ihrer »Kunst- u. Naturalienkammer« oder allgemein von der »Raritäten-Kammer« bzw. dem »Raritäten-Kabinett«²¹. Je nach Sammelschwerpunkt gab es entsprechend Münz-Kabinette, Mineralien-Kabinette usw. All diese Bezeichnungen verweisen nicht nur auf eine Sammlung, sondern eben stets auch auf die entsprechende Räumlichkeit. Der Begriff »Museum« bzw. »Musaeum« (italienisch museo), der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert zunehmend auftritt, wurde immer in dieser zweifachen Bedeutung verwendet²².

Wenn Julius von Schlosser noch bemüht war, ausgehend von der Sammlung auf Schloß Ambras einen allgemeinen Typus der Kunst- und Wunderkammer darzustellen, so zeigen neuere Forschungen ganz im Gegensatz zu Schlosser die Individualität solcher Sammlungen. Ein übergreifend verbindliches Konzept, wie eine Kunstkammer anzulegen sei, gab es im 16. und 17. Jahrhundert nicht. Theoretische Versuche in diese Richtung sind jedoch bekannt und aus den Inventaren der Sammlungen erschließen sich (unterschiedliche) Ordnungssysteme und Motive der Sammler.

Sammeln und ordnen: Theoretische Versuche des 16. und 17. Jahrhunderts

Die Anfänge einer Theorie des Sammelns in Deutschland ist mit dem Namen Samuel Quiccheberg (1529 - 1567) verbunden, der 1565 in einer Art Handbuch das Programm eines idealen Museums entwirft. Angeregt wurde Quiccheberg dabei von der Sammelaktivität Herzog Albrechts V., der in München seine Kunstkammer gründete. Quicchebergs „Theater der Weisheit“ war jedoch kein Inventar dieser Kunstkammer. Deutlich wird Quicchebergs Intention, Sammlungen als Orte der Bildung zu begreifen. „Die Sammlung soll eine mit der Bibliothek verbundene, überschaubare, durch reichliche Inschriften erläuterte Enzyklopädie alles Wißbaren sein, gleichsam ein optisch erfäßbares Lexikon, das nicht dem Fürsten allein, sondern vor allem dem Bildungsbeflissenen zu dienen hat“²³. Quicchebergs Ordnungsschema orientierte sich an folgendem Muster: „1. Christliche Religion, fürstliche Herrschaft und deren persönliche Geschichte, Erdkunde, Architektur, Kriegsereignisse, Feste; Modelle von Fahrzeugen, Maschinen und technischen Instrumenten, Architekturmodelle. 2. Plastik und Kunstgewerbe, Münzen. 3. Naturwissenschaft. 4. Instrumente und Handwerkszeug, Spiele, Waffen und Kostüme. 5. Malerei, Heraldik, Textilsammlung“. Der theoretische Bezugsrahmen der Quiccheberg'schen Systematik ist bislang noch unerkannt. Sein Wert liege, wie Scheicher meint, darin, „in der universalen Vielfalt der Kunstkammer die Ordnung als solche zu postulieren und für die Zukunft als eine mit dem Sammeln verbundene wissenschaftliche Notwendigkeit hinzustellen“²⁴.

Für die Idee der enzyklopädischen Darstellung der Welt, eben eines „Theatrum Mundi“, war der zu seiner Zeit hochgepriesene Giulio Camillo (1488 - 1544) von nicht zu unterschätzender Wirkung. Der Gelehrte

Camillo wollte, angeregt von neuplatonischen, christlichen und kabbalistischen Ideen, das Universum in all seinen Erscheinungsformen in Gestalt eines begehbaren Theaters präsentieren. Tatsächlich wurde im Auftrag des Königs von Frankreich, Franz I., eine solche amphitheaterförmige Holzkonstruktion gebaut. Zeitgenössische Besucher rühmten das Theater in den höchsten Tönen. Das Theater war mnemotechnisches Instrument, in dem der Besucher das in ein kosmologisches Schema gebrachte Universum abrufen konnte. Die Ciceronische Gedächtniskunst, die »ars memorativa«, wurde im 16. Jahrhundert fortentwickelt und spielte nicht nur bei Camillo, sondern auch in der Anlage vieler anderer Kunstkammern eine wichtige Rolle²⁵. Im „Theatrum Mundi“ des Giulio Camillo diente die Zahl Sieben als Ordnungsnorm: „In 7 Ebenen waren, beginnend mit den 7 Planeten als Archetypen der Schöpfung, die einfachen Elemente, die gemischten Elemente, die Schöpfung des Menschen, die Einheit von Körper und Seele, die menschlichen Aktivitäten in der Natur und schließlich die Künste gestellt. In der Mitte des ersten Ranges stand eine Pyramide, die Gott symbolisierte, gleichzeitig aber auch als König Franz I. von Frankreich, Rex Christianissimus, zu deuten war. Diese Vision der Welt war zur besseren Verständlichkeit für den auf der Bühne postierten Betrachter noch zusätzlich durch gemalte Bilder über den Eingangstoren und Zettel (Inscriptiones) in Kassetten und Schachteln erläutert“²⁶.

Die Suche nach offenbaren und verborgenen Ordnungen hinter der verwirrenden Vielfalt der Erscheinungen, das Bemühen um Bildung durch sinnliche Erfahrung, sind Themen nicht nur von Camillo und Quiccheberg, sondern spiegeln Aspekte späthumanistischen Geistes wieder. Gerade in dieser Zeit sahen sich die Gelehrten mit Erfahrungswissen konfrontiert, die die traditionellen Denkmuster sprengten. Es war das Ideal der Renaissance-Gelehrten, alles neue Wissen zusammenzutragen und auszuwerten. Doch nicht Wissen um seiner selbst sollte angehäuft werden, sondern das Streben nach umfassender Bildung, die »studia humanitatis«, stand im Vordergrund. Das Sammeln und Dokumentieren war eng mit dieser Idee verbunden und stellte eine Seite einer umfassenden Systematisierungsleidenschaft dar. Die Notwendigkeit der angemessenen Methode war eine unmittelbare Folge daraus und dies wurde nun, wie Justin Stagl darlegt, auch zum zentralen Interessensgebiet der Philosophie. So erschienen ab Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Traktate, in denen alle möglichen Tätigkeits- und Lebensbereiche - bis hin

zum »richtigen Sterben« (ars moriendi) - methodisiert wurden²⁷. Der berühmte humanistische Gelehrte Petrus Ramus (1515 - 1572) bemühte sich in diesem Zusammenhang um eine Verbesserung der aristotelischen Logik, die zum Handwerk der Gewinnung nützlichen Wissens werden sollte. Ramus stand dem Neuplatonismus nahe und vertrat die Auffassung, daß die Vernunft ein Weg zu Gott sei. Die „natürliche Methode“ des Petrus Ramus bestand in der Ausarbeitung von Gliederungsprinzipien, entfaltet in synoptischen Begriffstambäumen, die, nach Festlegung des Evidenten, absteigend vom Allgemeinen zum Besonderen reichten. Nicht neues Wissen wurde damit gewonnen, sondern vorhandenes konnte effektiver organisiert und vereinheitlicht werden. Jedes Wissen schien damit bewältigbar zu sein. In intellektuellen Kreisen des reformierten Europa verbreitete sich der sogenannte »Ramismus« explosionsartig und beeinflusste wesentlich das Bildungswesen bis etwa 1630²⁸. Bemerkenswert ist, daß nicht nur das Sammeln und der Umgang mit Sammlungen davon berührt wurde, sondern daß sich aufgrund dieser anregenden geistigen Impulse eine eigene Methode des Reisens entwickelte. Nach dieser »ars apodemica« oder »prudentia peregrinandi« stellte bewußtes und gut vorbereitetes Reisen eine hervorragende Möglichkeit der Bildung dar. Reisende wurden mit umfangreichen Fragebögen ausgestattet, die zur Sammlung empirischer Kenntnisse genutzt werden sollten. Gleichzeitig waren diese Fragelisten dem Reisenden Mittel, seine Aufmerksamkeit zu schärfen und sicherlich wurde damit auch das Sammeln von merk-würdigen Objekten angeregt²⁹ (Abb. 6).

Bezeichnenderweise war ein wesentlicher Theoretiker der Reisekunst Hugo Blotius (1534 - 1607), kaiserlicher Bibliothekar und selbst Sammler, dem die Gründung einer gewaltigen „Bibliotheca Generis humani Europaea“ (in Speyer) und eines „Musaeum Generis humani Blotianum“ (in Frankfurt) vorschwebte, gewissermaßen als zentrale Dokumentationsstellen. Diese Idee war direkt angeregt durch die dauernde Bedrohung Wiens durch die Türken. Wie Stagl anmerkt, ist sie zudem in Zusammenhang der Akademiebewegung zu stellen, die wiederum durch die „Platonische Akademie“ des Marsilio Ficino inspiriert wurde³⁰.

Wie im einzelnen die erwähnten theoretischen Konzepte späthumanistischer Gelehrsamkeit auf die Anlage von Sammlungen einwirkte, wurde bislang kaum untersucht. Wenn wir uns jetzt einigen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts zuwenden, begegnen wir immer wieder Motiven aus dem Umfeld genannter intellektuel-

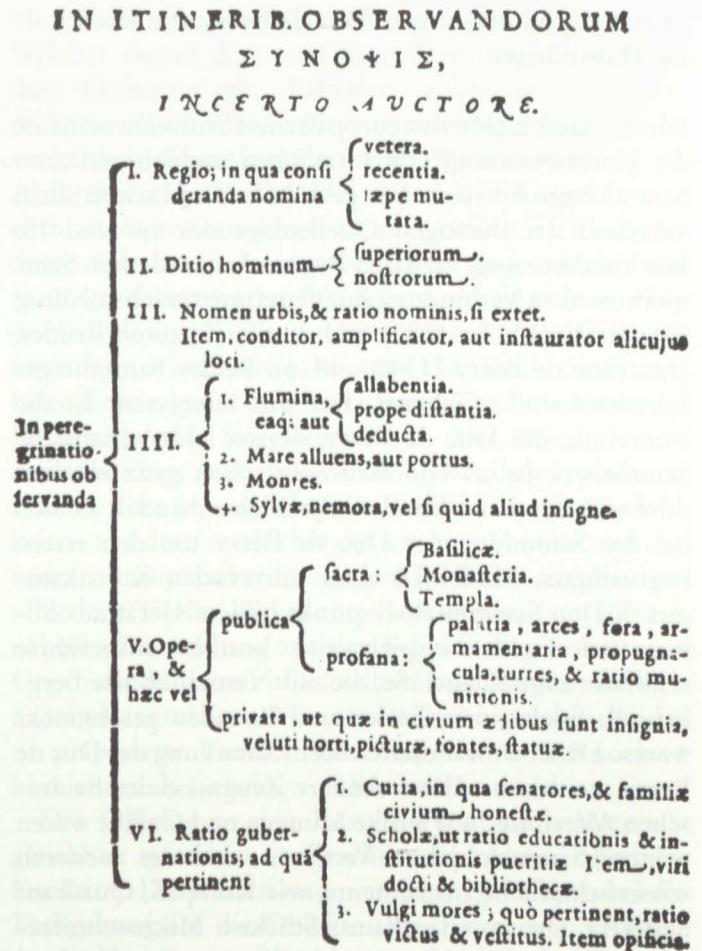


Abb. 6 Übersichtstabelle zur Beschreibung von Land und Leuten. Aus: Nathan Chytraeus: Variorum in Europa itinerium Deliciae. Herborn 1594

ler Bemühungen jener Zeit. Wir können hier keine Typologie der sogenannten »Kunst- und Wunderkammer« entwickeln, wollen aber den Blick auf Typisches solcher Sammlungen lenken. Von diesen Sammlungen sind nur wenige erhalten geblieben und von diesen wenigen ist kaum eine vollständig auf unsere Tage überkommen. Es existieren jedoch Inventarlisten, die uns Aufschlüsse über den ursprünglichen Inhalt und die Anordnung der Sammlungen geben können. Von einigen Kunstkammern, bzw. Naturalienkabinetten, gibt es zudem zeitgenössische Abbildungen, so daß es uns möglich wird, Blicke in Kunst- und Wunderkammern zu werfen. Wir tun dies an ausgewählten Beispielen, um etwas über Bestand und Aufbau der Sammlungen zu erfahren und um daraus Schlüsse über die Persönlichkeit und die Motive der Sammler ziehen zu können.

Fürstliche Sammlungen: Duc de Berry, die Medici, die Habsburger

Für die Geschichte des europäischen Sammelwesens ist die Unterscheidung von fürstlichen und bürgerlichen Sammlungen hilfreich. Für gewöhnlich und schon allein aufgrund der dürftigen Quellenlage des 14. und 15. Jahrhunderts setzt man den Beginn des modernen Sammelwesens in Verbindung mit dem französischen König Charles V. (1337 - 1380) und dessen jüngeren Bruder, Jean Duc de Berry (1340 - 1416). Beider Sammlungs-Inventare sind erhalten³¹. Für uns interessant ist die Sammlung des Duc de Berry, dessen leidenschaftliche Sammelwut Julius von Schlosser schon ganz modern dünkte³². Und für Elisabeth Scheicher handelt es sich bei der Sammlung des Duc de Berry um den ersten beglaubigten Modellfall einer universalen Kunstkammer³³. Den Sammelschwerpunkt bildete Gerät aus Silber und Gold, beispielsweise kostbar ausgeführte schiffsförmige Salzgefäße, die mit Naturalien wie Bergkristall, Edelsteinen, Perlen und Korallen geschmückt waren. Daneben war die Kameen-Sammlung des Duc de Berry weithin berühmt. Andere Zeugnisse des heidnischen Altertums, wie antike Münzen und Gefäße waren weitere Sammelobjekte. Vertreten sind des weiteren wissenschaftliche Instrumente, wie Kompaß, Quadrant und Uhr, ebenso wie »Kunst-Stücke«: Mikroschnitzereien, gedrehte Kugeln, Rosenkränze aus Korallen und Muscheln u.ä. Unbearbeitete Naturalien wie Schlangenhäute, Bezoare, Muscheln, Korallen, Mineralien, Erzproben, Straußeneier und das Einhorn treten hier gleichfalls in Erscheinung, zusammen mit einigen wenigen kunsthandwerklichen Zeugnissen fremder Kulturen, so z.B. Porzellengefäße.

Duc de Berry vernachlässigte als besessener Sammler seine politische Pflichten, die ihm zweitrangig erschienen. Sein älterer Bruder Charles erhob das Sammeln und den Umgang mit den gesammelten Objekten als Studienobjekte zur Wissensmehrung zur fürstlich-tugendhaften Handlung. König Charles ließ sich in einigen seiner Residenzen Studierzimmer - »Estudes« - einrichten, wohin er sich nachmittags zurückzog, um sich allein mit der Sammlung zu beschäftigen. In der »sapientia« des biblischen Herrschers Salomon sah man eine direkte Gabe Gottes, sie anzustreben, vor allem über das »studium litterarum«, schien gottgefällig. Indem ein lebender Herrscher es Salomon gleichzutun versuchte, mehrte er seine Weisheit und förderte sein Ansehen. Die Weisheit König Charles' V. war sprichwörtlich und die Zeitgenossen verglichen ihn tatsächlich mit Salomon³⁴.

Andere Herrscher Europas folgten dem Beispiel französischer Könige. Sammeln wurde zu einem königlichen Akt. Der Gedanke, in seiner Sammlung die ganze Welt im Kleinen abzubilden und sich als Fürst selbst in deren Zentrum zu stellen, gewann in diesem Zusammenhang an Bedeutung. Die Realisierung dieses Gedankens geschah nicht selten mit dem Ziel, politischen Ambitionen Nachdruck zu verleihen. Im Falle der Medici wird dies besonders deutlich. Hier bemüht sich eine »Aufsteiger«-Familie (erfolgreich) um Prestige, um sich auf diesem Wege selbst zu adeln³⁵. Mit der Sammel Leidenschaft des Piero Medici (1416 - 1469) beginnt die Anlage des mediceischen Kunstbesitzes. Lorenzo der Prächtige (1449 - 1492) weitete die Sammlung beträchtlich aus und betonte dabei den universellen Charakter, der explizit durch die Pole »Natura« und »Ingenio humano«, Schöpfungen der Natur und des menschlichen Geistes, markiert sei.

1570 ließ sich Francesco Medici von Giorgio Vasari im Palazzo Vecchio das »Studiolo« einrichten und male- risch mit dem von Borghini erdachten Programm ausgestalten. Das »Studiolo« stellt eine Fortführung und einen Höhepunkt der in der Frührenaissance konzipierten Sammlungsräume dar³⁶. Die Malerei Borghinis nimmt auf den Inhalt der Objekt-Kästen Bezug und schafft eine eigene Methodologie, in der eine hierarchische Gliederung des Kosmos zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Weltenaufbau wiederum geht auf ein Schema zurück, das seit Isidor von Sevilla bekannt war und genutzt wurde.

Bildhaft vorgeführt wurde im Zentrum des »Studiolo« „die Natur als Schöpferin jener Materialien, an denen der Mensch seine gestaltenden Fähigkeiten zur Anwendung bringt (...). Den jeweiligen Rohstoffen - Metalle, Perlen, Edelsteine und Kristalle - sind dann auch die dazugehörigen Berufe - Metallarbeiter, Perlenfischer, Bergleute und Schatzsucher - entsprechend beigeordnet. In diesem System fand alles, Naturalien wie seltene Hölzer, Knochen, Heilmittel, Mirabilien und Petrifakte seinen Platz. Vulkan, der Gott der Schmiede, wachte über Schlösser aus Stahl und Eisen, Uhrwerke und Automaten, Boreas über Porzellan, Glas und Gegenstände, die man daraus kunstvoll herstellt“³⁷.

Die Schöpfung des Menschen steht gleichwertig neben der Schöpfung der Natur. Dieser Gedanke, so hebt Liebenwein hervor, war ganz der Renaissance eigen und hob sich sowohl von antiker wie mittelalterlicher Kunstanschauung ab³⁸.

Das Bildprogramm des »Studiolo« sollte ein Gesamt- bild der Welt vor Augen führen, aber es sollte auch ganz

praktisch als Gedächtnishilfe, eine besondere Art des Inventars also, dazu dienen, die Dinge in den Sammlungsschränken wieder aufzufinden, wie Borghini selbst betonte und sich damit als Kenner der »ars memorativa«, der Gedächtniskunst, erweist³⁹.

Das »Studiolo« des Francesco I. Medici zeigt in sehr klarer Weise den Versuch, die Wirklichkeit en miniature zu versammeln und dort eine Mitte zu schaffen, von der aus der Fürst symbolisch Herrschaft über die gesamte natürliche und artifizielle Welt beanspruchen konnte. Die Atmosphäre des »Studiolo« war eine nächtliche und saturnalische, wie Giuseppe Olmi schreibt. Der Aufbau war geheimnisvoll und seine umfassende Bedeutung erschloß sich wohl nur dem Fürsten selbst und einigen wenigen Initianden⁴⁰.

Als ein weiteres wichtiges Beispiel einer fürstlichen Kunstkammer dient uns die Sammlung des Erzherzog Ferdinand II. (1529 - 1595) auf Schloß Ambras. Diese Sammlung stellt einen Höhepunkt habsburgischer Sammeltätigkeit dar, die im 14. Jahrhundert mit Herzog Rudolf IV. begann und durch Persönlichkeiten wie Albrecht III., Friedrich III., Sigismund den Münzreichen, Maximilian I. und Ferdinand I. fortgeführt wurde. Die habsburgische Tradition des Sammels war sicherlich durch den persönlichen Geschmack des jeweiligen Sammler-Fürsten geprägt, im Vordergrund stand jedoch das Herrscherhaus in seiner Gesamtheit, und die Sammlung diente dazu, ihm zu nützen und seinen Rang zu fördern. Traditionsverständnis und Bewußtsein um die eigene Geschichte waren stets vorhanden, und aus dieser Verpflichtung heraus verfügten die Fürsten jeweils testamentarisch über das weitere Schicksal der Sammlung. In der Sammlung von Porträts (weit über 1.000) und Harnischen, wie sie von Ferdinand II. angelegt wurde, spiegelt sich diese historische Motivierung wider, wie auch in dem frühzeitigen Bemühen, Sammlungsgeschichte (in Form von didaktisch erläuterten Katalogen) zu betreiben⁴¹.

Ferdinand II., der mit 18 Jahren zum Statthalter von Böhmen mit Residenz in Prag ernannt wurde, begann in diesem Alter, finanziell von seinem Vater gut ausgestattet, mit seiner Sammeltätigkeit. 1563 wurde Ferdinand zum Landesfürsten von Tirol bestimmt und bezog als Wohnsitz Schloß Ambras, welches etwas außerhalb der Stadt Innsbruck gelegen war. Das Schloß wurde nach Vorstellungen Ferdinands massiv umgestaltet und erhielt auch ein eigenes Museumsgebäude. Ferdinands Gestaltungswille in der Anlage seiner Sammlung war umfassend. Seine Eingriffe auf die Innsbrucker Hofwerkstätten gingen mitunter soweit, daß die Künstler zu

bloßen Handlangern seiner Ideen degradiert wurden. Welcher Anteil dem jeweiligen Künstler und welcher dem Erzherzog als »Erfinder« zukommt, ist häufig nicht zu entscheiden⁴². Ende der siebziger Jahre waren vermutlich Kunstkammer und Waffensammlung in Ambras untergebracht. Der Raum der Kunstkammer enthielt 18 große und zwei kleine Kästen aus Zirbelholz, deren Inhalt mit Leinenvorhängen gegen Licht und Staub geschützt waren. Die Kästen waren nicht entlang der Wände aufgestellt, sondern standen in der Mitte des beidseitig erleuchteten Raumes. Elisabeth Scheicher, beste Kennerin der Ambraser Sammlung, beschreibt die Raumgestaltung folgendermaßen: „Die Wände waren dicht behängt mit Bildern religiösen und profanen Inhalts, vorwiegend aber mit Porträts von Persönlichkeiten aus der Geschichte der eigenen Familie und der anderer europäischer Dynastien. Im Raum standen verschiedene Tische, sogenannte Repositorien, um die zur näheren Betrachtung aus den Schränken genommenen Gegenstände darauf abzustellen, und Bänke, um sich dabei niederzulassen. Von der Decke hingen verschiedene präparierte Tiere, Fische, Reptilien und Knochen, bezeichnet als Gebeine von Riesen“⁴³.

Die Objekte in den Kästen waren nach Materialgleichheit geordnet, ungeachtet des Alters oder der Funktion. Die Kästen waren innen ausgemalt, wobei die Farbgebung auf die Objekte abgestimmt war. Objekte aus Gold waren vor Blau placiert, Objekte aus Silber vor Grün, anthrazitfarbene Handsteine vor Rot, Glasarbeiten vor Schwarz usw. Durch die Aufstellung der Schränke und die Farbgebung wurde die Wirkung der Objekte optimiert. Das hier zu praktizierende „Lernen durch Anschauung“ wurde, so Scheicher, „zum ästhetischen Vergnügen“ und „das Publikum, zwar durchaus elitär und dem heutigen Besucher nicht vergleichbar, war Zuschauer in einem „Theatrum“, wie es unterhaltsamer und belehrender nicht sein konnte“⁴⁴.

Wir kennen nicht die theoretische Grundlage für die materialbestimmte Systematik, doch spielte dabei vermutlich die „Historia Naturalis“ des Plinius (23. - 27. Buch) eine wichtige Rolle. In den einzelnen Kästen befanden sich folgende Objektgruppen: Erzeugnisse der Goldschmiedekunst (1), Silberarbeiten (2), Handsteine (gefaßte und figürlich gestaltete Gesteinsproben) (3), Musikinstrumente (4), wissenschaftliche Instrumente und Uhren (5), Stein (6), Metallwerkzeuge, Schlösser und Folterinstrumente (7), Bücher, Cimelien und Curiosa (8), Federn und präkolumbische Ethnographica (9), Alabaster und Glas (10 - 11), Korallen (12), Bronzen (13), Porzellan (14), Kunstschränke (15), Waffen (16).

Der Kasten 17 wurde „variokasten“ genannt, war „leibfarb“ angestrichen und enthielt 198 Objekte. Unterschiedlichste Naturalia, Arteficialia, Mirabilia und Scientifica waren hier vereint und damit wurde das Schema der Materialzuordnung durchbrochen. Offenbar geschah dies wiederum planmäßig, fast so, „als ob hier ein Resümee gezogen worden wäre, gleichsam die Summe der Universalität einer Kunstkammer“⁴⁵. Im Kasten 18 finden sich Objekte aus Holz und damit wird wieder das Ordnungsprinzip der Materialgleichheit bestätigt.

Die Konsequenz der Raumgestaltung und Systematik der gesammelten Objekte, der Anspruch auf Universalität und die ästhetisch durchdachte Präsentation, wie sie uns in Ambras oder auch im »Studiolo« des Francesco Medici begegnen, wurden in anderen fürstlichen Kunstkammern, beispielsweise Dresden, Kassel, Stuttgart, Wien oder Prag, keineswegs so streng durchgehalten, wiewohl sich Anklänge an genannte Prinzipien auch dort finden lassen.

Die bürgerlichen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem die der Gelehrten, weichen in Intention, Organisation, Funktion und Präsentation von den fürstlichen Kunstkammern ab.

Gelehrte Sammler: Aldrovandi, Calceolari, Worm

An erster Stelle müssen hier italienische Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts genannt werden. Sie verkörpern den Typ der naturwissenschaftlich didaktischen Sammlung und waren für ähnlich motivierte Sammler nördlich der Alpen inspirierend. Die bekanntesten sind die des Ulisse Aldrovandi und des Antonio Giganti in Bologna, des Francesco Calceolari in Verona und des Ferrante Imperato in Neapel. Jede dieser Sammlungen wies einen begrenzten Grad an Spezialisierung aus, sie waren bestimmt durch den sozialen und ökonomischen Status des Sammlers und seiner intellektuellen und beruflichen Interessen⁴⁶.

Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605) war ein bekannter Botaniker und Zoologe, der als Professor »de fossilibus, plantis et animalibus« an der Universität Bologna tätig war. Sein Hauptinteresse galt der Natur und den Hervorbringungen der Menschen ferner Länder, mit denen er sich im Hinblick auf die praktische Verwendung in der eigenen Kultur beschäftigte. Hippokrates' These, daß die natürliche Umgebung die Kultur des Menschen beeinflusse, machte sich Aldrovandi zu eigen. Die Tiere, Pflanzen und die Hervorbringungen der Menschen der

Neuen Welt faszinierten Aldrovandi. So untersuchte er ausgiebig die Tabak-Pflanze, verschiedene Rauschmittel und Koka, ihn fesselten ungemein die Sprachen, Sitten und Gebräuche der Eingeborenen, ihre Bestattungsarten, Trachten und die Gottheiten, die von ihnen verehrt wurden. Seine Faszination ging soweit, daß er ernsthaft eine Forschungsreise nach Westindien plante, die jedoch nie zustande kam. In Aldrovandis Katalogen finden sich zahlreiche Beschreibungen und Abbildungen hervorragender, altamerikanischer Zeremonialgegenstände⁴⁷.

Das Museum wurde auf seinen Wunsch der Universität angeschlossen und diente ihm und seinen Studenten als Ausbildungsstätte. Tiere, pflanzliche Fossilien und Steine waren hier in großen Mengen versammelt⁴⁸. Sie wurden im Museum untersucht, detailliert beschrieben und abgebildet. Diese Arbeit war wesentlicher Bestandteil im Umgang mit der Sammlung. Um 1595 enthielt Aldrovandis Museum 11.000 Tiere, Früchte und Mineralien und 7.000 getrocknete Pflanzen, gleichzeitig waren nahezu 8.000 Tempera-Illustrationen und 14 Schränke mit Druckstöcken angefertigt. Ab 1599 wurde die Sammlung in 15 voluminösen Bänden veröffentlicht. Aldrovandis Vorhaben ist als ein Versuch zu verstehen, die ganze Welt der Natur in sein Museum zu holen⁴⁹.

Gut befreundet mit Aldrovandi war Antonio Giganti (1535 - 1598), Privatsekretär des Humanisten Lodovico Beccadelli, als dessen »geistiger Sohn« er galt. Nach dem Tod Beccadellis stand er in Diensten des Erzbischofs von Bologna, Kardinal Gabriele Paleotti. Beide Kleriker spielten in dem kleinen intellektuellen Zirkel Bolognas eine wichtige Rolle. Die Sammeltätigkeit des Antonio Giganti ist daher in engem Zusammenhang mit dem geistlichen Humanismus der italienischen Renaissance zu sehen. Es war die Zeit des Konzils von Trient (1545 - 1563) und eine Zeit, in der in größerer Zahl Objekte aus den jüngst entdeckten Ländern auch nach Italien strömten⁵⁰. Ethnographica spielten daher auch bei Giganti eine wichtige Rolle. Von Gigantis Museum hat sich ein Plan erhalten, der Ordnung und Inhalt rekonstruierbar macht⁵¹. Daraus geht hervor, daß es sich um eine enzyklopädische Sammlung handelte, die Bilder, Naturalien, Ethnographica, archäologische Objekte, Bücher, sowie Instrumente, vor allem optische Geräte enthielt. Die Ethnographica stammten aus West- und Ostindien und aus der Türkei. Museologisches Ideal war die Einheit von Natur und Kunst, wie aus einer Inschrift Gigantis ersichtlich wird: „Natura atque artis tot rerum millia in una“.

Eine weitergehende Spezialisierung weisen die Sammlungen des Francesco Calceolari und des Ferrante



Abb. 7 Das Museum des Ferrante Imperato, 1599

Imperato auf. Ihnen gemeinsam ist der naturwissenschaftlich-didaktische Anspruch. Calceolari und Imperato hatten Medizin und Botanik studiert. Beide waren Eigentümer einer Apotheke. Imperato schreibt 1597 in einem Brief über seine Sammlung: „Mein theatrum naturae besteht aus nichts anderem als aus Dingen der Natur, wie Mineralien, Tieren und Pflanzen“⁵² (Abb. 7).

Die Verbindung von Calceolaris Sammlung mit dessen Apotheke und der enge Praxisbezug gehen aus dem ersten Katalog hervor, der 1584 von Giovanni Battista Olivi veröffentlicht wurde⁵³. Angesprochen werden darin Ärzte, Pharmazeuten und Botaniker. Das Museum hatte die Funktion eines Laboratoriums und eines gut ausgestatteten medizinischen Lagerraumes (Abb. 8).

Die Konsequenz aus der Erkenntnis, daß die hergebrachten naturkundlichen Beschreibungen klassischer

Autoren in vielen Bereichen Mängel und Fehler aufwiesen, war eine direkte Hinwendung zur Natur und die Forderung nach eigener Anschauung und Selbstvergewisserung⁵⁴. Erst durch die Übung am Objekt konnten Fortschritte in der Theorie erzielt werden. Die Gelehrten-Sammlungen hatten daher eine eminent praktische Bedeutung. Hinter der Beschäftigung mit ihnen standen nicht nur Bemühungen um Beschreibung und Klassifikation, sondern immer auch die Suche nach Nutzanwendung im pharmakologisch-medizinischen Bereich.

Im Gegensatz zu den fürstlichen Kunstkammern waren diese Sammlungen einem breiteren Publikum zugänglich, sofern es sich sachlich interessiert und lernwillig zeigte. Das Museum ist hier weniger ein symbolischer Raum, der zur privaten Meditation über Kunst und Natur einlädt, sondern viel eher ein Instrument für

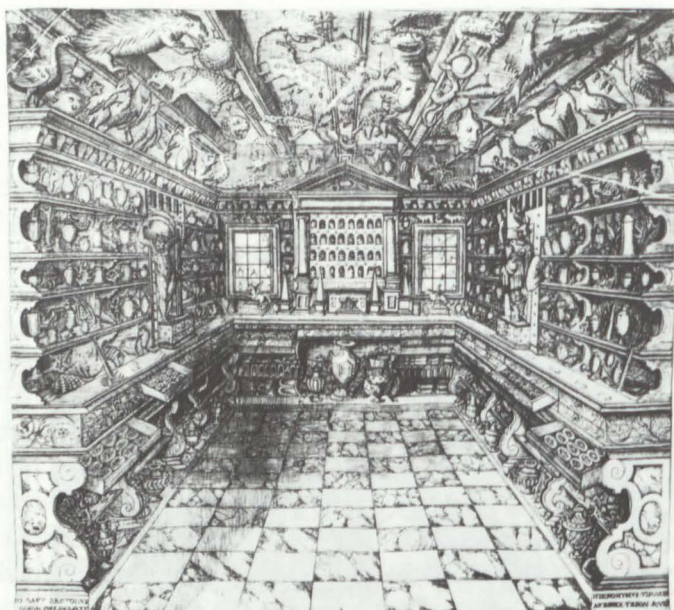


Abb. 8 Sammlungsraum des Francesco Calceolari, 1622

das Verstehen und die Erforschung der Natur. Im »Studiolo« des Francesco I. waren die Schränke mit allegorischen Darstellungen geschmückt, die symbolisch auf den Inhalt verwiesen und Bezug hatten zur komplexen »ars memorativa«. In Aldrovandis Museum waren die 4.554 kleinen Schubladen zweier Schränke, in denen »cose sotteranee, et conchilij et Ostreacei« verwahrt wurden, beschriftet mit genauen Bezeichnungen des jeweiligen Inhalts. Hier erfüllten die Schubfächer schlicht die Funktion von Karteikarten. Aldrovandi selbst hielt Bücher zur Gedächtniskunst für überflüssig, ebenso den Versuch, ein kohärentes System der Wirklichkeit mit Hilfe abstrakter Schemata zu entwerfen⁵⁵.

Die Sammlungsidee der italienischen naturforschenden Gelehrten und der Umgang mit ihren Museen hatte Einfluß auf Sammler in ganz Europa. Die humanistischen Gelehrten pflegten einen intensiven Briefwechsel, der in seiner Bedeutung für einen grenzüberschreitenden Wissensaustausch durchaus mit den modernen Fachzeitschriften vergleichbar ist. In der Sammlung des Dänen Ole Worm spiegelt sich solcherart Wissenschaftskommunikation beispielhaft wider.

Ole Worm (1588 - 1654) hatte viele seiner jungen Jahre im Ausland verbracht, um dort Naturkunde, Medizin und klassische Literatur zu studieren und um in Kontakt mit berühmten Gelehrten zu treten. Worm hatte Imperato in Neapel aufgesucht, er kannte die Naturaliensammlung Gesners in Basel und hatte die Schriftwerke Aldrovandis in Bologna studiert⁵⁶. In seinen späteren

Werken bezieht sich Worm immer wieder auf Aldrovandis Schrifttum, auf die Sammlungs-Kataloge von Imperato und Calceolari sowie auf Gesners »Tier-Leben«. Worm hatte ein Wissenschaftsverständnis, das recht modern anmutet. Er stützte sich auf Eigenbeobachtung, schätzte das Experiment und im medizinischen Bereich die Autopsie. Reine Buchgelehrsamkeit verurteilte er. 1613 kehrte Worm nach Dänemark zurück und übernahm den Lehrstuhl für Latein und Griechisch. Gleichzeitig begründete er die nordische Archäologie, indem er u.a. in einer großangelegten Ausgabe alle damals bekannten dänischen Runensteine veröffentlichte. 1620 wurde Worm zum Professor für Natur-Philosophie ernannt und begann mit seiner Sammeltätigkeit, die er bis zu seinem Tode 1654 ausübte. Wie Aldrovandi sammelte auch Worm, um Demonstrationsmaterial für seine Studenten bereitzuhalten.

Der Inhalt seines Museums sowie dessen Aufbau können wir aus seinem letzten Werk, dem »Museum Wormianum« entnehmen, das 1655, ein Jahr nach seinem Tode erschien (Kat.-Nr. 5.17). Worm sammelte bevorzugt seltsame Naturalia aus dem Gesteins-, Tier- und Pflanzenreich, doch auch Ethnographica und Kunstgegenstände fehlten nicht. Natur- und völkerkundliches Material aus Amerika stellten einen weiteren Sammelschwerpunkt dar. Unterstützt wurde Worm hierbei von Johannes de Laet (1593 - 1649), dem Direktor der niederländisch-westindischen Kompagnie, der selbst naturkundliche Veröffentlichungen, vor allem zu Brasilien, herausgab und sich lebhaft an der anthropologisch-naturkundlichen Diskussion über die Neue Welt und deren Bewohner beteiligte.

1655 wurde das Museum des Ole Worm vollständig in die königliche Kunstkammer in Kopenhagen integriert. Objekte aus der Sammlung sind z.T. bis heute darin enthalten⁵⁷.

Die Museen eines Aldrovandi, Calceolari und Ole Worm waren zweifelsohne Ausdruck eines neuen wissenschaftlichen Geistes und ein Schritt hin zu einer sich entwickelnden modernen Systematisierung. Diese führte dann vollends im 18. Jahrhundert zu einer weitestgehenden Auflösung des enzyklopädischen Ideals.

Wie Justin Stagl schreibt, war die immer weiter anwachsende Wissensmenge einfach nicht mehr zu bewältigen. Die frühneuzeitliche Empirie ging von einer diskontinuierlichen Welt voller »Merkwürdigkeiten« aus, die »aus eigenem Recht und unabhängig vom Beobachter gegeben waren«. Demgegenüber stand ein kontinuierliches Weltmodell, »in dem alles und jedes zum 'Datum' werden kann, sofern die Wissenschaft danach

fragt.“ Die Durchsetzung des zweiten Modells erfolgte um 1800 in einer wissenschaftlichen Revolution, die mit dem Begriff der „Temporalisierung der Taxonomie“ gekennzeichnet wurde. „Die Methode schob sich vor das Material; das Wissen von der Welt wurde nicht mehr nebeneinander, sondern hintereinander angeordnet, d.h. es wurde in Zeitserien gebracht“⁵⁸.

Im museologischen Bereich hatte dies eine fortschreitende Trennung in Spezialmuseen zur Folge. Es sondereten sich Gemäldegalerie von Kupferstich- und Münzkabinett, davon setzte man insgesamt die Naturalien- und Instrumenten-Sammlungen ab. Kunst und Wissenschaft waren geschieden und Museen trugen seither den Charakter des Spezialmuseums⁵⁹.

In den Zeiten eines Aldrovandi ist dieser Hang zur Spezialisierung bereits feststellbar. Dennoch fehlte nie der typisch manieristische Geschmack für das Bizarre und Ungewöhnliche. Dies gilt durchweg für die Samm-

lungen des 16. und 17. Jahrhunderts, gleichgültig, ob es sich dabei um fürstliche oder bürgerliche Kollektionen handelt.

Merkwürdiges und Wunderbares als Sammelobjekte

Als merkwürdig galten in erster Linie Naturalien aus fernen Ländern, die ab dem 16. Jahrhundert aufgrund der ausgebauten Seefahrtswege verfügbar wurden. Der Zustrom erfolgte jedoch nie in großen Mengen, was augenblicklich ihren Sammelwert geschmälert hätte, sondern in Einzelstücken, für die schon wegen der langen und risikoreichen Anfahrtswege teuer bezahlt werden mußte. Es liegt auf der Hand, daß dieses Begehren in enger Verbindung stand mit der europäischen Aneignung der Welt. Außerordentliche Wertschätzung genossen hierbei Straußenei, Kokosnuß, Nautilusmuschel,

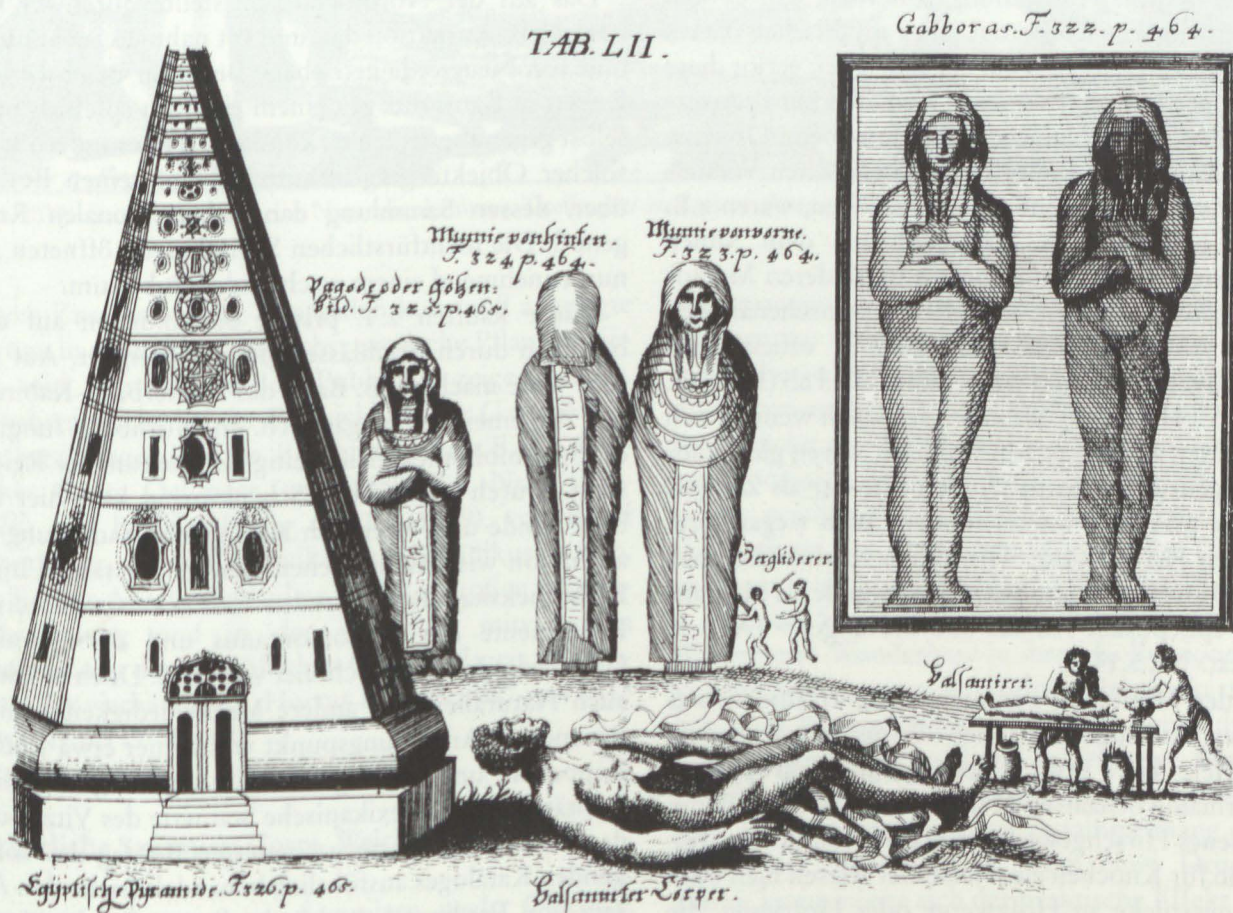


Abb. 9 Darstellung ägyptischer Mumien und die Tätigkeit der Balsamierer. Aus: Peter Pomet: Der aufrichtige Materialist. Leipzig 1717, Tab. 52

Schneckengehäuse, Schildkrötenpanzer, Elefantenzähne und Nashorn. Die Vorstellung von der giftabweisenden oder giftanzeigenden Potenz beispielsweise von Nashorn oder Koralle förderte den Besitzwunsch der Sammler zudem ungemein. Mit Gold, Silber und Edelsteinen wurde solcherlei Material zu Schalen, Bechern oder Pokalen verarbeitet und damit der große Wert, den es schon als Naturalie besaß durch menschliche Kunstfertigkeit zusätzlich gesteigert. Straußenei- und Kokospokale beispielsweise gehörten bald zum Muß vieler Kunstkammern, zumal von Fürsten, die oft Werkstätten unterhielten, in denen nach Geschmack des Sammlers gearbeitet wurde. Oft kombinierte man bei der Präsentation das veredelte Objekt mit dem naturbelassenen⁶⁰ (Kat.-Nr. 5.33 - 5.39).

Neben den exotischen Naturalien waren Stücke aus dem Bereich des Abnormen und Wunderbaren Anziehungspunkte vieler Sammlungen. Das Einhorn war z.B. eine solche heißbegehrte Mirabilie, deren Besitz sich jeder Sammler rühmte (Kat.-Nr. 5.146 und 5.32). Als sich im 17. Jahrhundert die Erkenntnis verbreitete, initiiert durch Ole Worms Abhandlung von 1638, daß es sich keineswegs um ein Körperteil jenes mythischen Tieres handele, sondern dem Narwal zugehörig sei, verlor diese bislang so gesuchte Rarität ihren Reiz und ein Preisverfall war die Folge⁶¹. Andere sagenumwobene Objekte, die im Volksglauben und in der medizinischen Vorstellung der Zeit eine gewichtige Rolle spielten, waren z.B. Alraunen und Mumien. Angeblich aus dem Samen Gehenker gewachsen und nur mit besonderen Methoden gefahrlos zu ernten, verlieh die menschenähnlich geformte Alraunenwurzel (*Mandragora officinarum*) ihrem Besitzer Glück und wehrte alles Übel ab (Kat.-Nr. 5.126a, b, 5.144 - 5.145). Mumien, vor allem wenn es sich um die echten altägyptischen handelte, waren gleichfalls höchst begehrte Schaustücke, die nicht nur als Zeugnis der Antike geschätzt waren, sondern auch wegen ihrer angeblichen Heilwirkung. Tatsächlich verabreichte man seit dem Mittelalter zerstoßene Mumienteile als Heilmittel gegen epileptische Anfälle und Blutungen⁶² (Abb. 9, s. auch Kat.-Nr. 5.143).

Unter den Mirabilien war auch all das zu finden, was grotesk war und augenscheinlich von der Norm abwich. Mißgestaltete Tiere etwa, Porträts von verkrüppelten oder übermäßig behaarten Menschen, ein in einen Baum verwachsenes Hirschgeweih, prähistorische Skelett-Teile, die man für Knochen einst lebender Riesen hielt oder Erinnerungsstücke an Hofzwerge oder Hofriesen, die ehemals als lebendige Mirabilien und Raritäten ihre Fürsten ergötzen und zu deren Repräsentation dienten. In

der Sammlung des Habsburger Herzogs Sigismund des »Münzreichen«, einem Mirabilien-Sammler, zeigte man ein präpariertes Pferd, welches zu seinen Lebzeiten einen gewaltigen Sprung getan hatte⁶³. Als lebende Raritäten fungierten auch Afrikaner, die als »Hofmohren« solch hohen Prestigewert genossen, daß bisweilen deren Leichen in konservierter Form dem Sammelkabinett zugeführt wurden. Beispielsweise veranlaßte Kaiser Franz I., die Leiche seines Hofmohren Angelo Soliman auszustopfen und in seinem Naturalienkabinett auszustellen. Auch in bürgerlichen Kreisen schien man dergleichen zu praktizieren, wie wir aus dem Tagebuch des Samuel Pepys erfahren. In diesem kulturhistorisch bemerkenswerten Dokument lesen wir den lapidaren Eintrag vom 7. September 1665: „Ließ mir die wöchentliche Totenliste geben, darin allein 6.978 Pesttote - eine schreckliche Zahl. Zu Sir R. Viner, er zeigte uns sein Haus und Grundstück, auch einen Negerjungen, der in seinen Diensten stand und an der Schwindsucht starb; er trocknete ihn im Backofen und bewahrt ihn jetzt in einer Kiste auf (...)“⁶⁴.

Das aus der Norm Fallende stellte durchweg eine besondere Attraktion dar, und oft nahmen Schaulustige und von Neugierde getriebene Besucher beschwerliche Reisen in Kauf, nur um einem einzigen solchem Stück selbst gegenüberzutreten zu können. Der besondere Status solcher Objekte ging unmittelbar auf seinen Besitzer über, dessen Sammlung dann überregionalen Ruhm genoß. Die nichtfürstlichen Sammlungen öffneten sich nun zunehmend einem wachsenden Publikum.

Städte kauften z.T. private Sammlungen auf oder bekamen durch Nachlässe solche übereignet. Auf diesem Wege machte z.B. Basel das »Amerbach-Kabinett« der Allgemeinheit zugänglich. In Nürnberg fungierte die Stadtbibliothek gleichzeitig als Museum der Reichsstadt. Durch ansehnliche Schenkungen kam hier eine bedeutende und öffentlich zugängliche Sammlung vor allem von wissenschaftlichen Geräten zustande. In der Bibliothekskammer befanden sich u.a. astronomische Instrumente des Regiomontanus und der gewaltige Globus des Johannes Schöner von 1520. Doch es fehlten auch Naturalien und andere Merkwürdigkeiten nicht. Besonderer Anziehungspunkt waren hier etwa Luthers Käppchen und Trinkglas⁶⁵. Eine außergewöhnliche Rarität stellt die mexikanische Statuette des Vitzliputzli dar. Sie wird in einem gesonderten Beitrag des vorliegenden Kataloges ausführlich behandelt (siehe den Aufsatz von Ferdinand Anders in diesem Band). Museen dienten gleichermaßen zur Ergötzung und zur Belehrung weiter Kreise der bürgerlichen Öffentlichkeit. In

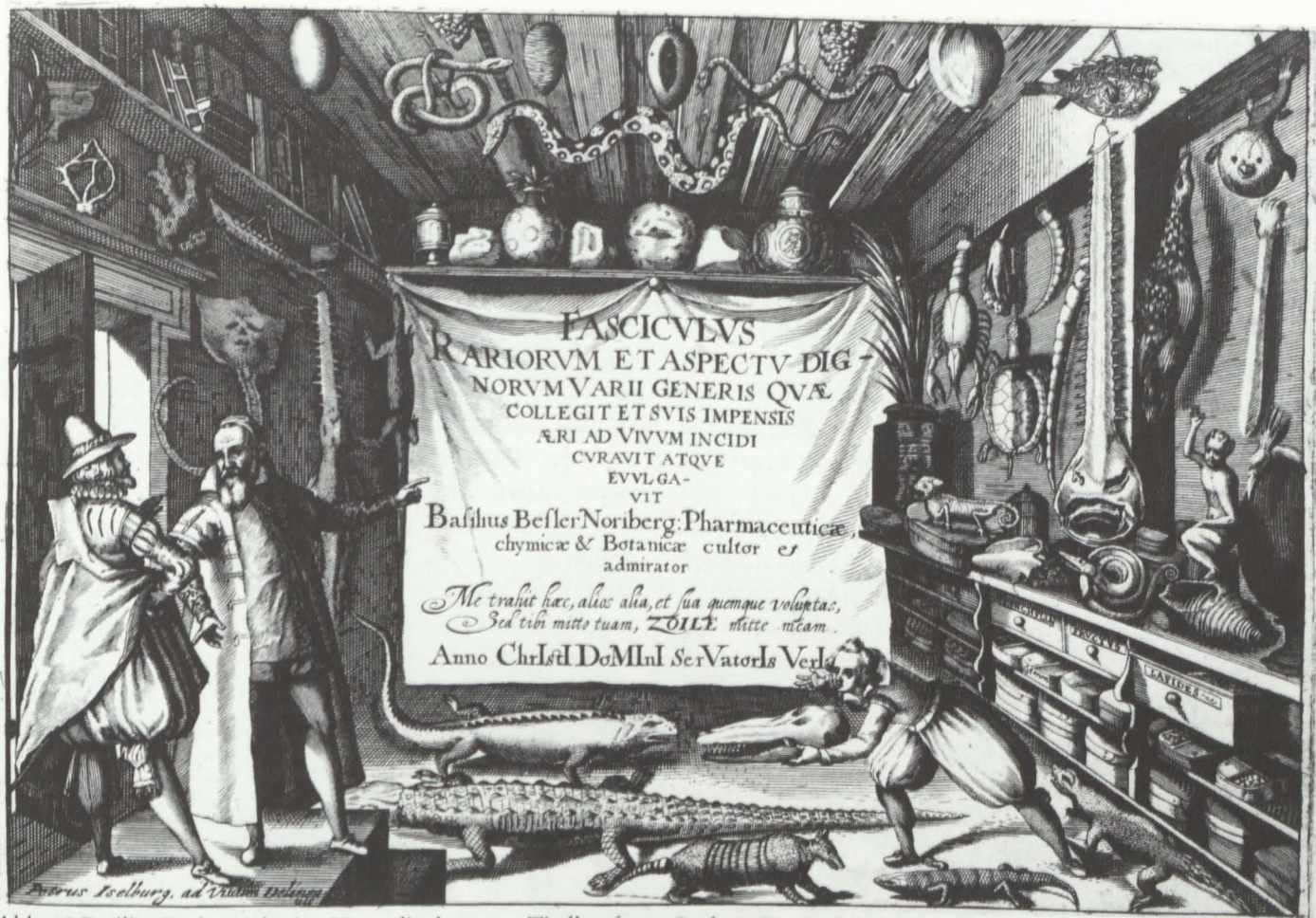


Abb. 10 Basilius Besler und seine Naturalienkammer. Titelpupfer zu Beslers „Fasciculus rariorum (...)“. Nürnberg 1616

diesem Zusammenhang entstanden kunstvoll angelegte Gärten, in denen man möglichst exotische Pflanzen ziehen und dem staunenden Publikum zeigen wollte. Nürnberg spielte bei der Entwicklung der Gartenkunst eine herausragende Rolle. Berühmt waren z.B. der Apotheker Georg Oellinger (gest. 1550, Kat.-Nr. 5.120 - 5.126) und Basilius Besler (1561 - 1629), von Beruf „Apotheker, guter Chemyikus un Botanikus“ (Abb. 10). Beslers Ansehen gründete in seiner großen Naturaliensammlung und in der von ihm mitverfaßten Beschreibung der bischöflichen Gartenanlagen zu Eichstätt - des vierbändigen „Hortus Eystettensis“ von 1613 (Kat.-Nr. 5.117 - 5.118).

Bürgerliche Sammler: Cospi, Weickmann

Eine neue Generation von Sammlern, weder Gelehrte, noch aus dem Adel stammend, sahen in der Errichtung eines Museums eine Möglichkeit, soziale Schranken zu

überspringen, den eigenen gesellschaftlichen Status zu erhöhen, zu unterstreichen und zu festigen. Man sammelte bevorzugt Antiquitäten und Kunst-Objekte, doch eben auch Naturalien und Ethnographica. Sammlungsstücke werden in diesem Zusammenhang zu Insignien sozialer Zugehörigkeit. Man erwarb Zutritt zu einem geschlossenem Milieu, indem eine bestimmte Geldsumme der „Zirkulationsphäre des Nützlichen“ entzogen wurde, wie Pomian es formuliert⁶⁶.

Manche Sammler betonten dabei vorwiegend das Bizarre und Wunderbare in ihren Kollektionen. Hochrangige Besucher wurden dadurch angelockt und natürlich vom Besitzer höchstpersönlich durch die Sammlung geführt. Indem man repräsentative Sammlungen anlegte, handelte man wie die meisten Fürsten seiner Zeit. Wichtig war in diesem Zusammenhang die Publikation der Sammlung in Form eines Druckwerkes. Damit kombinierte sich der praktische Effekt des Katalogisierens mit dem einer effektiven öffentlichen Propagierung des eigenen Status.

Ferdinando Cospi (1618 - 1685) mag für eben geschilderten Sammler-Typus als Beispiel dienen. Cospi war mit dem Hause Medici verwandt und hatte als Politiker in Bologna Karriere gemacht. Er war kein Gelehrter und zeigte auch nie leidenschaftliches Interesse an einer speziellen Wissenschaft. Das »Museo Cospiano« entstand zunächst in seinen Privaträumen (Abb. 11). Cospi erklärte von seinem Museum selbst, er habe es als Belustigung und Zerstreung seiner Jugend angelegt. 1657 ließ er es in den repräsentativen Palazzo Pubblico von Bologna überführen. Dort wurde seine Sammlung mit der des berühmten Aldrovandi verbunden und auch nach dessen System aufgestellt. Der Katalog wurde nicht von Cospi selbst verfaßt, sondern von dem Arzt und Gelehrten Lorenzo Legati (1677).

Der Blick ins Museo Cospiano, wie er sich uns in dem Kupferstich aus dem Katalog Legatis darbietet, zeigt uns die Vorliebe Cospis für das »Staunenmachende«. Die in Europa übliche Flora und Fauna fehlt fast vollständig. Ein Besucher, der das Museum betrat, suchte vergebens Vertrautes. Verwunderung sollte hervorgeru-

fen werden, statt analytisches Interesse an der Ordnung der Natur zu wecken. Zur gleichen Zeit und in der gleichen Stadt gab es Gelehrte wie Malpighi, die begannen, mikroskopierend und sezierend den Geheimnissen der Natur auf die Spur zu kommen. Eine Vorgehensweise, die Cospi fremd war⁶⁷. Charakteristischerweise handelt es sich bei den Personen, die auf dem Stich mit abgebildet sind, um einen Zwerg und einen Riesen. Es fehlte im ausgehenden 17. Jahrhundert nicht an kritischen Stimmen, die solcherlei Sammelambitionen als Eitelkeit junger Männer verurteilten, die zu nichts anderem diene, als Damen und Ungebildete zu beeindrucken, anstatt das Wissen über die Natur zu fördern⁶⁸.

In der Katalog-Beschreibung des Museo Cospiano durch Legati wird auf antike Autoren Bezug genommen⁶⁹. Direkt neben den Naturkuriosa bilden Gegenstände der Antike einen offensichtlichen Bestand der Sammlung und auch die Inschrift auf dem Stich spielt darauf direkt an. Das dahinterliegende Konzept scheint auf eine Darstellung von Geschichte, die als Natur- und Menschheitsgeschichte verstanden wird, in Form der



Abb. 11 Das Museo Cospiano. Aus: L. Legati: Museo Cospiano, 1677



Abb. 12 Joseph Arnold, Die Kunstkammer der Regensburger Großseisenhändler- und Gewerkefamilie Dimpfel, 1608

versammelten Merk-Würdigkeiten abgezielt zu haben. Doch war dies vermutlich eher das Streben des Gelehrten Legati denn ursprüngliche Sammelintention des Ferdinando Cospi.

Weitere Beispiele von Sammlungen, die bürgerlichen Ehrgeiz nach Statusbestätigung und Bildungsstreben illustrieren, ist das Kunst- und Naturalienkabinett der Regensburger Waffenhändlerfamilie Dimpfel und die Sammlung Weickmann. Von dem Dimpfel'schen Kabinett hat sich ein Aquarell des Joseph Arnold von 1608 erhalten (Abb. 12). Die Geschützsammlung verweist auf das berufliche Interesse. Neben Gemälden, Keramiken und einigen Naturalia in Gestalt von bearbeiteten und unbearbeiteten Muscheln waren die Dimpfels ganz offensichtlich Liebhaber von Globen.

Der Ulmer Kaufmann Christoph Weickmann (1617 - 1681) war einer der reichsten Patrizier seiner Stadt. Weickmann unternahm weite Reisen und zeigte sich als vielseitig interessiert und begabt. Seit 1662 veranstaltete er allwöchentliche Konzerte, in seinem Garten züchtete er über 500 Arten Tulpen, er erfand ein höchst kompliziertes Brettspiel und konstruierte ein Fernglas, mit dem 1665 ein Komet entdeckt worden sein soll. Um 1653 begann er mit seiner Sammeltätigkeit. Zustatten kamen ihm dabei seine Kontakte zu niederländischen Geschäftspartnern, die in Westafrika und im Kongogebiet Handel trieben sowie die Unterstützung durch den Augsburger Patrizier Johann Abraham Haintzel. Haintzel bereiste als Kaufmann Guinea und die Goldküste und brachte seinem Freund Weickmann diverse Ethno-

graphica von dort mit⁷⁰. Einige wenige, besonders wertvolle und seltene Stücke haben sich in Ulm bis heute erhalten⁷¹.

Der Schwerpunkt der Weickmann'schen Sammeltätigkeit lag bei Naturalien, wobei eine ausgesprochene Vorliebe für das Exotische festzustellen ist. Weickmann bezeichnet seine Sammlung, die in gebildeten Kreisen weithin bekannt war, dementsprechend auch als „Exoticophylacium Weickmannianum“⁷². Darin sind u.a. enthalten „ein gar artiger und kleiner Crocodil, so nur dritthalben Schuh lang“, ein „gar wunderseltsames Africanisches Thier über den ganzen Leib, Schwanz und Füß, mit langlichten, dünnen gefalteten Castanienfarbenen Schuppen (...) überzogen“ oder gar „Ein Ripp von einer Syrenen oder Meerfräulen, dergleichen Anno 1650 (...) gefangen worden“. Das spektakulärste Stück war zweifellos eine Mumie, von Weickmann als „ausgedörrter ganzer Mohr“ bezeichnet, die sich bis Mitte unseres Jahrhunderts erhalten hat (Kat.-Nr. 5.18).

In Sammlern wie Christoph Weickmann verkörperte sich ein bestimmter Typus des Bürgertums, der in mancher Hinsicht als charakteristisch für seine Epoche gelten mag. Daß sich mitunter die Bevölkerung auch lustig machte über die Skurilität solcher Menschen, unterstreicht deren exponierte Stellung im sozialen Gefüge ihrer Zeit.

In Nürnberg z.B. nahm man sich den berühmten Sammler Paulus Praun (1548 - 1616) zum Objekt solcher Spöttere. In dessen Kabinett befanden sich nicht nur Skulpturen, Gemälde und Druckgraphik, sondern auch zahlreiche wundersame Dinge, wie südländische Naturalien oder „indianische Sachen“⁷³.

Folgende Episode wird mit Paulus Praun in Verbindung gebracht: Am Morgen des 27. Januar 1596 entdeckte eine Magd unter dem Dach des Dominikanerklosters zu ihrem Entsetzen „ein greulich, abscheuliches Tier“. Der zufällig vorbeikommende Junker Paulus Scheurl, der das Tier gleichfalls erblickte, holte eilends weitere Bürger herbei, darunter auch Paulus Praun. Die Herbeigelaufenen staunten nicht schlecht und meinten deutlich zu erkennen, daß das Ungetüm sein Schwänzlein bewege und sogar pfeifende Laute von sich gebe. Scheurl wurde von Angst gepackt und suchte das Weite. Der gelehrte Paulus Praun hingegen zeigte sich unheimlich fasziniert und hatte nichts anderes im Sinne, als das seltsame Wesen seiner Sammlung einzuverleiben. Aus mitgebrachten Büchern konnte er schnell nachweisen, daß es sich ohne Zweifel um ein Krokodil handeln müsse. Zusammen mit einem Schuster und dem Goldschmied Jamnitzer, der ein Fischnetz beibrachte, arbei-

tete sich Praun auf einer Leiter vorsichtig an das Ungetüm heran, nicht ohne sich zuvor mit einem Tuche Mund und Nase verbinden zu lassen, um gegen den giftigen Hauch des Ungeheuers gewappnet zu sein. Als sie nun bis auf kürzeste Entfernung herangekommen waren, mußten sie feststellen, daß es sich bei dem vermeintlichen Krokodil um einen mit sich bewegenden Spinnweben überzogenen Stein handelte. Beschämt trat die »Expedition« den Rückzug an und die Teilnehmer machten sich kleinlaut aus dem Staub. Zum Leidwesen der Beteiligten wurde das denkwürdige Ereignis schnell zum Stadtgespräch. Zwei Lieder und eine „lustige Comedi“ hielten die Erinnerung daran wach und brachten den Nürnbergern insgesamt den Spottnamen »Crocodillstecher« ein, der sich bis ins 17. Jahrhundert erhalten hat. In einem Lied wird gehänselt

„Man spricht: der Praun mit dem hamen⁷⁴,
Der schuster mit der stangen,
Der Goldschmitt mit der Zangen,
haben ein steinern Crocodill
zu Nürnberg gefangen“⁷⁵.

Auch wenn es sich bei geschilderter Episode um den Topos einer Schwanksage handeln mag, die man, leicht variiert, auch andernorts finden kann, so ist doch für unseren Zusammenhang aufschlußreich, daß man darin dem ehrsamem, gelehrten und kunstsinnigen Bürger und Sammler Paulus Praun eine Hauptrolle zuweist.

Die in der Ausstellung gezeigte »Kunst- und Wunderkammer« ist keine Rekonstruktion einer ehemals real existierenden Kunstkammer. Es handelt sich auch nicht um die Errichtung einer »idealen Kunstkammer« der Spätrenaissance. Wie Katrin Achilles-Syndram und Dirk Syndram richtig feststellen, hat es eine solche ja nie gegeben⁷⁶. In unserem Falle ist es die Konstruktion einer Sammlung, in deren Objektauswahl und Präsentationsform sich Typisches widerspiegeln soll. Der didaktische Anspruch, Sammlungsgeschichte und -prinzipien des 16. und 17. Jahrhunderts zu vermitteln, mag dieses Bemühen rechtfertigen.

Anmerkungen

1 Rolf Wilhelm Brednich: Amerika in den frühneuzeitlichen Medien Flugblatt und Neue Zeitung. In: Peter Messenhöller (Hrsg.): *Mundus Novus. Amerika oder die Entdeckung des Bekannten*. Essen 1992, S. 19 - 34, hier S. 23. - Der Bibliograph Emil Weller erfaßte in seiner Arbeit von 1872 insgesamt 877 Flugschriften des 16. Jahrhunderts. Davon beziehen sich nur ganze acht auf die Neue Welt. Vgl. Emil Weller (Hrsg.): *Die ersten deutschen Zeitungen. Mit einer Bibliographie (1505 - 1599)*. Tübingen 1872. - Neuere Arbeiten bestätigen die Ergebnisse

Wellers, z. B. Rudolf Hirsch: Printed Reports on the Early Discoverers and their Reception. In: Fredi Chiapelli (Hrsg.): First Images of America: The Impact of the New World on the Old. Bd. 2. Berkeley - Los Angeles - New York 1976, S. 537 - 560. - Christina Hofmann-Randall u.a. (Hrsg.): Die Alte und die Neue Welt. Mittel- und Südamerika in alten Büchern. Eichstätt 1992, S. 26.

2 Zu den Angstvorstellungen, Endzeit- und Heilserwartungen im Europa der frühen Neuzeit s. Norman Cohn: Das Ringen um das tausendjährige Reich. Bern - München 1961. - Jean Delumeau: La Peur en Occident (XIV^e - XVIII^e siècle). Paris 1978. - Jean Delumeau: La péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e - XVIII^e siècle). Paris 1983. - Franco Cardini: Europa 1492. München 1989, S. 161 - 188.

3 Vgl. Christoph von Imhoff: Nürnbergs Indienpioniere. Reiseberichte von der ersten oberdeutschen Handelsfahrt nach Indien (1505/6). In: Pirkheimer-Jahrbuch 1986. München 1987, S. 11 - 44.

4 Albrecht Dürer: Tagebuch der Reise in die Niederlande. Anno 1520. In: Ders.: Schriftlicher Nachlaß. Leipzig 1963, S. 34.

5 Zu Hans Weiditz, dessen Trachtenbuch erst 1927 in einer Vitrine des Germanischen Nationalmuseums wiederentdeckt wurde, s. Theodor Hampe: Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz. Berlin - Leipzig 1927; und neuerdings Susi Colin: Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert. Idstein 1988, S. 5ff.

6 Spaghetti mit Tomatensauce oder Schweinsbraten mit Kartoffelklößen beispielsweise wären ohne die Neue Welt nicht denkbar, nur um zwei Beispiele aus dem kulinarischen Bereich zu erwähnen. Die durchschlagendsten Veränderungen vollzogen sich im Europa des 18. bis 20. Jahrhunderts. Wie der Historiker Reinhard schreibt, wurden „jetzt erst verschiedene der amerikanischen Wunderpflanzen wirklich 'populär'; der Mais und vor allem die Kartoffel werden zu Grundlagen der Massenernährung. Der Kartoffelanbau könnte geradezu als eine notwendige Bedingung der Industrialisierung betrachtet werden“. Wolfgang Reinhard: Folgen der Entdeckungen für Entdecker und Entdeckte. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1991, S. 118 - 120, hier S. 120. - Zum Thema der Veränderungen innerhalb der Alten und Neuen Welt s. vor allem Alfred Worcester Crosby: The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492. Westport 1972. - s. auch den Aufsatz von Werner Dressendorfer in diesem Band.

7 Vgl. Götz Pochat: Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars. Stockholm 1970, S. 160. Der erste abendländische Exotismus im größeren Stil, die römische Ägyptenmode, entwickelte sich infolge der Eroberung Ägyptens nach 31 v. Chr. Augenfälligstes Zeugnis dafür waren die riesigen oberägyptischen Obeliske, die römische Kaiser nach Rom verfrachten und als Herrschaftssigna dort im Zentrum ihres Reiches aufstellen ließen. Ägyptisierte Gräber kamen in Gebrauch, ägyptische Motive in der Wandmalerei und Mosaikkunst galten als »chic«, der ägyptische Mysterienkult fand zahlreiche Anhänger, ja es entwickelte sich sogar ein regelrechter Ägyptentourismus. Vgl. hierzu Dirk Syndram: Das Erbe der Pharaonen. Zur Ikonographie Ägyptens in Europa. In: Gereon Sievernich und Hendrik Budde (Hrsg.): Europa und der Orient: 800 - 1900. Ausstellungskatalog Berlin, Martin-Gropius-Bau. Gütersloh - München 1989, S. 18 - 57.

8 Das Wort Exotismus leitet sich aus dem griechischen exo = außerhalb, bzw. von exothen = von außen her ab (Hinweis bei G.

Pochat [Anm. 7], S. 13). Europäische Sehnsüchte nach dem Fernen, außerhalb des Vertrauten liegenden und die damit verbundenen Phantasien, wie sie sich beispielsweise in Chinoiserie oder Orientalismus äußern, waren Themen verschiedener Ausstellungen der letzten Jahre: Mythen der Neuen Welt (Berlin 1982), Europa und die Kaiser von China (Berlin 1985), Exotische Welten - Europäische Phantasien (Stuttgart 1987), Europa und der Orient (Berlin 1989).

9 Elisabeth Scheicher möchte darin gar den Urgrund jedes Sammelns sehen. Vgl. Elisabeth Scheicher: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger. Wien - München - Zürich 1979. S. 22.

10 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 50. Pomian verdeutlicht seine These am Beispiel von Grabbeigaben, Opfergaben, Beutesammlungen, Reliquien und Sakralgegenständen und von fürstlichen Schatzkammern.

11 K. Pomian (Anm. 10), S. 58.

12 Bronislaw Malinowski: Argonauten des westlichen Pazifik. Frankfurt am Main 1979, S. 121f.

13 Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908. - Zum Testament des Erzherzog Ferdinand siehe A. Primisser: Die kaiserlich-königliche Ambraser Sammlung. Wien 1819, S.32 nach E. Scheicher (Anm. 9), S. 73.

14 Julius von Schlosser selbst beurteilte die Rudolfinische Kunst- kammer in dieser Weise.

15 So in Johannes Jahn: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart 1975, S. 412. Elisabeth Scheicher kritisiert im Hinblick auf die kunstwissenschaftliche Einschätzung der Prager Kunst- und Wunderkammer überholtes Kunstverständnis: „Das grundsätzliche Mißverstehen von der konzeptiven Vielfalt als einer bestimmte Prioritäten leugnenden Unvernunft beruht letztlich auf Normen, die die Existenz der Spezialmuseen zur Voraussetzung haben; sie suchen daher in der Kunst- und Wunderkammer auch das allgemeingültige Kunstwerk im Sinne der ästhetischen Wertbegriffe des 19. Jahrhunderts“. E. Scheicher (Anm. 9), S. 142.

16 Anstöße hierzu gaben u.a. Altamerikanisten wie Ferdinand Anders und Detlef Heikamp, die ihre Untersuchungen den in Kunst- und Wunderkammern enthaltenen Americana widmeten. Für die Aufwertung dieses Themas in der Kunstwissenschaft sind die Arbeiten von Elisabeth Scheicher, die sich mit den Habsburger Sammlungen, insbesondere der auf Schloß Ambras, beschäftigen, wesentlich. Zweifellos einen Meilenstein für die Kunst- und Wunderkammerforschung stellte das interdisziplinäre Symposium »The Cabinet of Curiosities« dar, welches 1983 in Oxford stattfand und dessen Referate 1985 veröffentlicht wurden. Vgl. Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hrsg.): The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-Century Europe. Oxford 1985. - Einige Arbeiten aus Völkerkunde und Altamerikanistik sind Ferdinand Anders: Der Federkasten der Ambraser Kunst- und Wunderkammer. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 61, 1965, S. 119 - 132 - Ferdinand Anders: Arte plumario y de mosaico. Artes de México. México, D.F. 1970. - Detlef Heikamp und Ferdinand Anders: Mexikanische Altertümer aus süddeutschen Kunst- und Wunderkammern. In: Pantheon 28, 1970, S. 205 - 220. - Detlef Heikamp und Ferdinand Anders: Mexico and the Medici. Florenz 1972; und Detlef Heikamp: American Objects in Italian Collections of the Renaissance and Baroque. A Survey. In: Fredi Chiapelli (Hrsg.): First Images of America. The Impact of the New World on the Old. Bd.1. Berkeley - Los Angeles 1976, S. 455 - 482.

- 17 Beispielsweise übten sich Maximilian I., Erzherzog Ferdinand II. und Rudolf II. teilweise mit beachtlichen Ergebnissen in dieser Kunst. Vgl. E. Scheicher (Anm. 9), S. 23.
- 18 s. hierzu die Arbeit von Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600.* Berlin 1977.
- 19 Als Beispiel sei genannt Theodor Zwingers „*Theatrum vitae humanae*“ (Basel 1565), eine enzyklopädische Sammlung von Literaturbeispielen zu allen Fragen des menschlichen Lebens. Zwingers Werk war zu seiner Zeit ein Bestseller. Vgl. Justin Stagl: *Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert.* In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur.* Frankfurt am Main 1989, S. 140 - 177, hier S. 140. - Ein anderes Beispiel nennt Richard Bernheimer mit P. Galucci: *Theatrum Mundi et Temporis, in quo non solum praecipue horum partes describuntur, et ratio metiendi eas traditur, sed accomodatissimis figuris sub oculos legentium facile ponuntur.* Venedig 1588. - Richard Bernheimer vermutet, daß der Gelehrten Diskurs des 16. Jahrhunderts zum *Theatrum mundi* wesentlich durch das real existierende Bauwerk des Giulio Camillo (1488 - 1544) angeregt wurde. Vgl. Richard Bernheimer: *Theatrum Mundi.* In: *The Art Bulletin* 28 (4), 1956, S. 225 - 247.
- 20 Zitiert nach Friedrich Klemm: *Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen* (Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte, Bd. 41, 2). München 1973, S. 4.
- 21 Das lateinische Äquivalent für Kabinett oder Kammer ist »*phylacium*«. Entsprechend bezeichnete man die Münzsammlung der Königin Christina von Schweden als »*Nummophylacium*« und der Patrizier Weickmann nennt seine Sammlung »*Exoticophylacium*«. Vgl. David Murray: *Museums. Their History and their Use*, Bd. 1. Glasgow 1904, S. 37f.
- 22 D. Murray (Anm. 21), S. 38.
- 23 So faßt Scheicher Quicchebergs Anliegen zusammen. s. E. Scheicher (Anm. 9), S. 68. - Samuel van Quiccheberg: *Inscriptiones, vel tituli theatrie amplissimi.* München 1565.
- 24 E. Scheicher (Anm. 9), S. 68.
- 25 Siehe hierzu vor allem Frances A. Yates: *The Art of memory.* London 1966.
- 26 E. Scheicher (Anm. 9), S. 69. - Giulio Camillo hatte in seiner „*Idea del Teatro*“ das *Theatrum* grob skizziert und 1550 publiziert. Zu Giulio Camillo und der Rekonstruktion seines *Theatrum Mundi* s. R. Bernheimer (Anm. 19).
- 27 J. Stagl (Anm. 19), S. 149f. Stagl verweist hierbei auf Gilbert W. Neal: *Renaissance Concepts of Method.* New York 1960.
- 28 Stagl nennt als Standardwerk zu Ramus und Ramismus Walter J. Ong: *Ramus. Method and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason.* Cambridge/Mass. 1958.
- 29 Justin Stagl, der sich profund mit dem Thema der Reisetheorie befaßte, stieß im Verlaufe seiner Recherchen auf ca. 300 Reiseanleitungen in Latein und anderen Volkssprachen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Von Hugo Blotius hat sich die „*Tabula Peregrinationis*“ mit 117 Fragen erhalten, deren Beantwortung es ermöglichen sollte, eine beliebige Stadt umfassend zu beschreiben (enthalten im Anhang von Paul Hentzner: *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae.* 3. Aufl. Nürnberg 1629). Ein weiterer wichtiger Theoretiker des Reisens war der Ramus-Schüler Theodor Zwinger (1533 - 1588). Sein „*Methodus apodemica in eorum gratiam, qui cum fructu in quocunque tandem vitae genere peregrinari capiunt*“ (Basel 1577) blieb bis Ende des 17. Jahrhunderts maßgebend. J. Stagl (Anm. 19), S. 141, 145.
- 30 J. Stagl (Anm. 19), S. 147.
- 31 *Inventaires de Jean Duc de Berry (1401 - 1416) publiés et annotés par J. Guiffrey.* 2 Bde., Paris 1894 - 1896; und J. Labartes: *Inventaires du Mobilier de Charles V, Roi de France.* Paris 1879.
- 32 J.v. Schlosser (Anm. 13), S. 25.
- 33 E. Scheicher (Anm. 9), S. 33.
- 34 E. Scheicher (Anm. 9), S. 37, verweist auf die Biographie von König Charles V., Christine de Pisan, die, wenn auch in idealisierter Form, Einzelheiten aus dem Leben ihres Königs mitteilt und zwar in ihrem 1404/05 entstandenen „*Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*“.
- 35 Zu den Sammlungen der Medici vgl. *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico.* Ausstellungskatalog Florenz. Florenz 1972.
- 36 Vgl. W. Liebenwein (Anm. 18) und auch E. Scheicher (Anm. 9), S. 42.
- 37 E. Scheicher (Anm. 9), S. 42.
- 38 W. Liebenwein (Anm. 18), S. 157.
- 39 Das Aufbausystem, wie es Borghini für Francesco I. entwarf, zeigt enge Verwandtschaft mit Giulio Camillo Delminio's „*Teatro della memoria*“, wie aus der Arbeit von L. Bolzoni: *L' „invenzione“ dello Stanzino di Francesco I.* In: *Le Arti del Principato Mediceo.* Florenz 1980, S. 255 - 299, hervorgeht. Dieser Hinweis bei Giuseppe Olmi: *Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* In: O. Impey u. A. MacGregor (Anm. 16) S. 5 - 16, hier S. 7.
- 40 So G. Olmi (Anm. 39), S. 7. Liebenwein betont, daß das *Studiolo* des Francesco die Funktion eines Studierzimmers nicht mehr erfüllen konnte, sondern das Behältnis einer enzyklopädischen Sammlung darstellte. W. Liebenwein (Anm. 18), S. 157.
- 41 E. Scheicher (Anm. 9), S. 45 / A 44 verweist auf das „*Verzeichnis Der Römische Kayser / König / Fürsten / Graffen / Herren und vom Adel / welcher Leib Harnisch und Rüstungen... Durchleichtigster Fürsten und Herren / Herrn Ferdinanden / Erzherzogen zu Österreich (...) Rüstkammer / in dem Schloss Ombrass / bey Innsprugg / zu ainer ewigen Gedächtnus aufbehalten und gesehen werden. Ynnspruck bey Joanni Paur Anno MDCIII*“.
- 42 E. Scheicher (Anm. 9), S. 76.
- 43 E. Scheicher (Anm. 9), S. 81.
- 44 E. Scheicher (Anm. 9), S. 81.
- 45 E. Scheicher (Anm. 9), S. 123.
- 46 Zu den italienischen Sammlungen siehe Laura Laurencich-Minelli: *Museography and Ethnographical Collections in Bologna.* In: O. Impey u. A. MacGregor (Anm. 16), S. 17 - 23, und G. Olmi (Anm. 39), S. 5 - 16.
- 47 Vgl. Laura Laurencich-Minelli: *Bologna und Amerika vom 16. bis 18. Jahrhundert.* In: Karl-Heinz Kohl (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas.* Ausstellungskatalog Berlin, Martin-Gropius-Bau. Berlin 1982, S. 147 - 154.
- 48 Über den Inhalt des Museums von Aldrovandi gibt uns Auskunft sein „*Index alphabeticus rerum omnium naturalium in*

musaeo appensarum incipiendo a trabe prima. Bologna 1587“ = Aldrovandi MS 26 in der Biblioteca Universitaris zu Bologna.

49 G. Olmi (Anm. 39), S. 8. - s. auch zu Leben und wissenschaftlicher Methode von Ulisse Aldrovandi die Arbeit von Christa Riedl-Dorn: Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Wien - Köln 1989.

50 Laura Laurencich-Minelli hebt hervor, daß das Konzil selbst bei der Zirkulation und dem Austausch von u.a. exotischen Geschenken innerhalb des hohen Klerus eine wichtige Rolle spielte. Dies wiederum begünstigte das Sammeln von Ethnographica ungemein. Vgl. L. Laurencich-Minelli (Anm. 46), S. 18.

51 Das Bemühen um eine wissenschaftliche Erschließung und Rekonstruktion der Sammlung des A. Giganti verdanken wir Laura Laurencich-Minelli: L'indice del Museo di Antonio Giganti. Interessi etnografici e ordinamento di un museo cinquecentesco. In: *Museografia Scientifica* 2, 1984.

52 G. Olmi (Anm. 39), S. 6. Olmi verweist hier auf die Veröffentlichung von A. Neviani: Ferrante Imperato speciale e naturalista napoletano con documenti inediti. In: *Atti e Memorie Accademica di Storia dell'arte sanitaria*, ser. 2,2, 1936, S. 57 - 74, S. 124 - 145, S. 191 - 210, S. 234 - 267.

53 Zu Calceolaris Museum wurden zwei Kataloge veröffentlicht. Der erste 1584 von dem Arzt Giovanni Battista Olivi, der zweite von Benedetto Ceruti und Andrea Chiocco 1622. Zweiterer wurde nach dem Tode Calceolaris veröffentlicht und bezieht sich vermutlich auf die von Calceolaris Neffen fortgeführte und veränderte Sammlung. Vgl. Giovanni Battista Olivi: De reconditis et praecipuis collectaneis ab honestissimo et solertissimo Francisco Calceolario Veronese in Musaeo adservatis. Venedig 1584; und Benedetto Ceruti und Andrea Chiocco: *Musaeum Francisci Calceolari Veronensis*. Verona 1622. Nach G. Olmi (Anm. 39), S. 6.

54 Vgl. hierzu Giuseppe Olmi: Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605). In: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* 3, 1977, S. 105 - 181.

55 G. Olmi (Anm. 39), S. 7. Aldrovandi stand im übrigen in regem Briefkontakt mit Francesco I. de Medici. Mit ihm tauschte Aldrovandi häufig Gegenstände und Bilder aus. Vgl. O. Mattiolo: *Lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana*. Turin 1904.

56 Zu Ole Worms Leben und Werk siehe die Ausführungen von H.D. Schepelern: *Natural Philosophers and Princely Collectors: Worm, Paludanus and the Gottorp and Copenhagen Collections*. In: O. Impey u. A. MacGregor (Anm. 16), S. 121 - 127.

57 1982 wurde das Worm'sche Kabinett innerhalb der Ausstellung „Mythen der Neuen Welt - Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas“ rekonstruiert. Vgl. K.-H. Kohl (Anm. 47), S. 323ff.

58 J. Stagl (Anm. 19), S. 163.

59 Nur in manchem Heimatmuseum begegnet uns mitunter ansatzweise jenes enzyklopädische Konzept, gleichermaßen Kunst-, Kultur- und Naturdenkmäler zu sammeln und auf engstem Raum zu präsentieren. Die Beschränkung auf eine begrenzte Region macht dies überhaupt möglich.

60 Den Weg vom exotischen Naturstoff zum Kunstobjekt ist Thema des Bild- und Studienheftes Nr. 1 zur Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld. Die hier geübte Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Biologen und Geologen ist beispielhaft und anregend. Vgl. Dirk Syndram (Hrsg.): *Naturschätze - Kunst-*

schätze. Vom organischen und mineralischen Naturprodukt zum Kunstobjekt. Bielefeld 1991.

61 Ole Worm belegte das Einhorn nunmehr mit dem Begriff „unicornum marinum“. Vgl. H.D. Schepelern (Anm. 56), S. 124.

62 Zur Alraune siehe Hans Biedermann: *Handlexikon der magischen Künste von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert*. Graz 1968. S. 28ff. - Zur Mumie in der Volksmedizin siehe Ernst Bargheer: *Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Lebensinneren im deutschen Glauben und Brauch*. Berlin - Leipzig 1931, S. 234ff.

63 E. Scheicher (Anm. 9), S. 52.

64 Samuel Pepys: *Tagebuch aus dem London des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980, S.269. Den Hinweis auf Pepys verdanke ich Johannes Willers.

65 Zur Nürnberger Sammlung vgl. Wilhelm Schwemmer: *Die Nürnberger Stadtbibliothek als Museum*. In: Karheinz Goldmann: *Geschichte der Stadtbibliothek Nürnberg*. Nürnberg 1957, S. 122 - 131.

66 K. Pomian (Anm. 10), S.63.

67 Giuseppe Olmi weist daraufhin, daß es Cospi nicht in den Sinn gekommen wäre, beispielsweise die getrocknete äthiopische Frucht, die sich in seiner Sammlung befand, mit dem Skalpell zu öffnen, um herauszufinden, was sich darin befände, selbst wenn das hörbare Klappern regelmäßig beim Schütteln der Frucht auf einen unbekanntem Inhalt verwies. G. Olmi (Anm. 39), S. 15.

68 So etwa drückte Luigi Ferdinando Marsili seine Kritik aus. Er verdammt die Mischung von »Naturalia« und »Artificialia«. Obwohl selbst kein studierter Naturwissenschaftler, orientierte er sich in der Anlage seiner Sammlung ausschließlich an wissenschaftlichen Kriterien seiner Zeit. Er sammelte ausschließlich Naturalia und wollte in seinem Kabinett die Ordnung der Natur widergespiegelt wissen. Demnach war jedes Naturprodukt, und sei es noch so gewöhnlich und unscheinbar, von großer Wichtigkeit und Bedeutsamkeit. Dies stand dem Präsentieren von Abnormitäten diametral entgegengesetzt. Vgl. G. Olmi (Anm. 39), S. 15f.

69 G. Olmi (Anm. 39), S. 14.

70 Eine umfassende Arbeit zu Leben und Sammlung Weickmanns steht noch aus. Vgl. Die „Kunstkammer“ des Christoph Weickmann. In: *Führungsblätter durch das Ulmer Museum, Raum 15*. Ulm o.J. - Otto Häcker: Ein Besuch bei Christoph Weickmann und seiner Familie. In: *Ulmer Bilderchronik*, Bd. 3. Ulm 1933, S. 302 - 310, S. 325 - 332, S. 349 - 351; und Otto Häcker: *Die Kunst- und Naturalkammer des Ulmer Patriziers Christoph Weickmann*. In: *Ulmer historische Blätter* 1926, S. 7f. und *Ulmer historische Blätter* 1927, S. 3 - 6.

71 Von den ethnographischen Stücken seien u.a. erwähnt: Afroportugiesische Elfenbeinlöffel, zwei Männergewänder aus Westafrika, ein Schwert von der Goldküste und eine Muschelstirnbinde von den Antillen, die sich als seltenes Dokument indianischer Kunst aus der Karibik hier erhalten hat. Auf die Ethnographica der Sammlung Weickmann machte erstmals R. Andree aufmerksam. Vgl. Richard Andree: *Seltene Ethnographica des städtischen Gewerbe-Museums zu Ulm*. In: *Baessler Archiv* 4, 1914, S. 20 - 34.

72 So ist auch das von ihm herausgegebene Verzeichnis betitelt: „*Exoticophylacium Weickmannianum*“. Ulm 1659.