

Schau auf mich und staune!

Narrative Ebenen in der Kunst- und Wunderkammer

Stefan Laube

Seit dem mittelalterlichen Reliquienkult ist es Usus, Ensembles von Überresten zu ihrer Aufwertung mit Erzählungen zu umweben. Tatsächlich scheinen Sammlungen ihre Semantik aus Narrativen unterschiedlicher Reichweite zu speisen. „Rette, was noch zu retten ist!“ – so müsste wohl die Devise in der beschleunigten Moderne lauten, „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ der Leitspruch auf den Schaubühnen von Renaissance und Barock. Neben diesen umgreifenden mottohaften Narrativen, die nicht selten ungesagt bleiben, stehen eng an die Provenienz der einzelnen Exponate geknüpfte Geschichten, die meist nur rudimentär in Verzeichnissen fixiert worden sind. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Geschichten im mündlichen Austausch zur Entfaltung kamen.

1 Grade der Schaulust zwischen Sammeln und Erzählen

Im Herbst 1581 gelangte ein ganz besonderes Objekt in die damals noch junge Dresdener Kunstkammer: die sogenannte große Smaragdstufe, bestehend aus sechzehn großen und kleinen Smaragden. Man sprach damals von einem Naturwunder, dabei handelt es sich eher um ein Artefakt, da die Smaragde bewusst in den Klumpen aus Brauneisenerz eingesetzt worden sind. Allein schon die Provenienz ließ Fantasien gedeihen, stammte es doch aus einer Mine in Kolumbien, die ein Jahr zuvor für die habsburgische Krone erschlossen worden war – ein Objekt also, in dem die weltpolitischen Ambitionen des Kaiserhauses buchstäblich aufblitzen. Bereits im ersten erhaltenen Inventar der Dresdener Kunstkammer von 1587 erwähnt, wird auch in den begleitenden dokumentarischen Quellen der Folgezeit stets die Erwerbungs-geschichte gebührend berücksichtigt, handelte es sich doch um ein kaiserliches Geschenk Rudolfs II. Der in Prag residierende Kaiser hatte dieses Objekt dem gerade dort weilenden Kurfürsten August von Sachsen verehrt, dem Gründer der Dresdner Kunstkammer.¹ Im Inventareintrag von 1587 kommt die kaum zu unterschätzende Wertzuschreibung dieses Objekts zum Aus-

1 Ulrike Weinhold: Die Habsburger und die frühe Dresdner Kunstkammer. In: Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung. Hg. von Dirk Syndram und Martina Minning. Dresden 2012, S. 63–77, hier S. 65f. Augusts Kunstkammer war damals noch vornehmlich nach praktischen Gesichtspunkten geordnet. In einer Handvoll Räumlichkeiten in der Residenz konnte der Kurfürst, umgeben von Werkzeugen, Instrumenten, Karten und Naturalien, private Studien treiben und vor allem handwerklich tätig sein.

druck. Kurfürst August habe es „zu ewigen gedechtnus zu bleiben vorordnet“.² Für alle Zeiten sollte sich in der Smaragdstufe die Verbundenheit der Herrscherhäuser Wettin und Habsburg materialisieren.³ Knapp 150 Jahre später: August der Starke, sächsischer Kurfürst und polnischer König, verfolgte die Absicht, dieses vermeintlich einzigartige Naturwunder im Hauptraum seines neu gegründeten Schatzkammermuseums (Grünes Gewölbe) auszustellen und veränderte es zugleich. Im Rahmen einer theatralischen Intervention ließ er von Balthasar Permoser eine grazil ornamentierte dunkelhäutige Menschenfigur anfertigen.⁴ Von nun an war die Smaragdstufe von einer Statue in stolz einherschreitender Pose hinterfangen, die in Händen ein Tableau trägt, um eine steinerne Rarität wirkungsvoll zu präsentieren. Eine Ikone der Sammlung war geboren (Abb. 1)!⁵ Diesem schillernden Objekt waren nicht nur Edelsteine aufgeprägt, sondern auch narrative Partikel, wie Weltmachtstreben und Exotik sowie Initiativen der jeweiligen Gründer von Kunstkammer und Grünem Gewölbe.

Dass Dinge, wenn sie sich präsentieren, von Erzählungen umwoben sind, ist weder neu noch selten. Jedes Urlaubsmitbringsel im heimischen Regal schöpft aus narrativem Potenzial. Oder man denke an die Usancen der Reliquienverehrung im Mittelalter. Bibelfestigkeit und einschlägige Kenntnisse aus den Heiligenviten waren Voraussetzung, um am Seelenheil, das dieser Objektklasse anhaftete, zu partizipieren. Praktiken des Erzählens und des Sammelns weisen Parallelen auf. Der oder die Erzählende reiht Fakten und Erfahrungen aneinander, die miteinander in Beziehung stehen, um ein halbwegs kohärentes Ganzes entstehen zu lassen. Sammler und Sammlerinnen stellen Objekte in Serie aus und bringen sie in spezifische Ordnungen. Da sie mit den Dingen vertraut sind, kann leicht aus einer Aufzählung eine Erzählung werden, zumal bei rhetorischem Geschick, wie auch umgekehrt aus farbigen Erzählungen nüchterne Listen herausgefiltert werden können.⁶ Darüber hinaus kann zu jedem einzelnen Objekt eine bestimmte Geschichte erzählt werden. Dass sich Formen und Funktionen des (musealen) Sammelns von Objekten sowie des Erzählens gegenseitig beeinflussen und daraus

2 Inventar Kunstkammer 1587, fol. 8r–v. Zitiert nach: Die Inventare der kurfürstlich-sächsischen Kunstkammer. Hg. von Dirk Syndram und Martina Minning. Bd. 1. Dresden 2010, [fol. 5v/5v].

3 Daher belegte Kurfürst August sie mit einem Fideikommiss, das heißt, sie sollte als unveräußerliches Erbgut für immer im Besitz der Familie bleiben.

4 Der „Mohr“ soll eigentlich einen Indio darstellen.

5 Dirk Syndram: „Mohr“ mit Smaragdstufe. In: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen. Hg. von dems. München 1997, S. 174f. Vgl. auch Dirk Syndram: August der Starke und seine Kunstkammer zwischen Tagespolitik und Museumsvision. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 121–141.

6 Umberto Eco: Die unendliche Liste. Aus dem Ital. von Barbara Kleiner. München 2009; Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin 2003.



Abbildung 1: Mohr mit der Smaragdstufe, Skulptur: Balthasar Permoser, Dresden 1725, H. 63 cm. Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

auch Wissen entsteht, scheint einleuchtend zu sein.⁷ Aber wie ist das Verhältnis genauer zu bestimmen und wer bzw. was ist der narrative Auslöser – das Objekt einer Sammlung oder die Vorstellungskraft des Erzählers?

Geschichten, die sich um Objektsammlungen scharen, können zum einen detailliert zur Entfaltung kommen, zum anderen aber auch mehr appellativ, mottohaft kondensiert sein: „Rette, was noch zu retten ist!“ – so müsste wohl der Imperativ in der beschleunigten Moderne lauten, die uns spätestens seit 1850 in Bann hält. „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ die Devise auf den repräsen-

⁷ Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder und Klaus Wieh: Museales Erzählen. Zur Einleitung. In: Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Hg. von dens. Paderborn 2020, S. 1–15.

tativen Schaubühnen von Renaissance und Barock. Neben diesen umgreifenden Kurznarrativen, die nicht selten dem Bereich des *tacit knowledge* angehören, stehen abenteuerliche Stoffe, die sich oft mündlich tradierten, sowie eng an die Provenienz der einzelnen Exponate geknüpfte Geschichten, die meist in Verzeichnissen fixiert sind. Wie wirken sich diese unterschiedlichen Erzählmuster auf die Objekte und ihre Ordnungen aus? Welches Narrativ lässt Ästhetik und Materialität von Dingen am besten zur Entfaltung kommen?

Zunächst ein Versuch, derartige appellative Kurznarrative, die – so meine These – den Sammlungen semantisch zugrundeliegen, genauer zu beschreiben.⁸ So war das moderne Museum von der Vorstellung getragen, die Moderne bringe nicht nur Fortschritt und Zivilisation, sondern auch Verfall und Verlust. Diesem müsse man etwas entgegensetzen, nämlich das Sammeln und Konservieren. Durch Rettungsaktionen gegen das Verschwinden sammelt sich in den zunehmend spezialisierten Sammlungen vor allem geschichtliches Kapital an. Es geht darum, ein Früheres, das anders gewesen ist, einzukapseln – eine geschichtliche Ereignisfolge, die zugleich Tradition zu stiften vermag. Die Vitrine ist vor diesem Hintergrund Utensil und Metapher zugleich. So wies die Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im November 2019 angesichts des Einbruchs im Grünen Gewölbe darauf hin, dass der Verlust der materiellen Werte zwar erheblich und schmerzhaft sei, im Wert gar nicht zu ermessen sei es aber, sollte hier ein historisch einmaliges kompaktes Arrangement, erwachsen in einigen Jahrzehnten aus dem Sammlungseifer von drei sächsischen Königen, sein Ende gefunden haben.⁹ Damit bringt Marion Ackermann zum Ausdruck, dass heutzutage eine als wichtig erachtete Sequenz des Kulturerbes zum Goldstandard geworden ist. In der Hochzeit der Kunst- und Wunderkammer schien eher noch Unbefangenheit gegenüber kompakten Sequenzen der eigenen Tradition an der Tagesordnung zu sein.¹⁰

Bereits im Mittelalter hat es eine Vielfalt von Sammlungen gegeben, denen meist eine spirituelle Bedeutung eingeschrieben war. In den Kirchenschätzen häuften sich Prunkgefäße, Gewänder, Handschriften und Kuriositäten an, wie wir z. B. aus den Bestandsverzeichnissen und den noch erhaltenen Objekten aus der Abtei zu Saint-Denis oder von St. Blasius in Braunschweig wissen.¹¹ Den Gipfel der Kost-

8 Siehe zur „tacit dimension“ des Wissens Michael Polanyi: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M. 1985 (engl. Orig. 1966).

9 Der Tagesspiegel, 26.11.2019, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/einbruch-in-das-gruene-gewoelbe-wachleute-griffen-wegen-brutalitaet-der-taeter-nicht-ein/25270372.html> [letzter Zugriff: 22.11.2021]

10 Wäre man damals Opfer eines Einbruchs geworden, wäre das Bekunden des Bedauerns so gleich mit der Marschroute verknüpft gewesen, neue Schmuckstücke in Auftrag zu geben, noch großartiger als die, die abhandengekommen sind – ohne sich der Fiktion eines geschichtlichen Konstrukts zu beugen.

11 Andrea Boockmann: *Die verlorenen Teile des ‚Welfenschatzes‘. Eine Übersicht des Reliquienverzeichnisses von 1482 der Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig*. Göttingen 1997; Michel Felibien: *Histoire de l’abbaye royale de Saint-Denis en France contenant la vie des abbez qui*

barkeit stellten in der Regel Sammlungen bedeutender Reliquien dar. Sie waren meist in prunkvollen Gefäßen verborgen, um auf diese Weise ihren kaum zu ermessenden Wert zu signalisieren.¹² So nennt bereits ein Bericht über das Martyrium des Polykarp aus dem zweiten Jahrhundert, dass dessen Gebeine, die aus der Asche geborgen wurden, „wertvoller als Edelsteine, kostbarer als Gold“¹³ seien. Der Reliquienkult setzte zu seiner Karriere an. In Sammlungen des Mittelalters akkumuliert sich trotz aller kostbaren Materialität vor allem jenseitsorientiertes Kapital. Jeder Splitter eines geheiligten Menschenknochens wurde zum Depot göttlicher Macht deklariert, ein Span des heiligen Kreuzes – so winzig er auch war – vermochte die gesamte biblische Heilsgeschichte zu komprimieren. Im Rahmen einer Weltdeutung, in der Gestorbene auf Lebende – und vice versa – Einfluss nehmen können, versprechen Reliquien spirituellen Nutzen und Gewinn, kann doch der andächtig vor einer Reliquie meditierende, erlösungsbedürftige Mensch die in der Reliquie gespeicherte positive Energie abschöpfen und seinem Konto zuschreiben. Sein sündhaftes Verhalten kann dadurch ausgeglichen, bestenfalls getilgt werden. Nach der mittelalterlichen Vorstellung haben die Heiligen deutlich mehr gute Taten vollbracht, als für ihr eigenes Seelenheil nötig war. Von diesem Gnadenüberschuss, den die Kirche betreute, konnte jeder Christ profitieren, indem er wie von einem Konto für eine entsprechende Gegenleistung wie Fasten, Reliquienverehrung oder Wallfahrten den Ablass zur Buße begangener Sünden abhob.¹⁴ Narrative Momente kamen immer dann zum Tragen, wenn der Gläubige sich das vorbildliche Leben des heilig gesprochenen Vorbilds in detail vergegenwärtigen wollte.¹⁵

Zweifellos muss bereits im Mittelalter der Schaulust im Augenblick ein hoher Stellenwert eingeräumt werden, sonst wären die Reliquiare nicht so edel und prächtig gestaltet worden. Dennoch fügt sich der Sog des Visuellen in einen Rahmen ein, der darüber weit hinausgeht, stand doch für den jeweiligen Betrachter die angeblich vom Himmel gesteuerte Sündenvergebung im Mittelpunkt, der man teilhaftig werden wollte. Auch in der beschleunigten Moderne wird die Schaulust als durch Sammler und Museologen behutsam rekonstruierte Kapsel einer verloren geglaubten Zeit in den Dienst von Orientierungsvermittlung und Traditionsstiftung gestellt. Seit dem Beginn der Industrialisierung ist Sammeln der permanente Versuch, die Tatsache zu verarbeiten, dass sich unsere Lebenswelt von

l'ont gouverné depuis onze cens ans (...) Avec la Description de l'Eglise & detout ce qu'elle contient de remarquable. Paris 1706.

12 Gia Toussaint: Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge. Berlin 2011.

13 Martyrium des Polykarp, griech.-dt. In: Theofried Baumeister: Genese und Entfaltung der altkirchlichen Theologie des Martyriums (TC 8). Bern 1991, S. 74–85, hier S. 80.

14 Stefan Laube: Reliquienkapital. Zur Polyvalenz von Heiltümern zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In: Der Wert des Heiligen. Spirituelle, materielle und ökonomische Verflechtungen. Hg. von Andreas Bihrer, Miriam Czok und Uta Kleine. Stuttgart 2020 (Beiträge zur Hagiographie 23), S. 189–206.

15 Vor allem die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene *Legenda Aurea* von Jacobus de Voragine diente als narrative Schatztruhe.

Jahrzehnt zu Jahrzehnt spürbar verändert. Dieser technologische Wandel ist auch der Grund dafür, dass die halbwegs dauerhaften sozialen Gebilde, wie Vereine, Firmen und öffentliche Institutionen, sammeln und Archive gründen. Organisiertes Sammeln soll gegen den permanent verändernden Fluss der Zeit Identität sicherstellen, darin dem ähnlich, der ein privates Fotoalbum anlegt oder Tagebuch führt. Man will damit sagen oder erzählen: Es gibt einen festen Punkt, obwohl ich geworden bin und sich alles um mich herum ändert.¹⁶

Rettungsaktionen können fast alle Gegenstände betreffen, nicht nur „keltische Knochen“ (Wilhelm Raabe),¹⁷ Kaffeemühlen oder Schreibmaschinen fallen darunter, auch Ethnographica. Man mag sich auch fragen, warum sich gerade in Berlin eine der reichhaltigsten ethnologischen Sammlungen der Welt befindet, obwohl Deutschland im Vergleich zu Portugal, Spanien, England oder Holland alles andere als eine Schiffahrer- und Entdeckungsnation gewesen ist. Das liegt daran, dass sich im 19. Jahrhundert in der Hochzeit deutscher Wissenschaftsexpansion gerade Deutsche zu Rettern aussterbender Kulturen aufschwangen. Adolf Bastian, der Gründer des Königlichen Museums für Völkerkunde, schickte Sammelreisende in alle Welt, um die letzten materiellen Zeugnisse der „Naturvölker“ – wie es damals hieß – zu retten, bevor sie endgültig dem unaufhaltbaren Fortschreiten der Zivilisation zum Opfer fielen.¹⁸ Wie im Mittelalter wird also auch in der Moderne das Ausstellen gesammelter Objekte in den Dienst eines höheren Ziels gestellt.

Und in der Hochzeit der Kunst- und Wunderkammern? Wie sah zwischen 1550 und 1700 das Spannungsfeld von Zeigen und Instrumentalisierung aus? Allgegenwärtig war in diesen Jahrzehnten der Anspruch, alles zusammengetragen, was man kannte; alles zu sammeln, was außergewöhnlich und unerhört war, einschließlich verblüffender Dinge und Wesen, wie ein ausgestopftes Krokodil, das von der Gewölbedecke herabhing.¹⁹ Hochkarätige Sammlungen entstanden damals vor allem in Fürstenresidenzen, die in erster Linie ein Ziel verfolgten: visuelles diesseitiges Kapital zu generieren und zu akkumulieren. „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ bzw. „Schau mich an und staune!“ – so müssten in Renaissance und Barock die narrativen Imperative gelautet haben. In der 1619 entstandenen Beschreibung der Dresdner Kunstammer durch David Otto Schürer heißt es dementsprechend: „in solchen churfürstlichen Schloß ist ferner mit großer verwunderung anzusehen die in ganz Europa berufene Kunstammer, darinnen allerhand instrumenta mathematica, künstliche wercke, vortrefliche

16 Werner Muensterberger: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven.* Übers. von H. Jochen Bußmann. Berlin 1999.

17 So der Titel einer 1864 erschienenen Novelle.

18 H. Glenn Penny: *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie.* München 2019.

19 In Vertretung zahlreicher späterer Studien sei hier nur die Pionierstudie genannt: Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens.* Wien 1908.

stücken (...)“.²⁰ Es liegt nahe, hinter dem Passus „mit großer verwunderung anzusehen“ eine Schaulust zu vermuten, die sich selbst genügt, weil sie alle anderen Motive überstrahlt. Es galt, mit Hilfe von Objekten aus den unterschiedlichsten Bereichen analog zu Gottes Schöpfungswerk ein *Theatrum Mundi* zu schaffen, das vor allem auf die Ästhetik der Anmutung und Irritation setzt. Kunstkammerobjekte spiegeln einen ausgeprägten Sinn für Gestaltung. Die *vis plastica* brachte sich überall zur Geltung, in der Natur durch Gott oder sie selbst sowie in Kunst und Wissen durch den Menschen und seine Geschicklichkeit. Fast muss man davon ausgehen, dass damals Epochenspezifika und Schaulust eine einmalige entfesselte Liaison eingingen. Gewiss hat sich auch hier die Sammlung angesichts der Repräsentationsbedürfnisse des Sammlers, sprich des Fürsten, einem Vorbehalt zu beugen. Aber abgesehen davon, dass der Fürst der damaligen Zeit kaum anders kann als in höfischer Repräsentation zu schwelgen – der eine mehr, der andere weniger –, scheint das Ausschlaggebende zu sein, dass das Sehen und Staunen dadurch so gut wie überhaupt nicht beeinträchtigt wird, ganz im Gegenteil: es wird angefacht.²¹ Kaum etwas kommt höfischen Interessen so entgegen wie der originell in Szene gesetzte ästhetische Reiz des Momentums, der aber anders als beim Feuerwerk in der Kunstkammer verstetigt werden kann.

2 Inventare/Beschreibungen und *tacit knowledge*

Inventare von Kunst- und Wunderkammern stellen eine pragmatische Textgattung dar. Sie listen auf, um erste Informationen zu vermitteln und einen Überblick zu schaffen. Zugleich spiegeln die Inventare immer auch das, was Umberto Eco den „Topos der Unsagbarkeit“²² nennt: Angesichts des begrifflich kaum zu fassenden Facettenreichtums derartiger Sammlungen ist der Modus nüchterner Aufzählung auf Auszug, Beispiel und Muster angelegt und es bleibt der Fantasie der Besucher überlassen, sich den Rest vorzustellen. Oft haben wir es mit Aufstellungen im Stile eines Katalogs zu tun, die eigentlich keine Erzählungen sind. Bestenfalls kann man vielleicht von einer Textgattung zwischen Aufzählung und Erzählung sprechen. Meist ohne große Vorrede werden die Leser sogleich *in medias res* versetzt. Gegenstände, über die man verfügte, werden schriftlich nachgewiesen. Es geht um Bestandsübersicht bzw. Bestandskontrolle. „Solche Verzeichnisse haben also eine eminent praktische Funktion. Sobald sie nicht mehr dem aktuellen

20 Beschreibung der Dresdner Kunstkammer, 1619, David Otto Schürer, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. L44, fol. 31v, zitiert nach Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 39. Rudolf Berliners Definition – „Man kann es als Wesensmerkmal ‚des‘ Museums bezeichnen, daß es dem idealen Ziel der Befriedigung des auf schaubare Objekte bezogenen Bildungsbedürfnisses in seiner Universalität nachstrebt“ – wäre aller Voraussicht nach ohne die Kunstkammer-Vorgeschichte nicht denkbar. Rudolf Berliner: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge, 5 (1928), S. 237–352, hier S. 327.

21 Im Mittelalter und Moderne hingegen schränken Motivationen der Frömmigkeit und der Geschichtskompensation oft die ästhetische Augenblickswahrnehmung ein.

22 Eco: Die unendliche Liste (Anm. 6), S. 49ff.

Stand entsprachen, hatten sie ihren Wert verloren.“²³ Was Manfred Groten Mitte der 1980er Jahre am Beispiel von mittelalterlichen Schatzverzeichnissen festgestellt hat, trifft auch auf die Kataloge der Kunst- und Wunderkammern zu: In der Kunstkammer verdichten sich die Wertgegenstände einer fürstlichen Dynastie wie sonst nur noch in den Schatzkammern. Ihre Eigenschaft, als ökonomische Ressource zu dienen, die in Notzeiten abgerufen werden konnte, ist dabei stets in Rechnung zu stellen. Und wofür spätere Historiker besonders dankbar sind: Bei generationenübergreifenden Fürstensammlungen kann auf Grundlage dieser Quellen, die in regelmäßigen Abständen neu verfasst bzw. aktualisiert werden sollten, die unterschiedliche Sammlungspolitik der jeweiligen Herrscher sehr gut nachvollzogen werden.

Inventare heißen so, weil sie nüchtern und sachlich sind.²⁴ Meist fehlt ihnen so etwas wie eine Präambel, in der über das Selbstverständnis des Sammelns philosophiert wird, über die Verschränkung von Mikro- und Makrokosmos, über die Welt in der Stube.²⁵ Ist dieses Schweigen nun als Indiz für Ignoranz zu werten oder als Signal eines *tacit knowledge*, das sich von selbst versteht? Wenn es in den 1741 erschienenen „Instruktionen für den Herumführer“ durch die Naturalienkammer des Halleschen Waisenhauses heißt „Da nun der Haupt Zweck ist, die große Welt (und zwar Natur und Kunst) allhier im kleineren beisammen zu haben“²⁶, dann könnte sich hinter diesem Hinweis – einen übersichtlichen Sammlungsraum als emblematischen Ausdruck des Ganzen aufzufassen – die demonstrative Betonung einer Deutung verbergen, die inzwischen an Überzeugungskraft eingebüßt hat.

Insgesamt scheint sich die Leidenschaft des Sammelns einer theoretischen Standortbestimmung zu entziehen. Ein Blick in die schriftliche Dokumentation der Kunstkammern, in die Kataloge und Inventare zeigt immer wieder, wie karg das Sammeln mit Selbstreflexion gepaart war. Man hat gesammelt, aber nicht darüber konzeptionell nachgedacht, wie es scheint, zumindest nicht explizit. Wenn man übergreifende Rahmenerzählungen am Leben erhalten will, so empfiehlt sich eine Argumentation, wie folgt: Erzählungen – *grand récits* – werden deswegen „groß“, weil sie sich unter der Oberfläche längst verankert haben. Da sie sich von selbst verstehen, erübrigt sich ihre Ausformulierung. Gerade wenn man sich mit Kunst- und Wunderkammern auseinandersetzt, muss man sich einem stattlichen Bereich des impliziten Wissens stellen. Narrative Dimensionen sind dort wie ein

23 Manfred Groten: Schatzverzeichnisse des Mittelalters. In: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* in Köln. Hg. von Anton Legner. Köln 1985, Bd. 2, S. 149–154, hier S. 150.

24 Siehe zum Potenzial der Verschriftlichung von Sammlungen Lucas Burkart: Das Verzeichnis als Schatz. Überlegungen zu einem *Inventarium Thesauri Romane Ecclesie* der *Biblioteca Apostolica Vaticana*. In: *Quellen und Forschungen in italienischen Archiven und Bibliotheken* 86 (2006), S. 144–207.

25 Vgl. Dominik Collet: *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2007.

26 Nach Thomas Müller-Bahlke: *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*. Photographien von Klaus E. Göltz. Halle a.d. Saale 1998, S. 37.

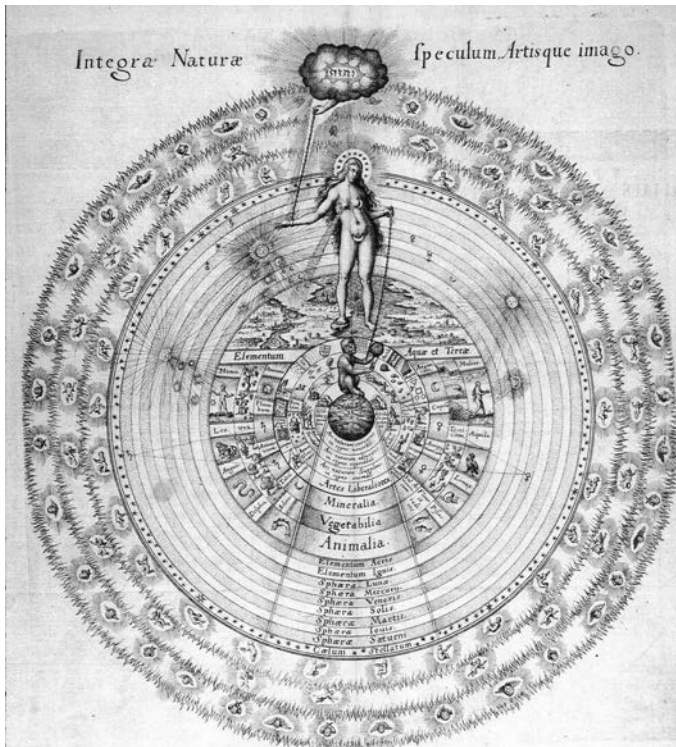


Abb 2: Integrae Naturae speculum Artisque imago [Spiegel der gesamten Natur und Bild der Kunst], aus: Robert Fludd: *Utriusque Cosmi majoris Historia*. Teilband I. Oppenheim 1617, S. 4–5. Cornell University Library ID U0250_0042

Eisberg. Das, was expliziert wird und dokumentarisch nachgeprüft werden kann, ist nur ein Bruchteil gegenüber dem, was tatsächlich vor dem Objekt artikuliert worden ist und die Gemüter implizit bewegte.

Wenn auch in der Regel gekennzeichnet durch buchhalterische Aufstellungen, muss man davon ausgehen, dass die Kunst- und Wunderkammer in einem metaphysischen Ideenhimmel verwurzelt gewesen ist. Dennoch gibt es wohl keine real existierende Kunstkammer, die zur Grundlage von ambitionierten Systemdarstellungen zum All der Welt geworden sind, die im Reich der Bücher bei Robert Fludd oder anderen kursierten. Die Tatsache, dass sich die Dresdner Kunstkammer zum Beispiel meist über *sieben* Räume erstreckte, ist wohl nie Anlass gewesen, daraus ein astrologisch-alchemistisches Ausstellungsdispositiv bzw. Meisternarrativ zu kreieren zwischen den *sieben* Planeten und *sieben* Metallen. In Fludds *Utriusque Cosmi majoris Historia* (Frankfurt 1617) ist in bildhaft einprägsamer Form die Struktur einer Kunstkammer eindrucksvoll wiederge-

geben.²⁷ Die aus den Wolken ragende Hand des Allerhöchsten hält eine Kette, an die Natura in Gestalt einer nackten jungen Frau gefesselt ist, die ihrerseits wieder nach der alten Theorie – *ars simia naturae* – einen Affen als Symbol der Kunst an der Leine führt. Die Figuren sind dominierend über ein System von Kreisringen gestellt, in die alles vom Menschen aus dem Universum Erfahrenswerte und Herstellbare geordnet ist (Abb. 2).

Wie die kreisrunde Graphik insinuiert, galt es für den fürstlichen Sammler, nicht weniger als alles, was in der Welt existierte, in einer facettenreich bestückten Kammer zu vereinigen. Dennoch hatte er es mit einer überschaubaren Anzahl von Objekten zu tun. Allein das *pars pro toto*-Prinzip hätte dafür gesorgt, dass daraus keine überbordenden Sammlungen abgeleitet wurden. Die Welt gründete auf einem statischen Ideengerüst. Sie war damals noch überschaubar und symbolisch vermittelbar, ob man nun an die vier Elemente denkt, an die vier Jahreszeiten oder an die sieben Metalle.

3 Unikalität und Klassifizierung

Werden Dinge in Verzeichnissen von Kunst- und Wunderkammern erwähnt, ist meist von *Naturalia*, *Artificialia*, *Exotica*, *Scientifica*, *Mirabilia* die Rede. Diese Pluralwörter zeigen an, Dinge in ihrer – vernetzten – Kollektivität wahrzunehmen, und nicht als einzelnes, mitunter auratisch aufgeladenes Ding. Im Vordergrund standen subkutane Narrative der Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos, Erzählstränge gegen Schubladisierung und analytische Klassifizierung. Ziel des Wunderkammerbesuchs war es wohl, einen Eindruck zu vermitteln, dass alles mit allem zusammenhängt. Befand man sich leibhaftig in einer Kunst- und Wunderkammer, so war man oft von Raritäten umgeben, die man wie seinen eigenen ‚Augapfel‘²⁸ hütete. Gerade am herausragenden Einzelfall können sich Geschichten andocken. Jede Märchenerzählung benötigt die Anschauung des Individuellen, um das Typische herauszufiltern.²⁹ Vom heute nicht mehr vorhandenen Einhornhorn oder dem Kirschkern mit mehr als 100 Gesichtern in Dresden über goldene Hörner aus dem 5. Jahrhundert mit eingravierten Runen in Kopenhagen und dem mantuanischen Onyxgefäß in Braunschweig bis zum ominösen Püsterich im thüringischen Sondershausen: Das Wertvolle an diesen Objekten war weniger das materielle Substrat als die Geschichten, die aus ihnen evoziert werden konnten. Sobald die Geschichten berührten, sobald sie faszinierten, schnellte das Verehrungspotential in ungeahnte Höhen.³⁰ Drei typische Wunderkammerobjekte, aus denen Geschichten nur so sprießen, seien hier im folgenden näher vorgestellt.

27 Eberhard Knobloch: Harmonie und Kosmos: Mathematik im Dienste eines teleologischen Weltverständnisses. In: Sudhoffs Archiv 78 (1994), S. 14–40, hier S. 25–30.

28 Das war ein zeitgenössischer Begriff.

29 Philipp Blom: *Let Me Tell You a Story*. Narrative Identitäten in Zeiten der Unsicherheit. Hg. von Sigmund Freud Museum. Wien 2019 (Sigmund Freud Vorlesung 2018).

30 Stefan Laube: Idyllische Idole. ‚Heilige‘ Objekte in Kunst- und Schatzkammern protestantischer Dynastien. In: Kultbild – Götze – Kunstdenkmal. Götzenkammern. Entsorgung, Um-

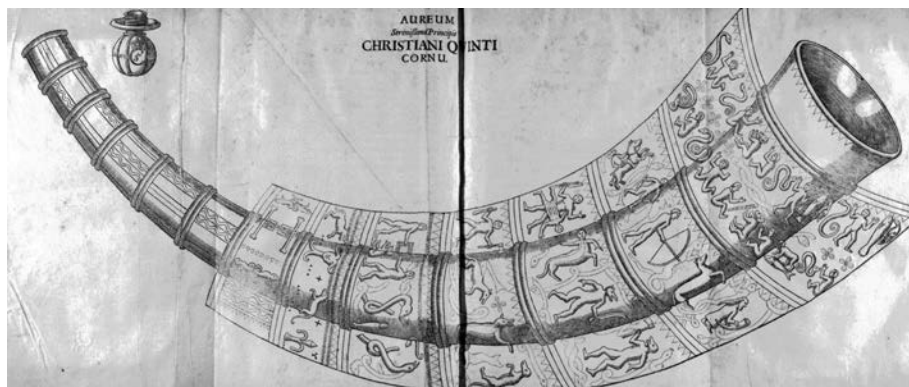


Abb 3: Das Goldene Horn von Gallehus, erstmals illustriert bei Ole Worm:
De aureo cornu. 1641.

Das dänische Goldhorn: Die südjütländische Ortschaft Gallehus erlangte 1639 als Schauplatz des wohl berühmtesten archäologischen Fundes in Dänemark Berühmtheit. Eine junge Frau namens Kristine Svendsdatter hatte das Horn am 20. Juli 1639 zufällig entdeckt.³¹ Sie war quasi über ein Horn gestolpert, als sie ein Feld überquerte. Ihre Freunde rieten ihr, es wegzuworfen, aber sie ging zu einem nahegelegenen Bach, um es zu waschen, und war fasziniert von seiner leuchtenden Farbe. Das Horn war aus massivem Gold, wie ihr ein Goldschmied in Tondern versicherte.³² Spätestens jetzt war das Ding ein Politikum.³³ Das Horn wurde an den König geschickt, der den Universalgelehrten Ole Worm beauftragte, es zu untersuchen. 1641 brachte er eine Abhandlung mit dem Titel *De aureo cornu* in den Druck, die auch seine Zeichnung beinhaltet, die Simon de Pas in Kupfer gestochen hatte (Abb. 3).³⁴ Das Horn maß ca. 52 cm in der Länge, ca. 71 cm dem Unterlauf

deutung und prä-museale Bewahrung vorreformatorischer Bildkultur im Luthertum (1518–1918). Hg. von Stefan Dornheim. Leipzig 2021, S. 259–281.

- 31 Willy Hartner: Die Goldhörner von Gallehus. Stuttgart 1998 (zuerst 1969); Graf Eric Oxenstierna: Die Goldhörner von Gallehus. Lidingö (Selbstverlag des Verfassers) 1956.
- 32 Es verwundert nicht, dass die Finderin im 19. Jahrhundert zu einer populären nationalen Symbolfigur aufsteigen sollte, die als Nippesfigur – in knieender Pose, das Horn in Händen haltend – Bestandteil des dänischen Einrichtungsalltags wurde.
- 33 Carsten Bach-Nielsen: The Runes: Hieroglyphs of the North. In: Die Domänen des Emblems. Außerliterarische Anwendungen der Emblematik. Hg. von Gerhard F. Strasser und Mara R. Wade. Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 39), S. 157–173, hier S. 162–164.
- 34 Ole Worm: *De aureo Christiani Quinti electi princeps cornu*. Hafnia [Kopenhagen] 1641. Zu Worm als Altertumsforscher Ella Hoch: Diagnosing fossilization in the Nordic Renaissance. An investigation into the correspondence of Ole Worm (1588–1654). In: *A History of Geology and Medicine*. Hg. von Christopher J. Duddin, R. T. J. Moody und C. Gardner-Thorpe. London 2013, S. 307–327, hier S. 317.

entlang, hatte einen Durchmesser von ca. 10 cm bei der Öffnung und wog ca. 3,1 kg. Ausgestattet mit gepunzten und plastisch ausgearbeiteten Bildmotiven, sind Tier-, Menschen- und Sternfiguren zu erkennen. Die rätselhaften Abbildungen haben vage Deutungen bzw. einen temperamentvollen Gelehrtenstreit zwischen Runologen, Historikern und Theologen ausgelöst.³⁵ Natürlich kommen in den Deutungen Motive aus der nordischen Mythologie zur Geltung, aber auch ein Naturereignis, eine totale Sonnenfinsternis, die am 16. April 413 stattgefunden haben soll. Es wird eine magische Motivation bei der Herstellung des Horns vermutet. Offenbar sollten zukünftige Ereignisse – etwa ein drohender Weltuntergang, der sich nach damaligem Verständnis durch eine Sonnenfinsternis ankündigte – damit gebannt werden, so spekuliert und insinuiert man bis heute.³⁶ Dieses Objekt gilt übrigens als Auslöser, in Kopenhagen eine Kunstkammer einzurichten. Mit ihm verfügte Dänemark nun über das ersehnte materielle Zeugnis einer verehrungswürdigen Vergangenheit. In einem Traktat von 1644 schreibt Paul Egard, der Pastor von Nortoff in Holstein: „Wann aber das edle schöne Kunststück und rariter angesehen wird / ist es mit keinem Schatz zu vergleichen / vnd ist billich diß wunderbahre / köstliche vund kunstreiche Horn / vnter die grösten Schätze der Könige und Fürsten zu zehlen. Kan auch wohl seyn, daß bey keinem Potentaten in der gantzen Welt dergleichen Hörn zu finden sey.“³⁷ Zum narrativen Reichtum des Exponats gehört auch, dass das Objekt seit Anfang des 19. Jahrhunderts infolge einer Diebstahls Geschichte nicht mehr im Original existiert.³⁸

Der „dicke Püsterich“: Auf ein eigentümliches Ding harter Konsistenz stießen Bauhandwerker unter Kastellmauern der Rothenburg im Kyffhäusergebirge in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Zum Vorschein kam im Schutt der Ruinen einer ramponierten Kapelle Metallisches in ausgeprägter Konkretion: ein kniendes dickbauchiges Wesen mit pausbäckigem Gesicht, platter Nase und dicken Lippen (Abb. 4). An diesem eigenartigen Artefakt sollte sich ein lebhafter frühneuzeitlicher Diskurs zwischen Religion, Wissen und Technik entfalten, an dem sich circa fünfzig Autoren beteiligten.³⁹ Die einen sahen in ihm ein heidni-

35 Bengt Arvidsson: *Figurerna på guldhornet från Gallehus som guddomlig uppenbarelse*. Ole Worms, Paul Egards, Envald Nicolaus Randulfs och Peder Winstrus tolkningsforsk. In: *Kirkehistoriske Samlinger* (1993), S. 59–75.

36 Wolfram Euler: *Das Westgermanische – von der Herausbildung im 3. bis zur Aufgliederung im 7. Jahrhundert – Analyse und Rekonstruktion*. London, Berlin 2013, S. 27–37.

37 Paul Egard, *Theologische und Schrifftmässige Gedancken/Und Außlegung über das wunderbare / köstliche und kunstreiche gülden Horn / Des [...] Herrn Christiani des fünfften zu Dennemarck [...] Lüneburg 1644*, S. 5.

38 1802 von einem Goldschmied gestohlen und eingeschmolzen, ist das Goldene Horn nur noch durch Zeichnungen (Stiche) und Beschreibungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt. Das, was heute im Kopenhagener Museum gezeigt wird, sind Nachbildungen. 95 Jahre später sollte fast an gleicher Stelle ein zweites goldenes Horn auftauchen, sodass sie von nun an stets als Tandem gezeigt wurden. Aber auch dieses Horn gehörte zur Beute des Goldschmieds.

39 Umfassende Übersicht der verschiedenen Deutungen bei Martin Friedrich Rabe: *Der Püstrich zu Sondershausen*. Berlin 1852, S. 1–19 (Literaturbericht). Siehe jetzt Stefan Laube: *Befeuerte Aura – Das Idol von Sondershausen*. In: *Objekte als Quellen der historischen Kulturwis-*



Abb 4: „Püsterich, vermutlich 13. Jahrhundert, Bronzeguss, Schlossmuseum Sondershausen, aus: Hessen und Thüringen – von den Anfängen bis zur Reformation. Hg. von der Historischen Kommission für Hessen (Ausstellungskatalog). Wiesbaden 1992, S. 333.

ches Götzenbild, die anderen ein apotropäisches Objekt zum Schutz des angeblich im Kyffhäuser ruhenden Kaisers Friedrich Barbarossa. Das Ding geriet auch ins Kreuzfeuer konfessioneller Polemik, verwandelte es sich doch aus der Perspektive so manchen evangelischen Pfarrers in eine pervertierte Wallfahrtsfigur.⁴⁰ Vielleicht haben wir ein Steckenpferd pyrotechnischer Experimentierfreude eines an

senschaften. Stand und Perspektiven der Forschung. Hg. von Annette Caroline Cremer und Martin Mulrow. Köln, Weimar, Wien 2017, S. 113–137; im Ashmolean Museum (Oxford) löst ein Objekt ähnlicher Gestalt faszinierende Verwirrung aus: Andreas Beyer: Fahrten des Püsterich. Ein Feuerbläser auf dem Weg zum Kunstwerk. In: Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie. Hg. von dems. u. a. Berlin 2018, S. 135–144.

⁴⁰ Siegfried Saccus, Domprediger zu Magdeburg, sollte den Püsterich zum Gegenstand seiner Kanzelreden machen. Siegfried Saccus: Erklärung über die Epistelsteln auf die fürnembsten Fest durchs gantze Jahr. Magdeburg 1598, S. 9f.



Abb 5: ‚Salbölfläschchen, sog. Mantuanisches Onyxgefäß, fünfschichtiger Sardonyx, Hochschnitt, H. 15,3 cm, 1. Jh. n. Chr., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Foto: Stefan Laube (2018).

Alchemie interessierten Mönches aus dem späten Mittelalter vor uns, oder in dem, was im *Sagenbuch des Preußischen Staates* gesagt wird, steckt mehr als ein Körnchen Wahrheit.⁴¹ Dort wird der Püsterich mit einer jener metallenen Teufelsfiguren in Verbindung gebracht, die die Mongolen in der Schlacht bei Wahlstadt im Jahre

⁴¹ Johann Georg Theodor Grässe: *Sagenbuch des Preußischen Staates*. Bd. 1. Glogau 1868, S. 452–454.

1241 vor ihrer Schlachtlinie aufstellten und die eine feurige Masse ausspuckten, damit die Pferde der abendländischen Ritter scheuten. Andere wiederum legten den Akzent auf seinen archäologischen Quellenwert oder auf seine Praktikabilität, konnte doch die gegossene Bronzefigur gut als Dampfgerät bzw. Feueranbläser, als Brandweimbrenner oder Gießkanne genutzt werden. Wie dem auch sei: Die Frage, welche Funktion das Ding ausgeübt hat, lässt uns nicht zur Ruhe kommen. Nicht wenige nahmen den „Püsterich“ in Augenschein, begutachteten ihn – vom Landgrafen Moritz V. von Hessen-Kassel, der den Beinamen „der Gelehrte“ trug und der der Figur Ende des 16. Jahrhunderts aus zerstörischer Neugier ein Armstück abbrach, um seine Stofflichkeit bestimmen zu lassen bis zu Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottfried Schadow.

Ein antikes Salbölgefäß: Im turbulenten Kontext der Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges – bei der Eroberung Mantuas und der damit einhergehenden Plünderung – gelangte ein besonderes Gefäß in die Hände des Herzogs Franz Albrecht von Lauenburg, genauer gesagt kaufte der Herzog es für 100 Dukaten einem einfachen Soldaten ab. Bis dahin war es Bestandteil der Gonzaga-Kunstsammlung gewesen. Nach mehrmaligem Besitzwechsel sollte der Welfe Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg 1676 das Kleinod von seiner Mutter erhalten. Kernstück der von Ferdinand Albrecht zusammengestellten Kunstkammer im Schloss Bevern bei Holzminden war über viele Jahrzehnte das Mantuanische Onyxgefäß. Heute ist die ‚Hausreliquie‘ des welfischen Herzogshauses effektiv im Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig in einer Vitrine zu besichtigen (Abb. 5).⁴² Der kunstvolle Behälter zur Aufbewahrung von Salböl ist ein Meisterwerk antiker Steinschneidekunst aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es dazu, es sei „von solcher Vollkommenheit, daß von dieser Art kein schöner und kostbarer in Europa zu finden. So wol die Natur als Kunst und Alterthum sind an diesem Kleinod zu bewundern.“⁴³ Das Gefäß besteht aus einem handgroßen Sardonyx, in den Figuren im Hochschnitt eingearbeitet wurden, wobei die natürlichen Kontraste der farbigen Schichten geschickt die Bildwirkung unterstützt. Auf der Gefäßwandung sind in einem umlaufenden Fries antike Göttergestalten dargestellt, von Demeter, der Göttin der Fruchtbarkeit, bis zu Persephone, der Göttin der Unterwelt.⁴⁴ Legendär wurde das Fläschchen aber vor allem deswegen, weil es mit einer Geschichte aus dem Alten Testament in direkte Verbindung gebracht wurde, imaginiert man doch in dem Fläschchen das Salbölgefäß König Salomos. So überliefert es der Herzog in seiner

42 August Fink: Die Schicksale des Onyxgefäßes. In: Das mantuanische Onyxgefäß, Braunschweig 1950 (Kunsthäfte des Herzog Anton Ulrich-Museums 5), S. 13–20; Regine Marth: Das Mantuanische Onyxgefäß. In: 250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung. Hg. von Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Ausstellungskatalog). München 2004, S. 130–131.

43 Johann Hinrich Eggeling: Kurtze Beschreibung Eines Heydnischen Opfer-Gefäßes, Welches gantz aus einem Onyx künstlich geschnitten (...). Braunschweig 1712, S. 4.

44 Gerda Bruns: Das Mantuanische Onyxgefäß. Braunschweig 1950, S. 3–12.

Kunstkammerbeschreibung: „Auß offt erwehnten scriptis ersiehet man gleichfals das offertehrte rare und denkwürdige Mantuanische Geschirr ... sey dem König Salomo auß Aegypten von König Hyram überschickt, und Er darauß gesalbet worden.“⁴⁵ Dieser Konnex und damit zusammenhängend das vermutete hohe Alter des Onyx tragen zu dem sagenhaften materiellen Wert bei, dem man dem Fläschchen zuschrieb.⁴⁶

Goldhorn, Püsterich und Salbölgefäß – derartig sonderbare Objekte zogen Geschichten unterschiedlichster Couleur magisch an. Sie spiegeln den Wunsch von Herrschaftseliten, ‚authentische‘ Objekte in Szene zu setzen, die Zeugnis von sagenhaften Zeiten ablegten. Im Modus des Unveräußerlichen und Unantastbaren konstituierte sich um sie so etwas wie ein Gravitationsfeld, das weitere gehaltvolle Objekte angezogen hat – bis eine einschlägige Sammlung entstehen konnte. Für die Ethnologin Annette Weiner bildet das Paradox des „keeping-while-giving“ eine besondere Form des Austausches, um die Akkumulation zu erleichtern und dabei die Hierarchien zwischen Geber und Empfänger sowie Empfänger und Geber zu bekräftigen.⁴⁷ Unveräußerliche Besitztümer werden ihr zufolge gehortet, erhalten und vererbt. Erst von dieser Ausgangsposition aus kann Autorität erwachsen, die aus seinem Besitzer einen begehrten Tauschpartner machen. An solchen Dingen verdichten sich aber auch Geschichten des Findens, Gebens, Sammelns und Ausstellens. Von ihnen geht eine ‚agency‘ aus. Auratische Wirkung war den Objekten sicher, wenn sie jenseits gängiger Ordnungsmuster eine Zone des Zwiespalts, der schillernden Mehrdeutigkeit erzeugten. Fast schien es so: Je weniger man von den außerordentlichen Dingen Valides, Tragfähiges, Präzises wusste, umso anziehender waren sie, desto mehr konnte man auch abenteuerlichen Deutungen freien Lauf lassen.⁴⁸

45 [Ferdinand Albrecht I.]: Sonderbahre aus göttlichen Eingaben andächtige Gedanken (...). BERN 1677, S. 117, siehe auch Jill Bepler: Die Kunstkammer zu BERN. In: Barocke Sammellust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Friedrichs Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687). Hg. von Jill Bepler. Weinheim 1988, S. 114–148, hier S. 126.

46 Wie sehr man mit diesem kleinen Objekt in die große Politik eingreifen konnte, zeigt eine Episode kurz vor Kriegsende 1945. Das Mantuanische Onyxgefäß war mit anderen Kunstgütern ins Schloss Blankenburg (Harz) gelangt. Als amerikanische Truppen immer näher rückten und die Stellung haltenden Deutschen vor der Frage standen, ob Stadt und Schloss nun heroisch verteidigt werden sollten, konnte der Hinweis auf das Onyxgefäß genügen, die Weichen auf Abzug zu stellen. Der kaum zu ermessende historische Wert des Gefäßes wurde herausgestrichen, kurzerhand machte man es zu dem Gefäß, mit dem die deutschen Könige in Rom zum Kaiser gesalbt worden waren. Stets sei es bewahrt worden, jetzt läge sein Schicksal allein in der Hand des deutschen Befehlshabers. Tatsächlich verfehlte diese Argumentation ihre Wirkung nicht. Das Militär zog sich aus der Umgebung des Schlosses zurück, die Bombardierung unterblieb. Marth: Das Mantuanische Onyxgefäß (Anm. 44), S. 131.

47 Annette Weiner: *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*. Berkeley 1992.

48 Das Wunschenken, eine ehrwürdige, lange zurückreichende Tradition aufzubauen, war in manchen Herrscherhäusern so ausgeprägt, dass auch Fälscher leichtes Spiel hatten, wie der Fall der so genannten Prillwitzer Idole belegt, die Mitte des 18. Jahrhunderts im Territorium der Herzöge zu Mecklenburg-Strelitz auftauchten, siehe Charlotte Kurbjuhn: Zur konstruierten Zeitlichkeit fremder Dinge und gefälschter Sammlungen. In: *Präsenz und Evidenz*

4 Die Kunstkammer als Universalsprache

Vielleicht kann man die Produktivität im Wechselverhältnis von Narrativik und Materialität noch deutlich steigern, wenn man – probeweise die mediale Korrelation von Text und Objekt ganz *ad acta legend* – den Versuch startet, aus dem materiellen Gehalt und dem Muster einer Kunstkammer, aus ihrem Interieur und Arrangement eine Bild- bzw. Dingsprache abzuleiten. Dahinter steckt die Prämisse, dass der materielle Ausdruck von Sammlungen über explizite Formeln und Formulierungen in Inventaren und Beschreibungen deutlich hinausgeht.⁴⁹ Vielleicht ist es möglich, Kunst- und Wunderkammern auch im Kontext der damals fast zur Mode gewordenen Versuche der Gelehrtenschaft – von Jan Amos Comenius bis zu John Wilkens – zu sehen, eine Universalsprache zu entwickeln, die nach spontanen Mechanismen der Dingwahrnehmung und Bildwirkung funktioniert.⁵⁰ Die Sammlung als piktographischer Komplex – sozusagen, das aus Objekten in ihren Verschachtelungen und Rahmungen besteht, um die *ars combinatoria* zur Entfaltung kommen zu lassen – als Kontrastprogramm zur am Ende des 17. Jahrhunderts sich etablierenden Sprachenvielfalt, die von nicht wenigen als babylonisches Sprachengewirr empfunden wurde. Die Produktion vernakularsprachlicher Abhandlungen hatte immer mehr zugenommen, die Übersetzer wurden immer fleißiger. Es war immer aufwändiger, immer schwieriger, sich gegenseitig zu verstehen. Wie es aussieht, stellt sich die Kunstkammer gegen diesen Trend. Hier waren Augenmenschen in ihrem Element. Jede spezialisierte Herangehensweise abweisend, wurden Phänomene nicht isoliert, sondern als Verknüpfungspunkte in einem Netz aufeinander verweisender Bedeutungen betrachtet. Prädestiniert für ein derartiges *pars pro toto*-Denken waren nicht bekannte und vertraute Dinge, sondern Dinge, die durch ihre Außergewöhnlichkeit und Seltenheit hervorstachen. Dinge tragen Zeichen, deren Bedeutung man abrufen kann, sobald man das Ding sieht – nach dem Motto 'Dinge sagen mehr als tausend Worte'.⁵¹ So transportiert der Kirschkern mit mehr als 100 herausgeschnitzten Köpfen neben der Lust am Kuriosen immer auch die Bedeutung, dass man so etwas nur dann imstande ist herzustellen, wenn man über beste Werkzeuge und Linsen verfügt. Vor allem

fremder Dinge in Europa des 18. Jahrhunderts. Hg. von Birgit Neumann. Göttingen 2015, S. 252–274.

49 Siehe Hinweise darauf bereits bei Mieke Bal: *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: *The Cultures of Collecting*. Hg. von John Elsner und Roger Cardinal. London 1994, S. 97–115.

50 Aleida Assmann und Jan Assmann: *Hieroglyphen: altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie*. In: *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. Hg. von dens. München 2003, S. 9–27; Thijs Weststeijn: *Signs that Signify by Themselves. Writing with Images in the Seventeenth Century*. In: *The Making of the Humanities*. Vol. 1: *Early Modern Europe*. Hg. von dens., Rens Bod und Jaap Maat, Amsterdam 2010, S. 133–159; Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München 1994.

51 Siehe zu „Semiophoren“ als „Zeichenbehältern“. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums*. Vom Sammeln. Berlin 1988.

deswegen wurde dieses Objekt zum Wahrzeichen der Sammlung,⁵² wie eine Reisebeschreibung Mitte des 17. Jahrhunderts betont.⁵³

Dass die Zeitgenossen damals weitaus ausgeprägter, als wir es gewohnt sind, in Bildern und auch Materialitäten dachten, zeigt auch die 1671 in Deutsch und Latein vom Astronomen, Mathematiker und Kunstkammerverwalter Tobias Beutel verfasste repräsentative Abhandlung zur Dresdener Kunstkammer, die den emblematischen Titel „Cedern-Wald“ oder genauer „stets grünender hoher Cedern-Wald“ erhielt.⁵⁴ Herrschaftsrepräsentation mag bei der Titelwahl im Vordergrund gestanden haben, zumal Kurfürst Johann Georg II. dreizehn Jahre zuvor unter dem Zeichen des Zedernbaums in die „Fruchtbringende Gesellschaft“ aufgenommen worden war. Beutel nutzt nun die Einleitung, die Eigenschaften des Zedernbaums sowie seines Holzes zu beschreiben. Insbesondere die Libanon-Zeder war von so beeindruckender Größe und Stärke, „daß sie kaum von 6 oder 7 Mann umfasst werden“⁵⁵ kann. In der christlichen Symbolik stand sie unter anderem als Symbol für die Ecclesia und das Kreuzholz, der Leib Christi wurde mit Zedernholz verglichen. Als hochgeschätztes Baumaterial ist die Zeder auch im Alten Testament genannt. Ihr wohlriechendes, nahezu unvergängliches Holz garantierte Schutz vor Beschädigungen aller Art. In diesem Sinne zitiert der Autor ein geflügeltes Wort seiner Zeit: „Wenn man Wercke verewigen wolle“, man sie „würdig in Cedern einverleiben“ solle – wie gesagt, alles Eigenschaften, die dem Herrscherlob dienten; zugleich kann die Metaphorik ihre Wirkung nur dann entfalten, wenn man Sensibilität in Materialkunde an den Tag legte.

5 Leere Literalität und gefüllte Oralität

Die Aussagekraft des Textmediums scheint begrenzt: Die Realität einer Kunstkammer ist oft facettenreicher, vielleicht auch chaotischer, als es die auf Ordnung bedachte Liste in den begleitenden Beschreibungen vermuten lässt. Das war Tobias Beutel nur zu bewusst. Am Ende seines Rundgangs betont er, dass „zwar das herrlich gezierte und helleuchtende Chur=Fürstliche hohe Regal=Werck der

52 Der Schenker – es handelt sich um den Hofmarschall Christoph von Loß aus Pillnitz, der 1587 dieses Stück Kurfürst Christian I. übereignete – spielt hingegen kaum eine Rolle, wenn es darum geht, die Bedeutung des Objekts zu steigern, siehe Jean Louis Sponsel: *Das Grüne Gewölbe zu Dresden: eine Auswahl von Meisterwerken der Goldschmiedekunst*. Band IV. Leipzig 1932, S. 45.

53 Johann Joachim Müller: *Reisse Diarium bey Fürstlich Sachsen Weimarischer Abschickung nach Dresden und Annaburg* (1654). In: *Entdecktes Staats-Cabinet*. Darin nen so wohl das jus publicum, feudale u. ecclesiastici cum, nebst der Ceremoniel- und Curialien-Wesen, als auch der Kirchen- u. politischen Historie, samt der Genealogie und Literatur, 8, 1717, S. 224–237, S. 235.

54 Tobias Beutel: *Chur-Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern-Wald/ Auf dem grünen Rauten-Grunde Oder Kurtze Vorstellung/ Der Chur-Fürstl. Sächs. Hohen Regal-Wercke/ Nehmlich: Der Fürtrefflichen Kunst-Kammer [...]. Dresden 1671*; vgl. Katrin Schlechte: *Die Kunstkammer zur Zeit Johann Georg II. und Johann Georg III. im Spiegel von Tobias Beutels Cedern-Wald*. In: Syndram und Minning (Hg.): *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer* (Anm. 1), S. 109–119.

55 Ebd. („Eintritt“), o. S.

Kunst=Kammer etwas entworfen“ sei, jedoch „die kostbaren und unschätzbaren Kunst-Sachen/ [...] dem Gesichte viel herrlicher und in weit grösserer Anzahl erscheinen [...] als allhier kan gesagt und beschrieben werden.“⁵⁶

Diese Leerstellen im Katalog und in den Beschreibungen konnten strategisch genutzt werden. Sie stellten geradezu eine Einladung dar, die Objekte im mündlichen Austausch weiter aufzuladen. Dazu ein Beispiel: Im fünften Raum der Dresdener Kunstammer war eine besondere Attraktion zu bestaunen. Von der Decke herab hing an einer goldenen Kette ein Einhorn oder besser gesagt ein Einhornhorn. Der Körper des Einhorns glich manchmal dem eines Pferdes und manchmal dem einer Ziege – das wichtigste unterscheidende Merkmal blieb das spitz zulaufende Stirnhorn. Dieses war üblicherweise gerade, gelegentlich aber auch gewunden; es ermöglichte dem Tier, sich zu verteidigen und seine Feinde zu töten, zugleich aber konnte es – wie es hieß – alles Gift aus Flüssen oder Teichen ziehen.⁵⁷ Unter den mythischen Tieren galt das Einhorn als besonders schwer zu fassen, weil es so scheu sei, dass es sich nur von einer Jungfrau fangen lasse. Die Kirchenväter und nach ihnen zahlreiche mittelalterliche Autoren bestätigten die Gleichsetzung der Einhornjagd mit der Menschwerdung Christi durch die Jungfrau Maria. Nur von einer Jungfrau habe sich das Fabeltier zähmen lassen, indem es seinen Kopf in deren Schoß legte. Wie bei kaum einem anderen Naturobjekt waren beim vermeintlichen Horn des Einhorns biblische Heilsgeschichte und Magie miteinander verquickt. Durch zahlreiche Versuche galt es als erwiesen, dass das Horn Gift anzeigte, begann es doch in Gegenwart bestimmter Substanzen Feuchtigkeit anzusetzen, zu ‚schwitzen‘, wie es in zeitgenössischen Reisebeschreibungen und Enzyklopädien hieß.⁵⁸ Spinnen und Skorpione ließen offenbar bei Kontakt mit der Hornsubstanz ihr Leben. Heilkundige schlossen aus diesen Phänomenen, dass der Gebrauch von Bechern oder Geschirr aus der Stange des Einhorns vor Giftanschlägen schütze. Die Stange des Einhorns gewann so den Rang eines äußerst wertvollen Gegenstandes, schien es doch die Wahrheit der Schrift und damit mittelbar die physische Existenz des Erlösers zu beweisen.

Das Horn des Einhorns als legendäres Geschenk Härūn ar-Raschīds an Karl den Großen zierte den sakralen Raum der Abteikirche von Saint-Denis, wo es im Gewölbe des Chors zu sehen war. Conrad Gessner zählte die beiden Exemplare aus der Kathedrale von San Marco in Venedig zu denjenigen, deren Authentizität nicht angezweifelt werden könne. Und auch die Dresdener Kunstammer konnte ihre Besucher mit einem besonders schönen Exemplar anlocken. Obwohl der

56 Ebd. („Beschluß dieser vorhergehenden Beschreibung“), o. S.

57 John Cherry: Einhörner, In: Fabeltiere – Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen. Hg. von dems. Stuttgart 2009, S. 68–112. Stefan Laube: Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum. Berlin 2011, S. 78–82.

58 Conrad Gesner: *Historia Animalium. Liber Primus, de Quadrupedibus Viviparis*. Frankfurt a.M. 1603 (zuerst 1551), S. 693f.; Ambroise Paré, *Discours de la licorne* [1582], in: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. von J.-F. Malgaigne. Genf 1970 [Nachdruck der Pariser Ausgabe 1841], S. 491–519, hier S. 499.

dänische Naturforscher Ole Worm bereits 1638 die vermeintliche Stirnwaffe des mythischen Wesens als Eckzahn eines Narwales identifiziert hatte, gehörte das Dresdner Exemplar als Horn des Einhorns im gesamten 17. Jahrhundert weiterhin zu den meistbewunderten Schätzen der Kunstkammer. Schauen wir in die Inventare und Beschreibungen, dann stellen wir fest, dass sie eher knapp auf diesen Gegenstand eingehen, wenn auch meist deutlich wird, dass es sich bei ihm um einen ganz besonderen Gegenstand handelt. Nach Tobias Beutel wurde das Horn des Einhorns „als ein ungemeines un aufrechtes“ beschrieben und sein Wert „auff eine Tonne Goldes geschätzt“⁵⁹. So wortkarg die Katalogeinträge bei diesem Objekt sind, so beredt wird der mündliche Austausch in Konfrontation mit dem Objekt gewesen sein.⁶⁰ Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass sich die Kunstkammer zu Beginn des 19. Jahrhunderts sang- und klanglos dieses Objekts entledigte. Beim Parcours der heutigen Kunstkammer-Präsentation können die Besucher hingegen wieder ein stattliches Exemplar eines Narwalzahns bestaunen. Dass es nicht allzu alt ist und auf dem Zoologica-Markt unserer Zeit erworben worden ist, wird meist dezent verschwiegen, geht es doch darum, mit Hilfe dieser Naturalie zunehmend verblasste legendäre Geschichten wieder zu verlebendigen.

Eine ähnliche Diskrepanz zwischen lückenhafter Beschreibung in den Inventaren und blumigen Geschichten aus der populären Reiseliteratur ließe sich bestimmt bei den Relikten aus fernen Ländern feststellen. Aus den Lesefrüchten verknüpften Kundige – ob es nun der Kunstkammerer selbst war oder interessierte Besucher, die sich die Sammlungen selbstständig erschlossen – zahlreiche Objekte mit dem Kannibalismus der ‚Wilden‘. Erzählungen verwandelten auch ganz gewöhnliche Dinge in furchteinflößende Raritäten, wenn hervorgehoben wurde, dass Rasseln oder Keulen aus den Schenkelknochen von Menschen bestünden. Da die geographischen Angaben äußerst vage gehalten waren, übertrugen sich solche Schilderungen leicht auch auf andere ‚indische‘ Objekte. Vor den Augen der Besucher entstand so das Bild einer homogenen, naturhaft primitiven ‚Gegenwelt‘.⁶¹

Aus der Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht in Bevern sei hier eine brasilianische Kokosnuss mit Schnitzereien von drei indigenen Bewohnern vorgestellt (Abb.6). Die Inschrift im Innern der Nuss lautet: „Früchten Cocus genandt, gearbeitet/durch die wilten so genennet werden/ Menschenfresser, oder Cabus, / in ihrer Sbrach.“⁶² Während sich im Text mit der Zuschreibung – aufgrund zeitge-

59 Beutel, fol. G1v. Vgl. Dirk Weber: Von stummen Zeugen und illustrativen Zeugnissen exotischer Welten. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden (Anm. 1), S. 247–261, hier S. 248f.

60 Siehe zur zeitgenössischen Vermittlung und Rezeption der Kunstkammer Christine Nagel: Professionalität und Liebhaberei: Die Kunstkammerer von 1572 bis 1832. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 361–379; Claudia Brink: Die Dresdner Kunstkammer und ihr Publikum im 17. Jahrhundert. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 361–379, 381–407.

61 Siehe zur „projektiven Ethnographie“ Collet: Die Welt in der Stube (Anm. 25), S. 332–349.

62 Nach Rudolf-Alexander Schütte: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braun-



Abb 6: Ungefasste Nuss mit Schnitzereien von drei Indianern, Brasilianisch, Mitte des 17. Jh., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum., aus: Rudolf-Alexander Schütte: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. *Pretiosa und allerley Kunstsachen* aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Mit Beiträgen von Alfred Walz. Hg. von Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1997, S. 200.

nössischen Beschreibungen glaubte man von den Indianern, dass sie Kannibalen, „Menschenfresser“ seien – eine abwertende Stereotypisierung fremder Lebensweisen anbahnt, strahlt das Objekt selber eine ganz andere Evidenz aus. Exotisches Material und menschliche Kunstfertigkeit gehen eine Symbiose ein. In dem Sinne unterscheiden sich derartige Objekte aus fernen Gegenden kaum von denen europäischer Herkunft. Gesammelt wurden beide aus ähnlichen Motiven – aus Neugierde, wegen ihrer Seltenheit, handwerklichen Leistung oder ihres materiellen Werts.

6 Ausblick

Der Phänomenologe Wilhelm Schapp, der mit seiner Geschichtenphilosophie bekannt geworden ist – etwas vollkommen anderes übrigens als Geschichtsphilosophie –, sieht in anthropologischer Perspektivierung beim Menschen ein „rätselhaftes Bekanntsein von Geschichten“ – ein Umstand, der sicherstelle, dass wir

schweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Mit Beiträgen von Alfred Walz. Braunschweig 1997, S. 200f.

eine Geschichte zumindest implizit immer schon vom ersten Wort an im Griff hätten; denn so wie „eine Wurfleine die erste Verbindung zwischen zwei Schiffen herstellt“⁶³ könnten wir gleichsam in ihrem Auftauchen bereits die ganze Geschichte an uns heranziehen. So wie der Mensch nach Schapp in „Geschichten verstrickt“ – so der Titel seiner Abhandlung – ist, so hängen auch an Objekten in Wunderkammern Geschichten, die aber von Bestandsverzeichnissen und Beschreibungen, wenn überhaupt, nur sehr rudimentär fixiert worden sind.

Die Beziehung zwischen Text und Objekt in den Beschreibungen und Inventaren ist in der Regel sachlich und konkret. Die Texte sind zum Teil so anspruchslos und einfach, dass von einer Konkurrenz zwischen Text und Objekt überhaupt keine Rede sein kann. Das Ensemble der Dinge ist hier der Star, das Ding im Raum mit seinen Nachbarschaften. Auch fehlen in den Begleittexten meist Jahreszahlen, d.h. die Texte kamen meist ohne präzise zeitliche Bestimmung aus. Das sollte sich im 18. Jahrhundert grundlegend ändern. Prozesse der Systematisierung und Verzeitlichung veränderten die Ordnung der Dinge grundlegend. Während *Naturalia* in die Rolle von Exemplaren taxonomischer Modelle schlüpfen, waren *Exotica* bzw. *Ethnographica* jetzt verstärkt mit einem Zeitindex versehen, was zugleich hieß: Kriterien ästhetischer Ausstrahlung traten in den Hintergrund.⁶⁴ Während im Rezeptionsrahmen von Staunen und Neugier die Evidenz des Ungewöhnlichen eine wichtige Ressource dargestellt hatte, verwandelt sich das außerordentliche Ding – als taxonomisches und historisches Dokument in der Vitrine stillgestellt – zum Objekt der wissenschaftlichen Projektion.⁶⁵ Um der empirischen Fülle der Erscheinungen Herr zu werden, wird der Text zum Ordnungsmedium und die Zeit zum Taktgeber. Gerade in der zeitlichen Reihung kann sich der vergleichende Blick auf die Kulturen entfalten. Neue Narrative konnten entstehen, Erzählungen des zivilisatorischen Fortschritts. Sie setzten Herrschaftsanspruch und Wissenschaftsdominanz des Okzidents in Szene. Ganz anders wirkte die klassische Kunstkammer, die in kreisenden Erzählungen über das Sichtbare hinaus die elementaren Strukturen zwischen Gottes Schöpfung und der schöpferischen Tätigkeit des Menschen durch das Prinzip der Analogie veranschaulichen wollte. In diesen Narrativen war die Grenze zwischen eigen und fremd ebenso fließend wie die zwischen Kunst und Natur.

63 Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Frankfurt a.M. 2012 (zuerst 1953).

64 Siehe Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1976; vgl. dazu das Modell eines „Chronotopos“ (Michael Bachtin) als grundlegende Sinnfigur der Moderne, wo sich die Funktion der Dinge v. a. darin erschöpft, Platzhalter in einem Tableau des Vorher und Nacher zu sein, bei Hans Ulrich Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010, S. 48f.

65 Stefan Laube: *Schaufenster in die Ferne. Exotische Dinge in welfischen Kunstkammern*. In: Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz* (Anm. 48), S. 185–204, hier S. 194–197.