

make your own WUNDERKAMMER

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades einer
Diplom-Ingenieurin

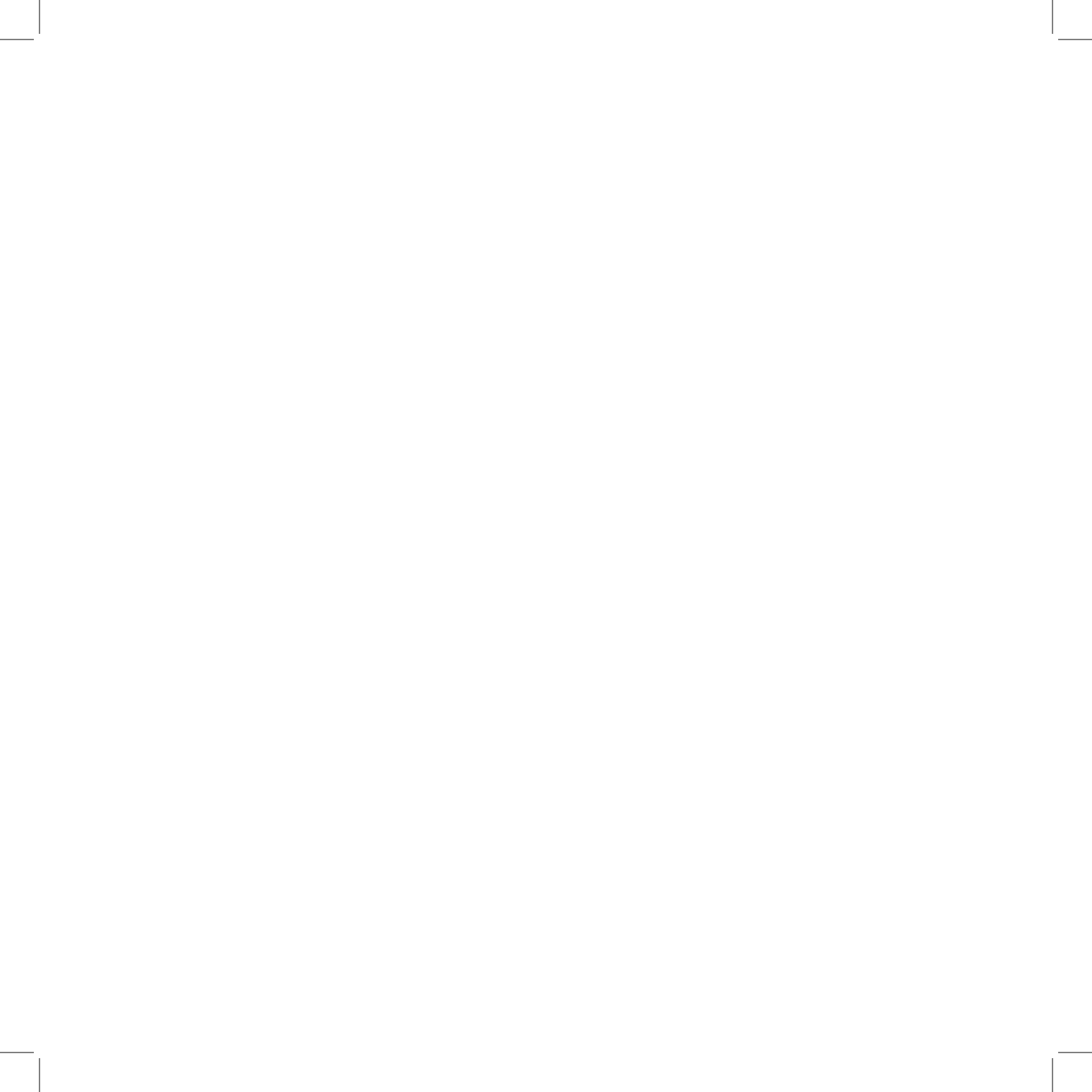
Studienrichtung: Architektur

Sophie Koller

Technische Universität Graz
Erzherzog-Johann-Universität
Fakultät für Architektur

Betreuerin: Dr. Ruby Sircar
Institut für Zeitgenössische Kunst

August 2010



EIDESSTÄTLICHE ERKLÄRUNG

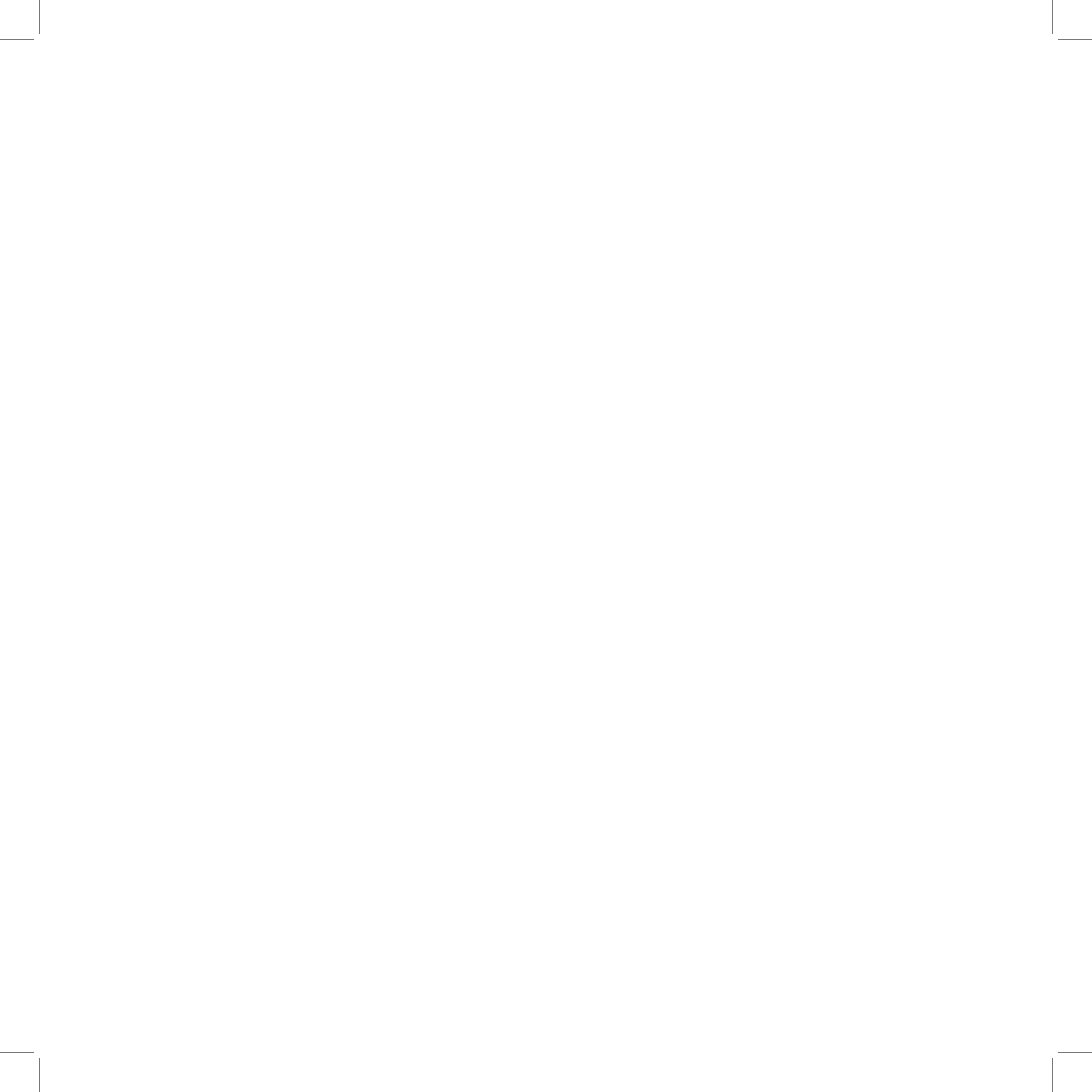
Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommene Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, am
.....
(Unterschrift)

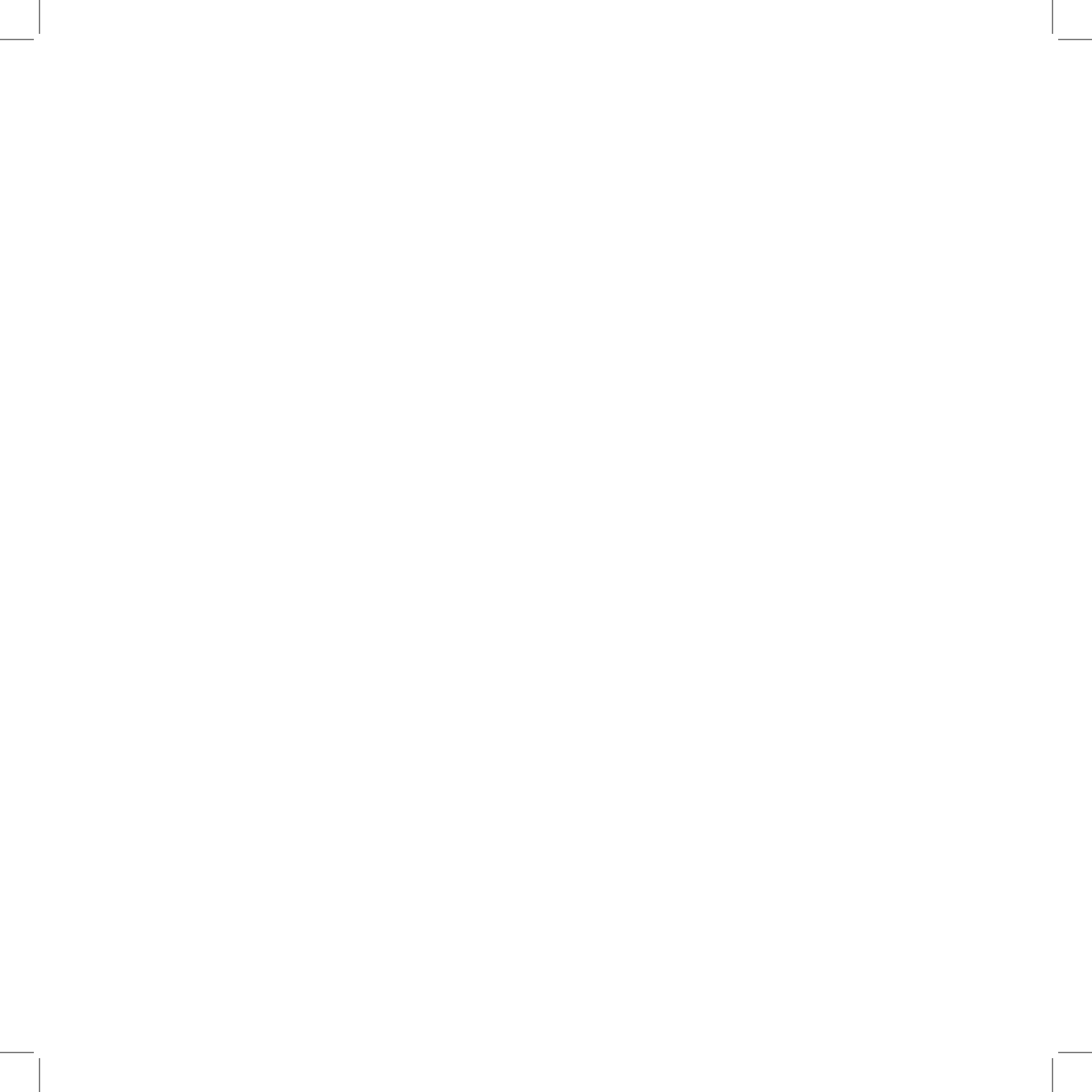
STATUTORY DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources / resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

.....
date
.....
(signature)



make your own
WUNDERKAMMER



Inhalt

Das Schachtelgeschachtel	
Einleitung	06
Die historische Kunst- und Wunderkammer	09
<i>Zur Vergegenständlichung von Wissen</i>	
Entstehung und Charakterisierung	15
Objekte und Inhalt	19
Ordnung und System	27
Präsentation und Repräsentation	33
Auflösung und Folge	37
make your own WUNDERKAMMER	45
<i>Zur Vergegenständlichung von Erinnerung</i>	
Entstehung und Charakterisierung	57
Objekte und Inhalt	61
Ordnung und System	65
Präsentation und Repräsentation	71
Lösung und Folge	75
Literaturverzeichnis	80
Abbildungsverzeichnis	84
Darstellungen	87
Systematische Darstellungen	89
Plangrafische Darstellungen	99
Modellfotos	121

Das Schachtelgeschachtel

(von Friedl Hofbauer)

Es war einmal eine Schachtel, in der war eine Schachtel, und in dieser Schachtel war wieder eine Schachtel. In dieser Schachtel aber war eine Schachtel, in der keine Schachtel mehr war.

In dieser Schachtel war ein Kästchen mit so vielen Schubladen, dass man sie gar nicht zählen konnte. In der ersten war ein Eisbär. In der zweiten war ein Affe. In der dritten eine Ringelnatter, in der vierten ein Mops. In der fünften war einen Glaskugel, in der sechsten war wieder eine Glaskugel. In der siebenten war ein Diamant, in der achten eine Kastanie. In der neunten lag eine Haselnuss, in der elften lagen zwei Knöpfe, ein roter und ein blauer. Der blaue hatte einen Fliegenpilz aufgedrückt, rot mit weißen Punkten.

In der zwölften lag ein Ring mit einem Stein aus rosa Glas, in der dreizehnten ein Zwirnfaden. In der vierzehnten war ein kleines Zahnrad mit einer Kurbel. In der fünfzehnten aber saß ein kleiner Sterngucker mit Zipfelmütze. In der sechzehnten saß ein Schornsteinfeger aus Holz. Seine Augen waren grün, und wenn man die Schublade aufzog, blinzelte er ins Licht. Machte man die Schublade wieder zu, dann glimmerten seine Augen im Dunkeln. In der siebzehnten Schublade war eine einbeinige Prinzessin, in der achtzehnten ein tausendjähriger Milchzahn. In der neunzehnten eine kleine Gießkanne, in der zwanzigsten nur ein Blutfleck. In der einundzwanzigsten eine Füllfeder, die konnte man statt mit Tinte mit Himbeersaft füllen. In der zweiundzwanzigsten waren drei Schneesterne aus echtem Schnee. In der dreiundzwanzigsten ein silberner Bleistiftspitzer. Was in der vierundzwanzigsten war, das weiß ich nicht mehr, aber es gab noch viele Schubladen, und das ging so fort.

Ich weiß nur, dass in der neununddreißigsten Schublade eine Schachtel war, der hätte man gar nicht angesehen, dieser kleinen Schachtel, dass in ihr, so winzig klein sie war, wieder eine Schachtel war, die war schon ein gutes Stück größer, und in der größeren war wieder eine Schachtel, die noch größer war als die Schachtel vorher. Aber alle diese Schachteln und alles, was in ihnen war, ging in einen Kirschkern.

Irgendjemand hat diese Kirsche gegessen und den Kern dann ausgespuckt. Genau dort steht jetzt ein neuer Kirschbaum. Ob dieser Kirschbaum gewöhnliche Kirschen trägt oder solche, in denen wieder ein Kirschkern steckt, ein Kirschkern mit einem Schachtelgeschachtel, das weiß ich nicht, und das weiß überhaupt niemand.

Einleitung

Die Ursprünge von make your own WUNDERKAMMER liegen in der Kurzgeschichte „Das Schachtelgeschachtel“ von Friedl Hofbauer (vgl. HOFBAUER, Wien 1994). Ein Märchen, das mich seit meiner Kindheit begleitet und fasziniert, doch erst im Zusammenhang mit meiner Diplomarbeit wurden mir der komplexe Inhalt und die Vielschichtigkeit der Erzählung richtig bewusst.

Als Kind erfreute mich vor allem die Aufzählung der (scheinbar willkürlichen) Gegenstände, die sich in den Schachteln befanden, ich fragte mich, wessen Objekte das sein könnten, in welchem Zusammenhang sie stehen und was die Geschichte der Objekte hinter der eigentlichen Geschichte sei. Es sind also Fragen nach Ordnung und Systematik von Objekten und deren Repräsentationsfunktion, die dieses Märchen aufwirft.

6 An die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer Umsetzung habe ich keine Gedanken verschwendet. Für mich war klar, dass die Objekte einer Person gehören und dass die Auflistung mehr beinhalten musste, als eigentlich lesbar ist. Ich sah „Das Schachtelgeschachtel“ immer als eine Art Erinnerungskiste, wie sie doch beinahe jeder besitzt. Organisierte Erinnerung, aufbewahrt in Schachteln und Schubladen, und darauf wartend, gezeigt zu werden: die Objekte als Symbole und Repräsentanten eines übergeordneten Kontexts.

Die zwei Bereiche dieser Arbeit beleuchten Möglichkeiten von Objekten als Bedeutungsträger, mit der Grundlage der Vernetzung der Objekte und nicht deren Vereinzelung. Die historischen Kunst- und Wunderkammern werden als Beispiel für die Vergegenständlichung von Wissen herangezogen und das autobiografische Museum ist Modell für die Vergegenständlichung von Erinnerung.

Robert Felte beschreibt die historischen Kunst- und Wunderkammern als „Neuordnung gesammelter, gefundener und erfundener Dinge“ aber auch als „komplexes soziales Phänomen, in dem sich kunsthistorische, wissenschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte überlagern“ (vgl. FELTE, Berlin 2003). Sie waren ein geschlossenes System mit einer außergewöhnlich hohen Dichte an Bedeutungsträgern zur Repräsentation des Wissens um die damalige Welt. Über einen Zeitraum von beinahe drei Jahrhunderten haben sich dementsprechend Ausführung und Inhalte verändert, je nach Sammler und Interessen bildeten sich verschiedene Schwerpunkte heraus. Diese Arbeit wirft exemplarische Schlaglichter auf ein in seiner Intention, Konzeption und Erscheinung heterogenes Phänomen.

Die autobiografische Dimension, die dem Sammeln immer innewohnt, wird in der Selbstmusealisierung an die Spitze getrieben. Die Motive sind nicht immer rational zu erfassen, man sammelt „sich selbst“ zur Erinnerungsbewahrung. Die Objekte sind Erinnerungsträger, wobei die Erinnerung das Wissen um das autobiografische Selbst darstellt. Die epistemische Gedächtnistheorie definiert das Erinnern als das Rezitieren von früher erworbenem und aufbewahrtem Wissen. Der Zusammenhang zwischen Erinnerung und Wissen ist also evident.

Vergegenständlichung von Wissen und Vergegenständlichung von Erinnerung stehen also in engem Zusammenhang. Die Theorie und Praxis der Symbolik und Repräsentanz von Objekten in Sammlungen findet ihre Parallelen zwischen der historischen Kunst- und Wunderkammer und dem autobiografischen Museum.

make your own WUNDERKAMMER bedient sich Prinzipien beider Formen und ist Modell und Sinnbild der Vergegenständlichung von Erinnerung und Wissen.

*Die historische
Kunst- und Wunderkammer*

ZUR VERGEGENSTÄNDLICHUNG VON WISSEN

Kunst- und Wunderkammern entstanden vom frühen 15. bis ins 18. Jahrhundert, abhängig von Ort und Zeit. Ob an fürstlichen Höfen oder als Teil akademischer Institutionen waren sie in ihren Ausführungen sehr vielfältig. Allen gemeinsam ist das Prinzip einer enthierarchisierten Darstellung, Objekte aus Natur und Kunst, Wunderbares und Kurioses waren gleichwertig präsent. Sie waren auf Vollständigkeit angelegte enzyklopädische Sammlungen, mit dem Anspruch den Makrokosmos im Mikrokosmos darzustellen, die Welt *en miniature* zu repräsentieren.

Der Begriff Wunderkammer wird erstmals in der Zimmerischen Chronik (1564-1566) für eine Sammlung von Antiquitäten, religiösen Objekten, kuriosen Dingen und Büchern benutzt. Samuel Quiccheberg (1529-1567), ein belgischer Gelehrter und einer der ersten, der sich mit den theoretischen Grundlagen des Sammelns beschäftigte, verwendet in seinem Traktat „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“ von 1565 erstmals Kunst- und Wunderkammer als Doppelbegriff: Als ihm vorliegende Quellen nennt er den Grafen Wilhelm Werner von Zimbern (Zimmern) und den Grafen Ulrich von Montford (Inventar von 1601). Laut Quicchebergs Beschreibung ist die Kunstkammer ein Gemach mit kunstvollen Gegenständen

(*quod est artificiosarum rerum conclave*) und die Wunderkammer ein Archiv der wundersamen Dinge (*id est miracolosarum rerum promptarium*), was bereits auf Inhalte und Präsentation in der Sammlung Rückschlüsse zulässt. In seinem Traktat versucht er Praxis und Theorie des Sammelns miteinander zu verbinden. Seiner Einteilung der „inscriptiones“ in fünf Hauptklassen (u.a. *naturalia*, *artificialia*, *mirabilia* und *scientifica*), die jeweils aus zehn bis elf Unterklassen bestehen, lag der Wunsch nach einer idealen, mit einer Bibliothek verbundenen, sinnlich erfahrbaren Enzyklopädie allen irdischen Seins zugrunde, mit ausdrücklichem Bildungs- und Erziehungszweck. Anhand verschiedener Ordnungskriterien und in Form eines imaginären Theaters sah er seinen Entwurf als Idealmuseum, als ideale Konstruktion des Universums, das alle Gegenstände der natürlichen und künstlichen Welt abbilden sollte. (vgl. LEGGE, Aachen 2000)

Anregungen dazu bezog er aus dem Werk des italienischen Gelehrten Giulio Camillo (1480-1544) „L'idea del teatro“, wobei die bei Quiccheberg verwendete Bezeichnungen *theatrum mundi* bzw. *theatrum sapientiae*, nicht mit dem heutzutage verwendeten Begriff des Theaters zu übersetzten sind - *theatrum* hatte einen viel weiter gefassten

Bedeutungsumfang: Viel eher war in der frühen Neuzeit die Vorstellung der Welt als Theater, also als Schaubühne bzw. das Theater als Ort der Schaustellung einer Sammlung üblich.

Quiccheberg dehnt den *theatrum*-Begriff von der architektonischen Hülle auf die Sammlung als solche aus. Zum einen hat die Kunstkammer die Architektonik eines Theaters, zum anderen ist die darin ausgestellte Sammlung als Schauplatz zu betrachten. Der Begriff geht also vom Ort des Gesammelten auf das architektonisch dargebotene Gesammelte über. (vgl. WEBER, 2008)

Giulio Camillo (1480-1544) entwickelte in seinem Werk „L'idea del teatro“ den Entwurf für ein Erinnerungstheater oder Gedächtnistheater, ein *theatro della memoria*: „Das memoriatheater zeigte sowohl ein neues Menschenbild, als auch ein neues auf das Individuum konzentriertes Weltbild. Der Platz des Memorierenden in der absoluten Mitte des Theaters symbolisierte die Auffassung der Renaissance vom Menschen als einem schöpferischen, selbstständigen Individuum, das allein imstand war, den Weg zur göttlichen Ordnung zu finden. Die Erinnerung daran war identisch mit dem Verstehen.“ (vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Bonn 1994) Das *theatro della memoria* versucht mit einem

Gebilde von Bildern und Symbolen bzw. Objekten eine Ordnung bzw. eine Struktur zu erzeugen, die den Betrachter in die Lage versetzen soll, das gesamte Wissen des Universums leichter im Gedächtnis zu behalten und im Gedächtnis leichter abrufbar zu machen. Auch hier begegnet man einem ähnlich enzyklopädischen Anspruch wie bei den Kunst- und Wunderkammern.

Wie bereits erwähnt, setzte sich die Doppelbezeichnung Kunst- und Wunderkammer durch, was „den Aspekt der hierarchielosen Gleichrangigkeit (spiegelt), wonach sowohl die natürlichen wie die künstlichen Objekte im selben Rahmen präsentiert wurden“, so Gabriele Beßlers Beschreibung in „Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart“. Einerseits verweist der Begriff also auf die in den Sammlungen enthaltenen Objekte andererseits auch auf deren gleichwertige Behandlung in der Präsentation und den architektonischen Rahmen (die Kammer).

Gerade diese hierarchielose Darstellung mit ihren versteckten Systematiken voll geheimer Assoziationen und Entsprechungen führte in darauffolgenden Generationen zu Unverständnis bzw. Missverständnis.

„Während die Kunstkammern zuvor meist als ungeordnete Sammelsurien beschrieben worden waren, stellte der Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser in seinem 1908 publizierten Werk ‚Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance‘ die komplexen Ordnungssysteme heraus, nach denen die Sammler ihre Exponate gegliedert hatten. Schlossers Arbeit trug zudem dazu bei, die Konzentration der Werke berühmter Künstler in den frühneuzeitlichen Sammlungen zu überwinden, und machte den Versuch, auch die zahlreichen Raritäten, Mirabilien und naturkundlichen Stücke aus ihrer Zeit heraus zu verstehen.“ (vgl. COLLET, Göttingen 2007)

Mit dem Ende der Kunst- und Wunderkammern im 18. Jahrhundert durch Entstehen neuer Denkmuster wurden ihnen auch von wissenschaftlicher Seite wenig bis gar keine Beachtung mehr geschenkt; erst von Schlosser schaffte mit seiner Publikation eine Brücke vom 16. ins 20. Jahrhundert. Doch das wissenschaftliche Interesse währte nur kurz. Erst in den 1980er und 1990er Jahren folgte eine Wiederentdeckung der Kunst- und Wunderkammer als Ausstellungskonzept und gleichzeitig auch ein Forschungsinteresse an diesem damals gesamteuropäischen Phänomen. Der Kunsthistoriker Hans Holländer führt dieses neugewonnene

Interesse auf unterschiedliche Motivationen zurück, wissenschaftliche wie unwissenschaftliche, da „jeder schließlich ein potentieller Jäger, Sammler und Spurensucher [ist], der zwischen seinen Interessen Zusammenhänge herstellen kann, die weder ästhetisch legitimiert noch historisch begründbar und dennoch auf spielerische Weise stichhaltig sind, besonders dann, wenn aus dem theatrum mundi von einst ein absurdes Theater wird und von den alten Regeln nur noch diejenigen der universalen Kombinatorik übriggeblieben sind“ (vgl. HOLLÄNDER, Bonn 1994).

Kunst- und Wunderkammern haftet teilweise immer noch der Mythos von unwissenschaftlichen Sammelsurien an, da aufgrund mangelnden Wissens und dem fehlenden Verständnis für das Analogiedenken die mythisch anmutenden verborgenen Beziehungen und Parallelen zwischen den Objekten für uns heute schwer nachvollziehbar sind. Dennoch zählen die auf Universalität ausgelegten Sammlungen in der Geschichte des Museums als die ursprünglichen und ersten Konzepte, da zum ersten Mal in der Geschichte die Präsentation und das „Herzeigen“ von Objekten eine wichtige Rolle spielte.



Entstehung und Charakterisierung

Kunst- und Wunderkammern dürfen nicht als einheitlicher Komplex universaler Sammlungsinteressen gesehen werden. Sie haben ihre eigene Geschichte, die sich teilweise abhängig von den persönlichen Interessen des Sammlers – und weit mehr noch – von den sich Wandlungen unterworfenen Künsten und Wissenschaften: „Eine Ordnung der Dinge die allseitig offen ist und durch allzu enge Definitionen nicht behelligt wird, ist ohnehin wandlungsfähig, multiperspektivisch und universal.“ (vgl. HOLLÄNDER, Bonn 1994).

Entscheidend für die Entwicklung der neuen Sammlungen ist nach Krzysztof Pomian in seinem Buch „Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln“ (1986) eine „neue soziale Gruppe“ am Beginn der Entstehung der Kunst- und Wunderkammern, „diejenigen, die seit Ende des 15. Jahrhunderts als Humanisten bezeichnet werden, entsprechen keiner der vorher existierenden Gruppen“, so Pomian. Dem einher geht eine Veränderung der Bedeutung der gesammelten Objekte. Antike Objekte hatten bislang eher den „Charakter von Unrat“, doch nun können sie mit antiken Schriften in Zusammenhang gebracht und über den Inhalt der Texte erforscht werden. Mit der Entwicklung dieser Gruppe bilden und verbreiten sich die Sammlungen von Altertümern, zunächst in Italien,

dann auch in den transalpinen Ländern.

Ein weiterer Auslöser für das Entstehen der Sammlungen sei nach Pomian die vermehrte Reisetätigkeit ab dem 15. Jahrhundert. Diese brachte neue Objekte, neues Wissen und „Repräsentanten des Unsichtbaren“, also Kuriositäten und Wunderdinge exotischer Länder, anderer Gesellschaften und fremder Klimazonen ein.

Der „neue Status der Kunstwerke“ ist ein weiterer Punkt, den Pomian nennt. Er meint hier eine Verbindung zwischen Natur und den menschlichen Fertigkeiten. Die Natur ist Quelle der Schönheit für von Menschenhand produzierte Gegenstände und der menschlichen Künste, die der Natur Dauerhaftigkeit verleihen konnten.

Ein weiteres Phänomen, das ebenfalls in Zusammenhang mit den von Menschen produzierten Kunstwerken steht und das neue Objekte für Sammlungen liefert, sind die wissenschaftlichen Instrumente.

Die Konsequenz dieser Veränderung sei, laut Pomian, „das Auftauchen neuer Orte, an denen sich Sammlungen bilden: Bibliotheken und Kabinette der Produzenten von Kunst und Wissen.“

Wie der Kunsttheoretiker Tobias Wall ausführt, entwickelten sich parallel dazu die Privatsammlungen an fürstlichen Höfen, die weniger zu Studienzwecken als zur Zurschaustellung der Macht eingerichtet wurden. „Es wurde im Laufe der Renaissance in ganz Mitteleuropa zur Mode, ja zum standesgemäßen Muss, Herr über eine Kunst- und Raritätenkammer zu sein. Kunstsammlungen waren Symbole der Macht und entwickelten ihre Wirkung gerade als Instrumente feudalistischer Politik. Der Fürst legte seine Sammlung nicht nur an, um Geschmack zu beweisen oder einen Ort gelehrter Unterhaltung vorweisen zu können, sondern auch deshalb, weil eine Kammer mit ihren Exponaten aus allen Bereichen der Natur und Kultur ein Abbild des Weltenkosmos im Kleinen darstellte, in dessen Zentrum man sich als sammelnder Herrscher positionierte. Die Wunderkammer war das Symbol für die Welt, der Fürst damit im symbolischen Sinne Herr der Welt. Die Kunstkammern waren Statussymbole der Mächtigen.“ (vgl. WALL, Bielefeld 2006)

Im nordeuropäischen Raum entstammten viele Objekte der neuen Kunst- und Wunderkammern aus den ehemaligen Schatzkammern der herrschenden Häuser, wobei die Schatzkammer eher zur Hortung und Sicherung der Gegenstände

in abgelegenen Bereichen der Schlösser und Burgen angelegt waren. Mit den Kunst- und Wunderkammern trat nun erstmals die Schaufunktion in den Vordergrund. „Was von den mittelalterlichen Schatzkammern im Wesentlichen beibehalten wurde war ihr symbolischer Wert und ihr Modellcharakter. Hier war das Objekt ein Zeichen von Macht, ein Hoheitssymbol, im religiösen wie im weltlichen Sinne. Reliquien mischten sich mit Machtinsignien, und gemeinsam waren sie mit einer politischen Bedeutung ausgestattet, die die Geltung ihres Besitzers sicherstellten.“ (vgl. MAURIES, Köln 2003)

In Italien sind es eher die sogenannten *studioli* (ein Raumtypus, der sich in den norditalienischen Herrscherhäusern im späten 15. Jahrhundert entwickelte), die zu den Vorläufern der Kunst- und Wunderkammern gezählt werden. Obwohl sie in ihren Abmessungen kaum mit den in Folge entstandenen fürstlichen Kabinetten zu vergleichen sind, da sie selten eine Länge von 6 Metern überschritten, ähneln sie in ihren Inhalten doch den Kunst- und Wunderkammern nördlich der Alpen. „Kennzeichen dieser *studioli* waren ihre bescheidenen Abmessungen, ihre abgeschiedene, intime Lage innerhalb der Residenzen, die aufwendige Dekoration und die

duale Natur der in ihnen enthaltenen Objekte: solche, die einen intellektuellen Anspruch verkörpern einerseits, Kunstwerke und Kuriositäten andererseits, wobei Gegenstände aus der Antike einen Haupt- wenn nicht alleinigen Schwerpunkt bildeten.“ (vgl. MAURIES, Köln 2003)

Diese abgeschiedenen Räume waren zum privaten zurückgezogenen Vergnügen und zur Erbauung des Herrschers und seiner engsten Vertrauten angelegt und eine Manifestation seiner Macht und seines Wissens. Durch illusionistische Projektionen wurde auf kleinstem Raum eine perfekt imitierte Wirklichkeit dargestellt. Das *studiolo* sollte vor allem dazu dienen das Ansehen seines illustren Besitzers im Rahmen eines ikonographischen, von der klassischen Mythologie inspirierten Programmes zu mehren.

Julius von Schlosser unterschied die nordalpinen Kunst- und Wunderkammern als eher den Wundern und Kostbarkeiten zugetane und die italienischen Kabinette als eher wissenschaftlich orientierte Typen. Diese Unterscheidung mag hilfreich sein in Hinsicht auf die zahlreichen und vielfältigen Ausformungen der Sammlungen, da es Sammlungen von weltlichen Herrschern, Kirchenfürsten, Gelehrten, Universitäten,

wissenschaftlichen Instituten, von privaten Sammlern aus aristokratischen und bürgerlichen Kreisen, allen voran Ärzten und Apothekern, gab. Die zeitgenössische Forschung (Horst Bredekamp, Adalgisa Lugli) gelang allerdings zu dem Schluss, dass die Unterschiede zwischen den Sammlungstypen und Ländern weit weniger ausgeprägt waren, als Schlosser annahm.

Arthur MacGregor unterscheidet drei Hauptkategorien: Kunst- und Wunderkammern geistlicher wie weltlicher Fürsten, akademische bzw. institutionelle Sammlungen sowie Privatsammlungen der niederen Aristokratie als auch einzelner Gelehrter. Diese drei Typen existierten parallel und unterschieden sich nur in Umfang und Spezialisierung. (vgl. MACGREGOR, Opladen 1994)



Objekte und Inhalt

“Die großen Sammlungen [...] enthielten alles und jedes, Artefakte, Naturwunder, Gemälde, Skulpturen, Mischungen und Vereinigungen von Kunst und Natur, Mißbildungen oder Abbildungen davon, Schönes und Grausiges, Nützliches und Dinge, die aus Spieltrieb oder Lust an Komplikationen entstanden zu sein scheinen, eben Kunststücke, die zweckfrei und völlig unverwendbar, ganz sich selbst und nichts anderes sind.”

(vgl. HOLLÄNDER, Hannover 1994)

Antrieb jedes Sammlers ist die *cura* (aus dem lateinischen Sorge, Besorgnis, Herzensangelegenheit), die Neugierde gepaart mit Erkenntnisinteresse. Wie bei jeder anderen Sammlung wird das Vorhandensein eines bestimmten Objektes in der Kunst- und Wunderkammer durch seinen Seltenheitswert gerechtfertigt: „Ein solches besonderes Kriterium rechtfertigt die Aufnahme des Gegenstandes in die Sammlung und umgekehrt auch wieder die Existenz der Kunstkammer, die mit jedem Neuzugang abermals eine Bestätigung erhielt.“ (vgl. MAURIES, Köln 2003)

Kuriositäten jeglicher Art waren auch Inhalte der Sammlungen, je weiter das Streben nach Besonderem langte, desto seltener mussten die Objekte auch sein – man war auf der Suche

nach Abweichungen von der Norm aus beiden Ordnungen in die die Schöpfung unterteilt war: *artificialia* und *naturalia*. In beiden Bereichen, ob natürlichen Ursprungs oder von Menschenhand geschaffen, fanden Kostbarkeiten oder Wunderbares Platz in der Sammlung.

Die vorherrschende „Ästhetik des Hybriden drückte sich in dem Bemühen aus, Kunst und Natur in einem dialektischen Verhältnis darzustellen“ (vgl. MAURIES, Köln 2003). Im Folgenden zitiert Patrick Mauries Antonio Giganti, Sekretär des Bischofs von Bologna, der eine Sammlung zusammenstellte, die „Gegensätzliches nebeneinander stellte, sodass Gruppen nach bestimmten Themenbereichen arrangiert waren. Die Symmetrie, nach der er Objekte anordnete und gruppierte, wurde als naturgemäß angesehen: Sie spiegelte die harmonische Einheit der Welt.“

naturalia und *artificialia* (im verallgemeinernden Sinn des Mirakulösen) sind die beiden Hauptkategorien der Sammlungen der Kunst- und Wunderkammern, sie repräsentieren gleichermaßen die beiden Weltordnungen. Dazu kommen *scientifica* und *exotica*, *mirabilia* und *antiqua*, im breitgefächerten Sammlungsinhalt wird der universale Anspruch einer enzyklopädischen Darstellung der

Welt in Kunst- und Wunderkammern sichtbar, wobei diese Nomenklaturen nicht an den zeitgenössischen Kammern ablesbar waren. Sie finden sich kaum in Inventaren oder werden als Sachgruppen so nicht bezeichnet. Diese Unterteilungen sind eher der modernen Forschung zuzuschreiben, Bredekamp fasst demgegenüber die zunehmend dominierende Sammlungsreihe so „Naturform – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine. Diese Viererkette kann als ideale Ordnung jedes Sammlungstypus gelten [...], dem die Spezialsammlungen ideell verpflichtet waren: der zwischen ca. 1540 und 1740 vorherrschenden enzyklopädisch angelegten Kunstkammer“ (vgl. BREDEKAMP, Berlin 1993). Kunst- und Wunderkammern waren Orte pluridisziplinärer Sammlungen. Die Sammelobjekte repräsentierten sowohl die unberührte als auch die bearbeitete Natur.

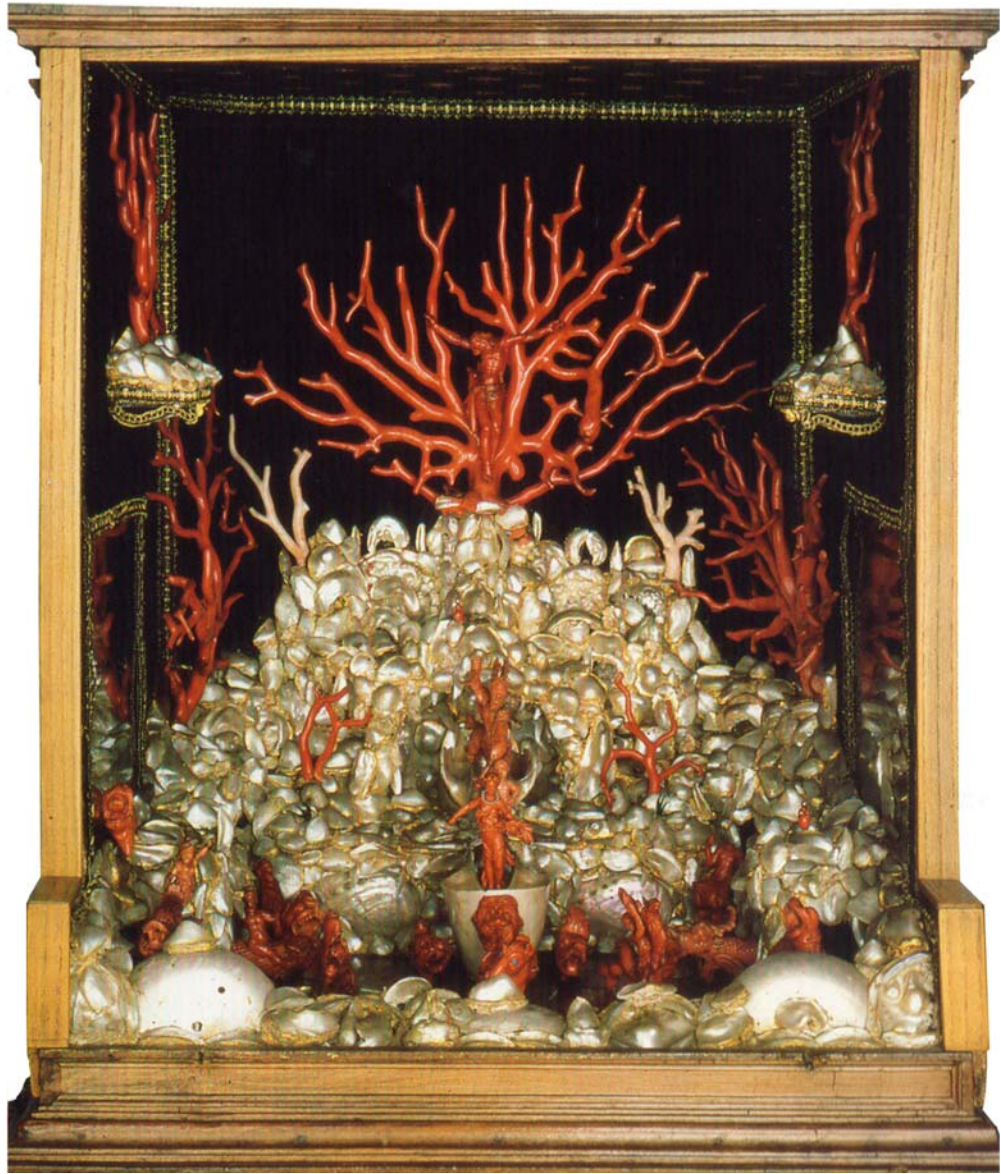
Die Objekte der *naturalia* stammten aus den drei Bereichen, in die die Natur unterteilt war: *mineralia* (aus dem Reich unter der Erde), *vegetabilia* (in der Erde) und *animalia* (über der Erde).

Zu den *naturalia* gehören vor allem Tierpräparate unterschiedlichster Provenienz, Tierknochen und Geweihe, Muscheln, Korallen und Schnecken aller Art, Echsen Geweihstangen und Hörner,

Meeresungetüme, Pflanzen und andere Naturgegenstände sowie tierischer Haarschmuck und Zähne, Kräuter, getrocknete Federn. Stachelschweineborsten, Walfischzähne. In die *naturalia* einbezogen sind auch Gesteine und Halbedelsteine aller Art, also zoologische und botanische Objekte, die nun systematisch nach Herkunftsland und Art gesammelt wurden. (vgl. VIEREGG, Paderborn 2006) Ebenfalls zu finden waren Naturwunder, sogenannte *curiosa* bzw. *ludi naturae*, schöne und seltene, sozusagen kunstförmige Gebilde, sowie tierische und menschliche Missbildungen und Abnormitäten.

Die Eingrenzung der *artificialia* ist weniger leicht überschaubar. Alles, was Intelligenz und Übung, Phantasie und Gelehrsamkeit erforderte, konnte für die Hervorbringungen eines Kunstgegenstandes verantwortlich sein. Zum einen sah man im bewundernswerten Handwerk der Natur eine Form der Kunst, zum anderen konnten *naturalia* zugleich *artificialia* sein, da sie Werke Gottes, des größten Künstlers, des *artifex omnium* waren. (vgl. HOLLÄNDER, Bonn 1994)

Sowohl Gegenstände der *artes liberales* (Astronomie, Perspektive, Geometrie, Arithmetik, etc.), also der Kunst im klassischen Sinne, sowie der





artes mechanicae (Kunstfertigkeiten im Sinne eines Handwerks) fanden Einzug in die Sammlungen. Zu den *artificialia* gehörten demnach Gemälde, Handwerkskunst und Gegenstände, die durch menschliche Fertigkeiten entstanden, wie z.B. Jagdpokale, Schmuckkassetten und Münzschränke.

Die Sammlungen ergänzten *exotica*, ethnografische Gegenstände, die insbesondere durch die vermehrte Reisetätigkeit Teil der Sammlungen wurden. Von den Entdeckungsreisen wurden fremdartige Dinge, Pflanzen und Tiere, wie z. B. Rhinozerohörner, Elfenbein, Korallen und asiatische Keramik nach Europa an die fürstlichen Höfe gebracht.

Neben den bereits erwähnten Kategorien waren *scientifica*, wissenschaftliche Instrumente wie Uhren, anatomische Geräte, Fernrohre, Mikroskope, Kompass und Tischspiele, äußerst beliebte Sammelobjekte. Besonders Automaten, die als hybride Phänomene bzw. Grenzfälle zwischen Kunst und Natur gesehen wurden, zählten zu den Objekten in beinahe jeder Sammlung: „Indem sie im leblosen Leben vortäuschten, schienen sie den Triumph des Lebens über den Tod zu verkünden, der Zuordnung zum einen oder zum anderen Bereich

zu trotzen [...]“ (vgl. MAURIES, Köln 2003). Bewundert wurden die Intelligenz des Erfinders sowie die Perfektion der Täuschung. Die Mechanik und die optische Täuschung waren erkenntnisfördernde Errungenschaften des 17. Jahrhunderts.

„Das *Theatrum mundi* konnte ja insgesamt ein Täuschungstheater sein, ein optisches Labyrinth, in dem jede vermeintliche Erkenntnis auch eine Vorspiegelung sein kann. Das Spiel mit der Wahrnehmung, das wir bis heute kennen, begann damals. Es hat die Geschichte der Kunstkammern und Naturalienkabinette mit ihren Wundern und Kunstwerken der Schöpfung seit der Mitte des 16. Jahrhunderts begleitet, war aber nicht das vorherrschende Motiv. Im 17. Jahrhundert jedoch sieht man deutlich, wie es sich als bedenkenswürdige Komponente gerade bei den *scientifica*, also den erkenntnisfördernden, instrumentalen Errungenschaften einnistet und als produktiver Zweifel die eskalierende Neugier begleitet.“ (vgl. HOLLÄNDER, Bonn 1994)

Der Zweifel an der Gewissheit der Erkenntnis wurde immer stärker, deshalb wurden die wissenschaftlichen Instrumente auch ein immer begerterer Teil der Sammlungen, ebenso das Spiel mit Wahrnehmung und Täuschung und

das Spiel mit der Perspektive. *Trompe-l'oeil* Gemälde (illusionistisches Gemälde, die mittels geschickter perspektivischer Darstellung eine nicht vorhandene Räumlichkeit vortäuschen) und Spiegel, sowie perspektivische Guckkästen waren beliebt, um Besucher zu verblüffen und ihnen Rätsel aufzugeben.

Manche Gegenstände konnten nicht klassifiziert werden und wanderten zwischen den Systemen, neben dem Analogie- und Gleichheitsdenken gab es nämlich auch Systeme aus Entsprechungen und Mehrdeutigkeiten, die heute recht unverständlich wirken.

Die Verbindung von kunstvoll geformten Naturgebilden, wie der Muschel oder dem Schneckengehäuse, mit kunsthandwerklicher Arbeit machte beispielsweise eine exakte Zuordnung schwierig. Ein Nautiluspokal gehörte deshalb sowohl zu den *naturalia* als auch zu den *artificialia*. Durch seine perfekte logarithmische Spirale als Verweis auf die Kunst der Mathematik war er aber ebenso Teil der *scientifica*. Künstlerisch eingefasste und reich verzierte Naturprodukte wie das Straußenei, das Horn des Rhinoceros oder Edelsteine waren Beispiele der Gleichwertigkeit von natürlicher

und künstlerischer Gestaltungskraft: „Dies zeigt, (...) daß es sich keinesfalls um chaotische Ansammlungen und unfertige Zeugnisse einer mißgeleiteten und über die Ufer getretenen Sammelwut handelte, daß der Eindruck des Chaotischen-Irregulären nicht auf Unfähigkeit zur Ordnung verweist, sondern auf einen Überschuß an konkurrierenden Ordnungssystemen, die gleichzeitig am Werk waren.“ (vgl. HOLLÄNDER, Hannover 1994)





Ordnung und System

Bereits durch die Begriffspaarung Kunst- und Wunderkammer wird deutlich, dass der wichtigste Aspekt dieser Sammlungen das gleichwertige Nebeneinander, die hierarchielose Anordnung von *naturalia* (Gegenständen aus der Natur) und *artificialia* (künstliche bzw. handwerklich gefertigte Gegenstände) war. Gemeinsam bildeten diese beiden Bereiche – *artificialia* und *naturalia* – den Mikrokosmos, eine vollkommene Welt, der den Makrokosmos, das gesamte Universum widerspiegelte. „Dass die Welt in einem einzigen Raum enthalten sein konnte, erklärt sich damit, dass kein natürliches Objekt ohne Bedeutung war, sondern vielmehr alles als die Manifestation eines Planes oder einer versteckten Aussage angesehen wurde. Alles, so stellte der Rhetoriker Emanuele Tesauro fest, war eine Metapher, und wenn die Natur durch diese Metapher zu uns spricht, folgt daraus, dass eine enzyklopädische Sammlung als Summe aller möglicher Metaphern logischerweise zur allumfassenden Metapher für die Welt werden muss.“ (vgl. MAURIES, Köln 2003)

Dieses Analogie- und Gleichheitsdenken manifestierte sich im Versuch, Entsprechungen sowohl der Objekte im Mikrokosmos als auch im Makrokosmos, d.h. einerseits der Objekte innerhalb der Sammlung als auch der Welt als Ganzes,

aufzuzeigen: „Das Wissen über ein Tier bestand im Wesentlichen darin zu beschreiben, was dem Äußeren, den Organen oder der Anatomie des Tieres gleich [...], das Wissen über Steine bestand darin aufzuzählen, welche anderen Formen sie entsprachen [...]“. (vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Bonn 1994)

Michel Foucault schreibt über den Mikrokosmos: „[...] er wendet auf alle Naturgebiete das Spiel der reduplizierten Ähnlichkeiten an. Er garantiert der Nachforschung, dass jedes Ding in einer größeren Stufenleiter sein Spiegelbild und seine makrokosmische Versicherung findet. [...] Er zeigt, dass eine große Welt existiert und dass deren Perimeter die Grenze aller geschaffenen Dinge zieht [...] und dass in den wirksamen Grenzen dieser konstitutiven Analogie sich das Spiel der Ähnlichkeiten entfaltet. Dadurch kann die Entfernung des Mikrokosmos zum Makrokosmos noch so immens sein, sie ist nicht unendlich. Die Wesen, die darin ihren Aufenthalt haben, mögen noch so zahlreich sein, es gelänge schließlich doch sie zu zählen.“ (vgl. FOUCAULT, Frankfurt am Main 1971)

Der Mikrokosmos ist die Kunst- und Wunderkammer mit ihrem universalen und enzyklopädischen Anspruch, eine Miniaturausgabe der umgebenden Welt zu sein. „Die scheinbare Unordnung der

Sammlungsbestände enthüllt in diesem Rahmen ihren philosophischen Sinn.“ (vgl. BREDEKAMP, Berlin 1993)

„Wie diesen [modernen Schausammlungen] gewisse Ordnungsprinzipien zugrundeliegen, lassen sich solche auch in den früheren Sammlungen entdecken. Der vielseitige, bunte Inhalt von bemerkenswerten Seltsamkeiten der Kunst- und Naturalienkammer war kein willkürliches Durcheinander, sondern war durchzogen von einem mehr oder minder dichten Gewebe verschiedener Verbindungen der Objekte untereinander.“ (vgl. HOPPE, Opladen 1994)

In seinem Vortrag zur Tagung „Die Zukunft des Universalmuseums“ 2007 in Graz stellt Michael Parmentier sich der Frage, ob „Kunst- und Wunderkammern den Anspruch auf eine dingliche Repräsentation der Welt, also auf materiale Universalität, überhaupt haben einlösen können“. Er führt einige Möglichkeiten an, die eine mit Gegenständenpräsentierten Kosmos ermöglichen, wie zum Beispiel eine maßstabsgetreue Verkleinerung, ein Modell also, jedoch der Versuch der Kunst- und Wunderkammern „einen Zusammenhang durch die Ausnahme herzustellen geht wohl nicht“, doch genau dies

war der Anspruch der Sammlungen, nämlich das Kuriose zu zeigen, anstatt des Gewöhnlichen, und trotzdem den Anspruch zu haben, ein Spiegel der Welt zu sein. Parmentier spricht hier von einem „latenten Zielkonflikt“, seiner These nach besteht die „Einheit der frühneuzeitlichen Sammlungen in einem epistemologischen Bruch. Er entspringt dem Zusammenprall von zwei gleichrangigen Modellen der Welterklärung, die auf dem ideologischen Plateau der frühen Neuzeit miteinander konkurrierten [...]“. Der Ursprung des Konflikts begann mit der Infragestellung der mittelalterlichen Denkstrukturen, eine neue Denkweise kam auf, die nicht mehr an der Welt hinter den Dingen, sondern an dieser selbst interessiert war – der Nominalismus. „Die Nominalisten interessierten sich für das, was überprüfbar war an der wahrnehmbaren Welt. [...] Worauf es ihnen ankam, das war der wirkliche Zusammenhang der Dinge und nicht ihr Gleichnischarakter. [...] Je tiefer die Einsicht in die gesetzmäßige Bewegung der natürlichen Dinge vordrang, desto größer wurden die Zweifel an der Zuverlässigkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Wenn sich die Erde um die Sonne dreht, wie Kopernikus lehrte, und nicht umgekehrt, wie jedermann sehen konnte, dann durfte man seinen Augen nicht mehr trauen.“ fasst Parmentier zusammen.

Der Erkenntnis, dass die menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten begrenzt sind, folgte nun der Bedarf eines Verfahrens, welches die „relationalen Eigenschaften der Dinge objektiv, d.h. unabhängig von der subjektiven und möglicherweise trügerischen Sinneswahrnehmung des Einzelnen zu bestimmen half“ (vgl. PARMENTIER, Graz 2007). Das kontrollierte Experiment und die systematische Beobachtung waren die Folge. In Zusammenhang mit der neuen experimentellen Untersuchung und Bewertung der Dinge bekam auch die *curiositas* eine neue Bedeutung. Die im Mittelalter eher als allgemeines Laster gesehene Neugierde wandelte sich zu einer Tugend. „Das Interesse an allen Besonderheiten, am Ungewöhnlichen und Seltenen, das Interesse eben an der Kuriosität, avancierte zum movens der wissenschaftlichen Naturerkenntnis. Die Abweichung war das, was nach Erklärung verlangte, nicht das Normale.“

Die konkurrierende Strömung war im 16. Jahrhundert der Neuplatonismus. Michael Parmentier zitiert hier Nikolas von Kues, der dem Neuplatonismus nahestand: „Gott hat sich in der Welt entäußert. Alle Dinge in ihr sind Theophanien, d.h. Erscheinungen Gottes und damit selber schöpferisch. Und weil Gott das Größte und das Kleinste ist, muss er alles umfassen und alles sein.“

Dies scheint nur durch ein universales System an Analogien und Ähnlichkeiten möglich, einem kosmischen Verständnis durch Entsprechungen der Dinge im Mikro- und Makrokosmos. „Nicht die mechanische Verknüpfung der Körper, wie im Nominalismus, sondern das berührungslose Spiel der Entsprechungen hält die Welt zusammen“ so Parmentier.

Sowohl das Analogiedenken als auch die *curiositas* kommen in den Sammlungen der Kunst- und Wunderkammern zum Tragen. Beide Ideologien standen natürlich in harter Konkurrenz zueinander und „kämpften um die Vorherrschaft. Aber wie immer im Kampf näherten sich die Kontrahenten phasenweise so einander an, dass man sie schließlich nicht mehr auseinanderhalten konnte.“ (vgl. PARMENTIER, Graz 2007). Parmentier spricht hier in Bezug auf Kunst- und Wunderkammern von einer „Doppelcodierung“, die die Ordnung der Sammlungen für Historiker zum Teil unlesbar machte.







Präsentation und Repräsentation

Jeder Aspekt der Kunst- und Wunderkammer wurde mit Bedeutung versehen und in ein System eingefügt, Analogien und Symmetrien dienten dazu die Illusion zu verstärken.

Die symmetrische Anordnung der Exponate, der Symbolgehalt der Dekoration, die Ästhetik der Vitrinen und Regale – all diese Bestandteile wurden von Sammlern genutzt, um die Affinitäten zwischen den Dingen hervorzuheben, die grundlegende Einheit hinter dieser immensen Vielfalt zu enthüllen.

Die Darstellung der Gegenstände in Regalen, Schaukästen und Schubladen dienten nicht nur der Aufbewahrung und der Präsentation, vielmehr ist es eher der Versuch jedem Objekt seinen bestimmten Platz in der universalen Bedeutungsmatrix an Verbindungen und Entsprechungen zu geben. Die Symmetrie bestimmte als ästhetisches Prinzip die Sammlungen. „Die Rolle, die sie bei der Anordnung von Sammlungsobjekten spielte, ließe sich in quasi rhetorischer Manier als Analogie beschreiben. Als Mittel, um Unterschiede und geheime Affinitäten aufzuzeigen und hervorzuheben, war sie das Prinzip, das dem Betrachter a priori ein Verständnis dessen vermittelte, was sich seinen Blicken darbot.“ (vgl. MAURIES, Köln 2003)

Erstaunlich ist die für heutige Verhältnisse außergewöhnlich hohe Dichte an Objekten. Gegenstände standen frei im Raum, hängen von der Decke oder lehnten an Wänden. Zusätzlich dienten Setzkästen, Vitrinen, Podeste, Tische und Kommoden mit Schubladen und mit versteckten sowie offenen Flächen zum Verstauen der Sammlungsgegenstände, um innerhalb des Raumes wieder eine Ordnung zu schaffen. Die Anzahl der Objekte wirkt auf engsten Raum gedrängt, in Schränken und Schubladen aufbewahrt, Behälter in Behältnissen, ähnlich einem „Schachtelgeschachtel“ sozusagen, und diese Elemente und Einrichtungen wiederum waren symmetrisch innerhalb des Raumes angeordnet. „Einem Teleskop vergleichbar, entfalteteten sich diese ineinander geschachtelten Räume um die einzigartige Aura dieses oder jenes Objekts und setzten sie in Bezug zum Betrachter“ (vgl. MAURIES, Köln 2003). In dieses Geflecht von Ordnung und Zusammenhängen mussten immer wieder neue Objekte eingepasst und neue Hierarchien geschaffen werden.

Der Kunst- bzw. Wunderschrank gibt die Prinzipien der Kunst- und Wunderkammer wieder, mit seinen Kuriositäten und mechanischen Einrichtungen, den Schubladen und den dahinter verborgenen Geheimfächern wird er zur miniaturhaften

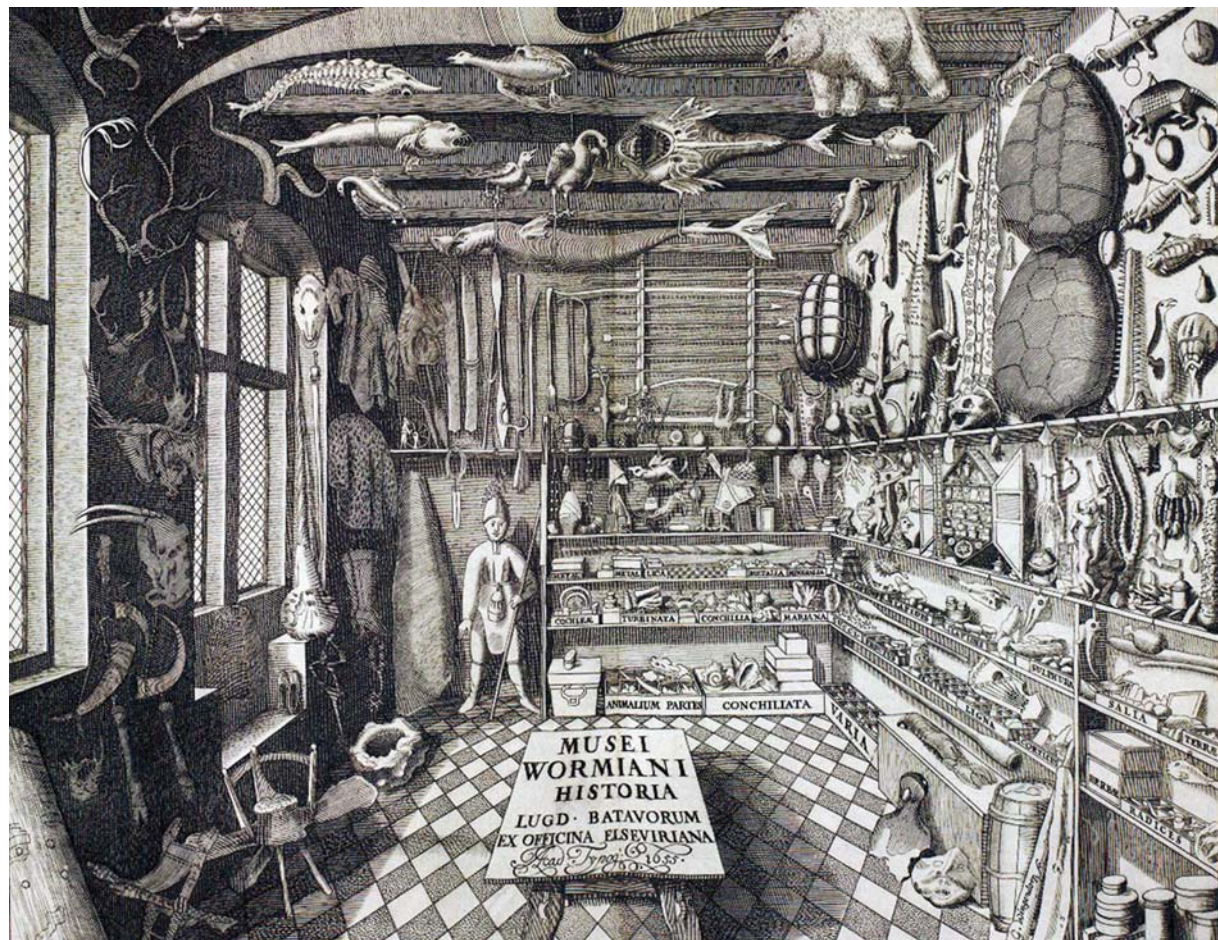
Wunderkammer. „Sowohl als trickreiches Behältnis, das einen Mikrokosmos natürlicher und künstlicher Wunder birgt, wie auch als absolutes Instrument [...] lud der Wunderschrank den Benutzer dazu ein, die ausgestellten Einzelstücke in ein Geflecht von Bezügen zu bringen.“ (vgl. STAFFORD, Berlin 2003)

34

Der Kunstschrank diente hauptsächlich dem Vergnügen des Betrachters, seine zahlreichen Geheimfächern und versteckten Laden bargen unzählige Geheimnisse. Wer den Schlüssel zur Systematik der spielerischen Ordnung findet, dem offenbaren sich die vielfältigen, symbolischen Beziehungen der Phänomene untereinander, der erkennt die Sinnbildhaftigkeit des Ganzen, das sich im Kleinen abbildet. „Die Idee des Kunstschranks geht auf das *theatrum memoriae* zurück und soll dem Besitzer helfen die Wirklichkeit zu verstehen. [...] Das Ziel war, Systeme, beispielsweise Zahlensysteme, zu schaffen, in denen sich das einzelne Ding als Sinnbild der Ganzheit betrachten und das Große im Kleinen spiegeln ließ. In der Sammlung des Kunstschranks verband sich mittelalterlich kosmologisches Gedankengut mit modernem naturwissenschaftlichen Anschauungsmaterial.“ (vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Bonn 1994)

Objekte mit ähnlichen Oberflächen und analogen Formen hatten ihren Platz nebeneinander. Die überwältigende Fülle der Gegenstände und die außergewöhnliche Vielfalt der Sammlung kamen so noch besser zur Geltung. Außerdem spiegelte das drangvolle Nebeneinander der Objekte das unablässliche Verlangen der Sammler keine Lücke zu hinterlassen und den Anspruch auf Vollständigkeit. Sehr wohl setzte man jedoch auf effektvolle Inszenierungen. Es sollte für den Betrachter immer noch eine Steigerung zum nächsten Objekt geben, denn das Staunen war das Hauptanliegen der Kunst- und Wunderkammern.

Die Geschichte der Wunderkammern ist die Geschichte einer fortschreitenden Fragmentierung und dann einer kaleidoskophaften Aufsplitterung der Räume, in denen jedes Element – vom zentralen Tisch bis hin zu den Schranktüren, die Fenstereinfassungen bis zur Deckengestaltung – dem alleinigen und umfassenden Bemühen um Interpretation und Ästhetik untergeordnet wurde (vgl. MAURIES, Köln, 2003).



Auflösung und Folge

Antrieb sowohl von Wissenschaftlern als auch von Sammlern war die *curiositas*, die Neugierde, die zusammen mit dem Wunsch nach Erkenntnis auch dem Sensationellen und Spektakulären galt (vgl. HOLLÄNDER, Bonn 1994). Doch die Freude an Bizarrem und Staunenswertem und am ungewohnten Nebeneinander wich mehr und mehr einem neuen Begriff der Vernunft und Verwissenschaftlichung.

Gegen Anfang des 18. Jahrhunderts wurde immer offensichtlicher, dass der Anspruch der Kunst- und Wunderkammern eine universelle Sammlung aller möglichen Objekte zur Darstellung der Welt im Kleinformat ein hoffnungsloser war. Zunehmendes Wissen und stete Spezialisierung führten nach und nach zu einer Verselbstständigung der Sammlungsbereiche der Kunst- und Wunderkammern und Aufsplitterung in Teilbereiche. Diese Spezialisierung ging zwangsläufig Hand in Hand mit dem Verlust der Weltanschauung einer sinnerfüllten Einheit des Weltganzen. *artificialia* und *naturalia* wurden strikt voneinander getrennt und in Spezialsammlungen aufgeteilt, Technik und Naturwissenschaften erlebten einen erheblichen Aufschwung und nur mehr Spezialisten einzelner Themengebiete war es möglich, die Teilbereiche kompetent zu bearbeiten. „Doch etwas aus diesen Kunst- und Wunderkammersammlungen ging

für immer verloren, denn es störte die Überzeugung, daß man nun in der Lage sei, die Welt zu verstehen und zu erklären: die Kuriositäten [...]. Sie wurden aussortiert oder als ‚Plunder‘ vernichtet, weil man sie entweder mit zunehmender Erkenntnis ‚entzaubert‘ hatte und sie uninteressant geworden waren oder sich noch immer jeder vernunftmäßigen Deutung entzogen und als unerklärbare Rätsel den festen Glauben an die angestrebte Erklärbarkeit der Welt und Beherrschung der Natur durch den Menschen erschütterten. Sie ließen sich nicht wissenschaftlich einordnen und verschwanden auf Nimmerwiedersehen.“ (vgl. LEGGE, Aachen 2000)

Die Menge an Wissenswertem nahm schneller zu als die Menge der zur Verfügung stehenden Definitionen und Begriffe (vgl. HOLLÄNDER, Hannover 1994). Spezialisierungen und Taxonomien und nicht mehr das Prinzip der Gleichheit stehen im Vordergrund. „Der Raum, ebenso wie sein verkleinertes Pendant, der Schrank wurde zunehmend zum reinen Funktionsträger. Das Verhältnis von Körper und Raum änderte sich, denn die eigentliche Ordnung (vulgo: Vernetzung) der Dinge konstituierte sich immer weniger räumlich (fassbar), als zunehmend in einem sprachlich (abstrakten) System.“ (vgl. BEßLER, Berlin 2009).

Diese neue Ordnung der Dinge ist die Klassifikation: An die Stelle der Schöpfungsordnung treten die klassifikatorischen Systeme und die Suche nach einheitlichen Nomenklaturen. Die „analogische Hierarchie“ wird durch die Analyse ersetzt und es ging nicht mehr darum „die Dinge auseinanderzurücken, auf die Suche dessen zu gehen, was ihnen gewissermaßen eine Verwandtschaft, eine Anziehungskraft [...] enthüllen kann, sondern darum zu unterscheiden“ (vgl. FOUCAULT, Frankfurt am Main 1971).

38

Das allmähliche Dahinschwinden des enzyklopädischen Wunderkammergedankens und die darauffolgende Spezialisierung bedeuteten das Ende der universalen Zusammenschau und den Beginn des neuzeitlichen Museums bzw. hat das Museum „angesichts seiner strikten Trennung der verschiedenen Gegenstandsbereiche und seiner hochspezialisierten Sammlungen vielmehr als deren Zerfallsprodukt zu gelten“ (vgl. LEGGE, Aachen 2000).





make your own
WUNDERKAMMER

ZUR VERGEGENSTÄNDLICHUNG VON ERINNERUNG

Frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern haftet immer noch der Ruf von skurrilen Sammlungen, Machtzurschaustellungen prunksüchtiger Herrscher und willkürlichen Zusammenstellungen einer aus heutiger Perspektive naiv-wundergläubigen Sicht der Welt an. Auch die wissenschaftlichen Erarbeitungen des Themas gehen weit auseinander, weswegen sich weder Begriff noch Sinn der Kunst- und Wunderkammern ohne weiteres auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.

Dazu kommt, dass etwas Wesentliches fehlt, um Kunst- und Wunderkammern wirklich authentisch rekonstruieren zu können. Es existieren zwar Reiseberichte und Beschreibungen zusätzlich zu den Inventarlisten der ursprünglichen Sammlungen, aber bis zum 17. Jahrhundert gibt es keine (erhaltenen) Abbildungen über das Arrangement der Objekte, also über einen Gesamteindruck des Raumes. Erst die Drucklegung ermöglichte Darstellungen der Kunst- und Wunderkammern, die aber vermutlich idealisierte Raumeindrücke zeigen.

Genau diese nebulöse Bedeutungsvielfalt lässt viel Platz für Interpretationen, so spricht Beßler gar von einem inflationär gebrauchten Begriff der Wunderkammer, da viele der sogenannten zeitge-

nössischen Wunderkammern mit den Prinzipien ihrer historischen Vorbilder nicht viel gemein haben. So taucht besonders in der virtuellen Welt des Internet eine Vielzahl an Wunderkammern auf, die sich bei genauerem Hinsehen allerdings nur als eine Sammlung skurriler Links erweisen.

Der in unserer heutigen Weltanschauung nicht lesbare Zeichencharakter der Objekte sowie das Analogie- und Gleichheitsdenken in den historischen Kunst- und Wunderkammern von für unser heutiges Verständnis Unvergleichbaren, führen zu einem immer noch vorhandenen Unverständnis dieser frühneuzeitlichen Sammlungen. Trotz alledem sind die Erscheinungsbilder zeitgenössischer Kunst- und Wunderkammern vielfältig, sowohl in der realen als auch in der virtuellen Welt des Internet. Das Konzept scheint in vielfältiger Weise ästhetisch wie inhaltlich inspirierend und dient als Ausgangspunkt für zahlreiche künstlerische Projekte sowie als kuratorisches Prinzip für Ausstellungen.

Im Bereich der musealen Projekte reicht die Spannweite der Rezeption der Wunderkammer von temporären Schauen über aufwendige Rekonstruktionen bis hin zu kuratorischen Kleinprojekten. Das scheinbar undurchschaubare Phänomen wird versucht in seinen vielen Facetten dem

Besucher näher zu bringen, Themen sind unter anderem das übergreifende Ordnungsprinzip, die Archivfunktion, die Rolle des Raumes oder das Finden und das Neuordnen in einem damals vornehmlich enzyklopädischen Verständnis der Welt.

Die Ausstellung „Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit“, die 1994 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn stattfand, thematisiert die Sammlungsgeschichte unter verschiedenen Blickwinkeln.

48

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht die Geschichte des Sammelns, des Ordnen und des Museums. Präsentiert wird eine umfassende Auswahl von mehr als 1800 Objekten, die seit der Renaissance gesammelt wurden und die die Geschichte des Sammlungswesens in Europa widerspiegeln: „Es ist ein einzigartiges europäisches Phänomen, in einem Museum verschiedene Dinge an einem Ort in einer bewussten Ordnung zu versammeln, um Verständnis für eine größere Einheit zu schaffen und Zusammenhänge zwischen Tradition und Fortschritt zu veranschaulichen.“ (vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Bonn 1994) Die Vielzahl von Exponaten ist vier Zeiträumen zugeordnet, von denen jeder eine eigene Sicht der Welt beschreibt. Der

Bogen spannt sich vom 16. Jahrhundert bis hin zu den surrealistischen Ausstellungen in den 1930er Jahren des letzten Jahrhunderts.

Der Wandel der Präsentationsweisen der Objekte und die damit zusammenhängende Änderung der Aussagekraft und der objektimmanenten Bedeutungsgrundlage stehen im Vordergrund, bis hin zum Punkt, an dem das Museum selbst als Objekt präsentiert wird: „Wir müssen uns auf den Tag vorbereiten, an dem das Museum, wie wir es kennen, selbst in einem Museum ausgestellt wird. Ein Vorläufer dieser Entwicklung ist unsere Ausstellung: Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit.“ (vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Bonn 1994)

Auch in der zeitgenössischen Kunst äußert sich die Renaissance der Kunst- und Wunderkammer in vielfältiger Weise. Als Beispiele werden hier zwei amerikanische Künstler gewählt, die beide die Darstellung der Welt in einer Kammer bzw. in einem geschlossenen auch kleineren System als Ausgangspunkt ihres Interesses gemein haben. Die Wahl der angeführten Beispiele erfolgte auch besonders unter dem Aspekt einer inhaltlich und objekttechnisch stark auf eine Person bezogenen Arbeit. Bei Joseph Cornell ist er es als Künstler

selbst, der die Wahl der Objekte trifft und bei Andrea Zittel variiert die Ausgestaltung ihres Objektes nach den Bedürfnissen des Besitzes. Die den Objekten zugrunde liegende Bedeutung und der ihnen zugetragene Wert sind nur für den Künstler, bzw. im Fall von Zittel, dem Besitzer lesbar. Sinn und Antrieb sind aber dieselben, nämlich die Darstellung eines Ganzen durch die Auswahl.

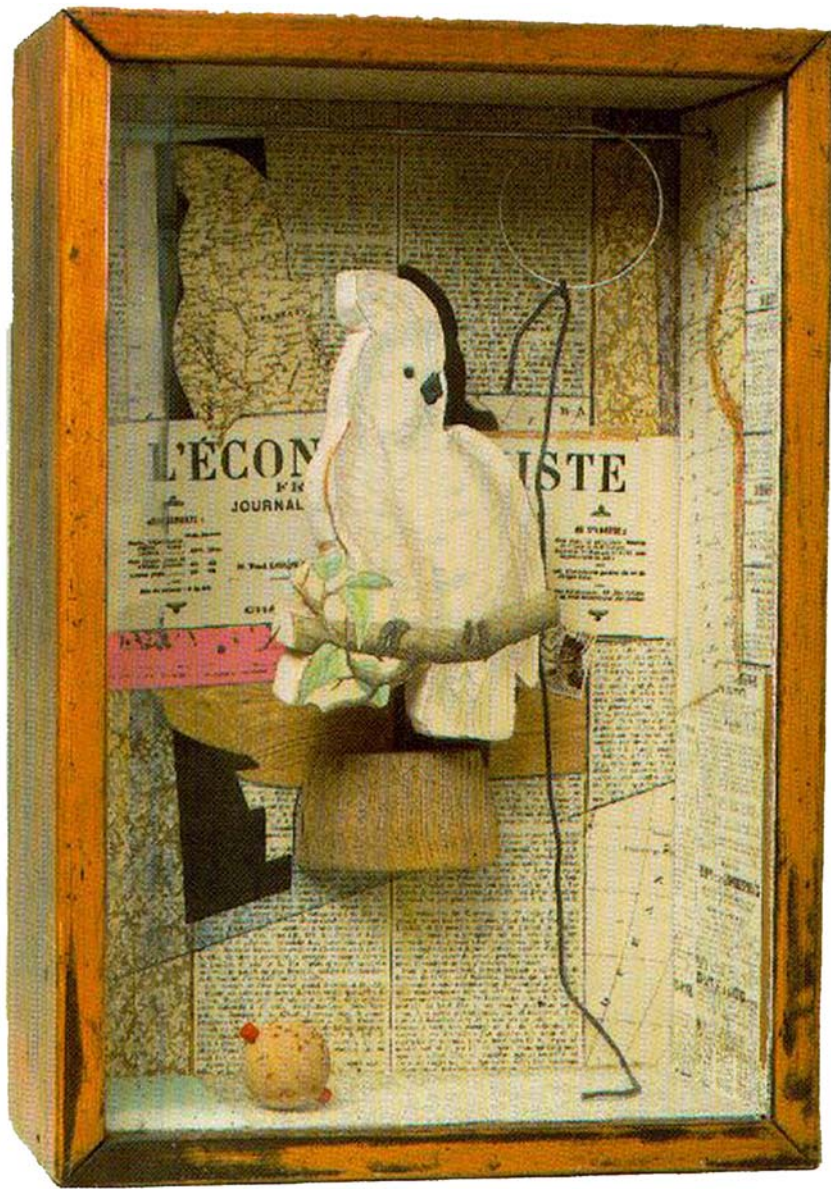
Joseph Cornell (1903-1972), amerikanischer Sammler und Poet, entwickelte sein eigenes Genre, die *box assemblage*, eine Art dreidimensionale Collage, in der er auf kleinstem Raum Objekte zusammenführt, deren Zusammenhang nicht auf den ersten Blick klar wird. Auf diese Weise schafft er es vielfältige poetische Widerklänge zu erzeugen und den Betrachter dazu zu provozieren, eigene Assoziationen zu entwickeln. Die boxes erzeugen in der Gesamtheit der Einzelteile und ihrer Einfügung in einen neuen, definierten Raum einen völlig neuen eigenständigen Kosmos. Beßler beschreibt Cornell als „von surrealistischen Zwischenwelten inspirierten Arrangeur erzählerischer Miniaturbühnen, der trotz – oder gerade wegen – seines subjektiven Bildvokabulars im Betrachter offenbar ein im wahrsten Sinne objektiviertes Staunen hervorruft. Für einen kurzen Moment sind Wissen und Werte in Frage gestellt. Vielleicht liegt

das Faszinosum in der Tatsache begründet, dass sich mit dem Blick auf diese künstlich-künstlerisch erschaffene, miniaturisierte Welt das Bild von einer verlorenen oder doch zumindest verschütteten Beziehung zwischen Mensch und Natur, vom Menschen und den Dingen verlebendigt.“ (vgl. BEßLER, Berlin 2009)

By collecting and carefully juxtaposing found objects in small, glass-front boxes, Cornell created visual poems in which surface, form, texture, and light play together. Using things we can see, Cornell made boxes about things we cannot see: ideas, memories, fantasies, and dreams. He was a kind of magician, turning everyday objects into mysterious treasures. In Homage to the Romantic Ballet, plastic ice cubes become jewels when set in a velvet-lined box, souvenirs of a famous ballerina's midnight performance on the frozen Russian steppe. A small glass jar filled with colored sand is transformed into powdered gold from a Mayan temple, carefully preserved in Cornell's Museum. As symbolist, Cornell used the found materials that inhabit his boxes - paper birds, clay pipes, clock springs, balls, and rings - to hint at abstract ideas. A metal spring from a discarded wind-up clock may evoke the passage of time; a ball might represent a planet or the luck associated









with playing a game. Although his constructions are enveloped in nostalgia - the longing for something that happened long ago and far away - their appearance is thoroughly modern.

(Auszug aus der Website
<http://www.josephcornellbox.com/>)

54 Andrea Zittel (*1965), amerikanische Bildhauerin und Installationskünstlerin entwickelte in den 1990er Jahren eine Serie sogenannter *A-Z Escape Vehicles*, Prototypen wohnmobilarartiger Einheiten, deren Innengestaltung individuell von Auftraggebern und Sammlern bestellt werden können.

"Your entire world is contained in your piece of property, in your house and your automobile. Basically those three capsules are everything. And then what if someone could morph all three of these things into one perfect and infinitely reproducible capsule?"

Die Einheiten sind als perfekt auf die persönlichen Bedürfnisse ihrer Besitzer und Besitzerinnen zugeschnittene Rückzugsorte konzipiert, die eine Flucht nach Innen ermöglichen sollen. Bemerkenswert ist „jene statische Augenblicklichkeit, in der das Erfahrene und

Gesammelte näher unter die Lupe genommen werden kann [...] und die Komponenten des Wechselspiels von innen und außen“ (vgl. BEßLER, Berlin 2009). Die *Escape Vehicles* dienen der menschlichen Sehnsucht nach einem sicheren und behüteten Universum, einer abgeschlossenen Welt, die Rückzug ermöglicht und Sicherheit durch Ordnung und Raum gibt. Die einen umgebenden, persönlichen Objekte geben ein Gefühl der Geborgenheit und des Schutzes.

Dies seien nur einige wenige Beispiele moderner ästhetischer Entwürfe, die Welt in ihrer Vielschichtigkeit selbst in die (kleinste) Kammer zu holen und dadurch einen Raum neu zu definieren. Sowohl bei Andrea Zittel als auch bei Joseph Cornell besteht ein klarer Bezug zu individuellen Objekten und die Projekte sind streng auf eine Person bezogen. Die *boxes* bei Joseph Cornell auf seine eigene und bei Andrea Zittel auf die des jeweiligen Besitzers ihrer *Escape Vehicles*. Die Symbolik, die die Objekte in sich tragen, kann nur von dieser jeweiligen Person entschlüsselt werden, die Welt ist hier also nicht bezogen auf die gesamte Menschheit als Kosmos, die Werke dienen zur Veranschaulichung des privaten Umfeldes, sind also Abbild und Miniaturausgabe einer persönlich – biografischen Welt.



make your own WUNDERKAMMER ist autobiografisches Museum.

Entstehung und Charakterisierung

Er begriff nicht, dass die Leute um ihn herum sich andauernd am Vernichteten beteiligen und ihrer eigenen Vernichtung entgegen lebten, ohne sich zu sträuben. Soviel Menschen, so viele Museen. Das fände er angemessen. Milliarden Museen. Das wäre seine Welt. Die Frage, wer diese Museen besuche, ist nicht angebracht. Das Bewahren ist ein Bedürfnis. Jeder Mensch will bewahrt werden. Er sagte es ja auch keinem, dass er sich bewahren will. Wahrscheinlich sagt das keiner, deshalb sieht es so aus, als sei jeder mit seiner Vernichtung einverstanden. Jeder Mensch verdient ein Museum. (vgl. WALSER, Köln 1999)

Die Bewahrung von Erinnerung, die Sich-Selbst-Bewahrung, von der hier gesprochen wird, ist Anliegen jedes menschlichen Individuums: Fotoalben, Andenken, Reisemitbringsel, Souvenirs und Erbstücke zeugen davon. Das Bedürfnis der Bewahrung ist keine Frage von Alter oder Gesellschaft, es geht um Repräsentation und Ordnung innerhalb einer Sammlung alltäglicher Gegenstände, einer Musealisierung biografischer Ereignisse.

Wolfgang Zacharias stellt in seinem Buch „Zeitphänomen Musealisierung“ fest, „dass auch jede gegenwärtige Alltagswelt ihre

museale, musealisierende Schicht hat.“ Er erklärt weiter, dass „eigentlich jeder mit dem Phänomen [Musealisierung] umgeht, Erinnerung und Erfahrung als mehr oder weniger persönliches Ambiente vergegenständlicht. Das Zusammenleben mit Dingen und das Aufheben, Aufhängen und Aufstellen, Wegstellen, Umstellen, Abräumen, Wegwerfen von Stücken der Erinnerung ist sozusagen am anderen, individuellen Ende des Musealisierungsphänomens angesiedelt [...]“.

Musealisierung, also der Funktionswandel, dem jeder Gegenstand unterworfen ist, wenn er ins Museum gelangt, bezieht sich folglich nicht nur auf die Institution Museum, sondern findet auch als Prozess in einer autobiografischen Form und im persönlichen Umfeld eines jeden statt: „Jeder musealisiert sich mehr oder weniger absichtsvoll selbst – die dingliche Selbstinszenierung und Repräsentation des Lebens und seiner Ereignisse im je aktuellen Zustand ist in den persönlichen Räumen der Menschen so evident, dass sich ein Nachweis erübrigt.“

Diese, laut Zacharias, individuellen und intimen Varianten der Musealisierung sind „Musealisierungsvorgänge im weitesten Sinn des Wortes, im Horizont von Sammeln, Bewahren, Präsentieren

und im Medium der umfunktionalisierten Objekte, deren Wertigkeit symbolische Repräsentanz ist.“

Die Gegenstände sind „als objekthafte Erinnerungsbrücken eine Art akzidentale fakultative gegenständliche Illustration des biografischen Alltags, einer eher zufälligen Auswahl seiner Ereignisse, Situationen und auch Auffälligkeiten. Die vereinheitlichende Sinnstiftung, die Ordnungen haben ihren Fokus eben nur in der eigenen Person.“

58

Diese Selbstmusealisierungen, bezogen auf den subjektiven Faktor und den autobiografischen Aspekt, sind eine Sammlung von Dingen, „dessen Vielheit nur im Fokus der eigenen Person zur spezifischen Einheit wird und Sinn macht, dessen Kohärenz nur mir bekannt ist und mich in Teilen identifiziert, so ohne mich wieder zerfallen wird. Der Umgang mit den Dingen, die man so trifft, hat oder sich heranholt, hat eigentlich unmittelbare (sinnliche) und mittelbare (symbolische) Anteile – beides ist untrennbar verwoben auf der Handlungsebene und in der Herstellung von Erfahrungswissen, in einem definierten Koordinatensystem von ‚Ich‘ und ‚Ding‘ einerseits, ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ andererseits.“

Schränke, Regale, Schubladen, Kästchen, Schatteln, Schachteln, um nur einiges anzuführen, sind klassische Orte für diese dingliche Präsentation der eigenen Biografie. Aber abgesehen von dieser haptisch wahrnehmbaren Weise hat die Selbstinszenierung und Selbstmusealisierung vor allem in den letzten Jahren in der digitalen Welt des Cyberspace eine neue Form bekommen. Besonders die sogenannten *social networks* boomen und bieten ausreichend Raum für eine virtuelle Selbstdarstellung. Bilder, Gedanken und Notizen zur eigenen Person, zu Stimmung und Verfassung werden (beinahe) jedem präsentiert. Doch kann diese digitale Form immer nur Spiegel einer faktisch vorhandenen, materiellen Welt sein, die mit Hilfe von Fotos und Abbildungen in den Cyberspace übertragen wird. Die Haptik der Objekte weicht hier einer virtuellen Identitätsbildung.

Dieser immaterielle Charakter des Cyberspace deckt aber nur einen Teil des Bestrebens nach Selbstmusealisierung, das Bedürfnis nach Gegenständen bleibt. Mag sein, dass die Rückbesinnung auf die Objekte mit dem zunehmenden Einfluss der digitalen Welt sogar wächst.



make your own WUNDERKAMMER ist zu befüllender Rahmen und Blankofassung.

Objekte und Inhalt

Antriebe und Entscheidungen für eine autobiografische Sammlung sind eher spontan und zufällig. Die gegenständlichen Dokumente und Objekte sind nicht angelegt auf eine bewusste langfristige Selbstinszenierung und Selbstdokumentation, sie entstehen eher intuitiv. Viele Gegenstände werden aufbewahrt ohne eigentlich zu wissen warum, entsprechend einer Laune, einer Überlegung, einem ästhetischen Impuls oder einer Faszination. Schlicht, Dinge, die eben zu schade sind zum Wegwerfen, werden aus Verlegenheit aufbewahrt.

Zacharias ergänzt: „Was nicht heißt, dass all die Dinge nicht Bedeutung hätten: Haben sie natürlich, stecken in ihnen drin, und vieles davon kann ich, wenn ich will, hervorholen, entschlüsseln, Assoziationen, Geschichten, Erfahrungen, ganze Bedeutungsketten daran aufhängen, vielfach weit über das, was im originalen Ding angelegt ist, was sein ‚objektiver‘ Sinn sein könnte, hinausgehend: von Interesse eben als gegenständliches Begleitmaterial meiner eigenen biografischen Verläufe, von Versatzstücken davon, Momenten und Situationen, die sie dem Vergessen entreißen, präzisieren, Dinge, die Erinnerungen und Zusammenhänge aufschließen und konkretisieren.“

Es kann durchaus vorkommen, dass eine spezielle Bedeutung einem Objekt erst nach einiger Zeit zugetragen wird. Es gibt keine Bestimmungen und keine Regeln für das autobiografische Sammeln. Die Sammlung entsteht wie von selbst.

„Sammeln und Aufheben und der Gebrauch dieser Dinge im persönlichen Bereich brauchen keine Legitimation. Das ist die entscheidende Entlastung. Interesse und Motivation, Gelegenheit und Zufall, das ‚Suchen‘ und das ‚Finden‘ sind hier motorisch und leitend und so elementar, wie es die gegenständliche Weltaneignung der Kinder und deren Selbstinterpretation im Rahmen biografischer Erzählungen nahelegt.“

(vgl. ZACHARIAS, Essen 1990)

Mag sein, dass man, bezogen auf die Objekte, hier eher von einer Ansammlung als einer Sammlung sprechen muss, wenn man davon ausgeht, dass Sammlung eine systematische Suche nach Dingen bezeichnet. Sammlungen haben auch meist kommerziellen Hintergrund, sind auf Wertsteigerung bedacht, um die Sammlung stetig vergrößern zu können. In der persönlichen Sammlung ist in den seltensten Fällen der materielle Wert ausschlaggebend, der inhaltliche, ästhetische oder persönlich definierte Wert der Gegenstände zählt. Die

Objekte funktionieren als Erinnerungsträger und bringen autobiografische Geschichten mit sich: „Dinge markieren die eigene Spur, bezeugen erfahrene Augenblicke, machen Begegnungen und Stimmungen rückrufbar. Erinnerung heftet sich an ein Ding, das als Auslöser für Assoziationen dient.“ (vgl. FÖRSTER, Köln 1999)

62

In ihrer Gesamtheit und Kombination sind die Gegenstände Spiegel des biografischen Selbst, der eigenen Welt. Mit jedem Gegenstand eröffnet sich ein erweiterter Bedeutungskreis, der subjektive Erinnerung und objektive Repräsentanz zum Vorschein bringt.

Die Übersetzung der Biografie in objekthafte Darstellung erfolgt auf vielen Ebenen. Das Objekt kann nicht mehr nur reines Objekt sein: „Das dinglich Erhaltene aus der eigenen Biographie ist Dokument, Materie, Ding, Zeuge, Repräsentant, ästhetischer Gegenstand und Auslöser gleichermaßen – polyvalent. Und die Erinnerungsarbeit an Hand dieser Dinge ist, wäre sinnstiftende Tätigkeit subjektiver Geschichte. Es ergibt sich wieder eine Art ‚Ganzes‘, in dem die aufgehobenen Dinge sich entfalten und ihre Funktion haben.“ (vgl. ZACHARIAS, Essen 1990)

Um dieses „Ganze“ zu vervollständigen, ist es um den Faktor Zeit zu ergänzen. Die Erinnerung, die die Objekte bergen, die Assoziationen und Gedanken beziehen sich auf Vergangenheit und Zukunft:

„Die Dinge entfalten eine individuell-unverwechselbare Ästhetik, das je einmalige Milieu, sie sind Leuchttürme, die dir Orientierung bieten entsprechend der persönlichen Kartografierungsvorgänge deiner Lebensverläufe, und sie stabilisieren deine Imagination nach rückwärts, vielleicht nicht objektiv, eher als Wunschwelt, der dann auch eine Zukunftsperspektive innewohnt: Das waren dir guten Linien, sie gälte es zu verlängern, Anlässe für mentale Raum- Zeitreisen, Beweisstücke relativer Wirklichkeiten. Oder auch: Das hast du hinter dir.“ (vgl. ZACHARIAS, Essen 1990)

Die autobiografische Bewahrung ist immer bezogen auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die zeitliche Grenze der persönlichen Bewahrung soll ja nicht mit der Biografie enden. Der zugrunde liegende Anspruch ist der einer Bewahrung über das eigenen Leben hinaus, ein selber in Erinnerung bleiben und ein Weiterführen der Erinnerung in Nachfolgern und Erben.

„Im Kästchen sind unvergeßliche Dinge, unvergeßlich für uns, aber auch für jene, denen wir unsere Schätze schenken werden. Die Vergangenheit, die Gegenwart, eine Zukunft sind darin zusammengeballt. Und so wird das Kästchen zum Gedächtnis des Unvordenklichen.“ (vgl. BACHELARD, Frankfurt am Main 1987)

make your own WUNDERKAMMER gibt die Möglichkeit Erinnerung zu organisieren.

Ordnung und System

„[...] die Ein-Schränkung kommt einer Erweiterung des geistigen Raumes gleich.“ (vgl. SELLE, Frankfurt am Main 1996)

Sammlungen, egal welcher Art, sind immer Versuche, die Unübersichtlichkeit der Welt in die Form einer Wissensordnung zu bringen. Neben Macht-zurschaustellung und Wissenserwerb konnten auch die historischen Kunst- und Wunderkammern mit ihrem Welt-in-der-Stube-Prinzip dem grundlegenden Bedürfnis des Menschen nach Ordnung entgegenkommen. Durch den Versuch einen universalen Zusammenhang der Dinge darzustellen konnte man dem Gefühl der Überforderung gegenüber der Anzahl der Objekte und einer neuen, nicht greifbaren Welt versuchen Herr zu werden.

Dieses Bedürfnis nach Ordnung, eine Systematik zu schaffen, um den Überblick nicht zu verlieren, ist nach wie vor aktuell. Es äußert sich aber nicht mehr im Streben nach einer Ordnung des gesamten Universums, sondern wichtig und beruhigend wirkt die Ordnung der individuellen Welt, des eigenen privaten Kosmos.

Zacharias vermutet, „dass alltäglicher Erinnerungsbedarf, biografische Sinnsicherung, gegen-

ständige Inszenierung individueller Einzigartigkeit im Rahmen des Orientierungsbedarfs an Geschichten heute und zukünftig wichtiges Fundament und Stabilisierungsversuch der eigenen Existenz ist, als Alltag und trotzdem voller Bedeutungen und Potentialitäten, wenn man sie entfalten mag, [...]“ (vgl. ZACHARIAS, Essen 1990).

Man kann hier im Vergleich zu den Ordnungsprinzipien der historischen Kunst- und Wunderkammern bei den autobiografischen Museen von einem Maßstabssprung sprechen, nicht mehr das Abbild des gesamten Kosmos, sondern Spiegel der eigenen dinglichen Biografie ist Anspruch der Sammlung, die Fragestellung bleibt aber dieselbe: „Wie kann die Objektwelt des Alltags und der Wissenschaft so geordnet werden, dass man trotzdem darauf zugreifen kann? Wie kann man der Dinge Herr werden?“ (vgl. TE HEESSEN, Berlin 2007)

Anke te Heesen bringt in Folge Andy Warhol als Beispiel, der sein eigenes System schaffte, um der Dingfülle in den eigenen vier Wänden entgegenzuwirken:

„Besorgen Sie sich für jeden Monat einen Karton, werfen Sie dort alles hinein und kleben Sie ihn am

Ende des Monats zu. Dann datieren Sie ihn und schicken ihn nach Jersey rüber. Versuchen Sie, ihn im Auge zu behalten, aber wenn das nicht klappt und er verlorengeht, ist das auch okay, denn dann gibt es eine Sache weniger, über die Sie nachdenken müssen, und Sie sind eine weitere geistige Bürde los.“

(vgl. Andy Warhol: The Philosophy of Andy Warhol [From A to B and Back Again], Harcourt Brace Jovanovich, New York, London 1975.)

66

Zettel, Bücher, Zeitungen, Fotos, Broschüren, Quittungen, Kataloge, Tonbänder, Filme, Postkarten und Tüten, Hüte, Schuhe, Unterhosen, Kinderbücher, Briefe, Einladungskarten, Plakate, Plattencover und Zeitungsausschnitte, also der Inhalt eines Schrankes wurde in einen neuen (aus Pappe) verschlossen und für eine gewisse Zeit versiegelt. Diese sogenannten Time Capsules sollten zusätzlich mit je einer Zeichnung versehen und dann nach Warhols Tod als Black Box zum Einheitspreis angeboten werden. Mit etwas Glück enthielten sie wertvolle Zeichnungen des Künstlers, bei weniger Glück musste sich der Käufer mit Rechnungen und für den Kunstsammler weniger Spannendem zufrieden geben.

Die Frage nach dem Wohin wird bei Andy Warhol durch die Schachteln gelöst, das System dient aber nur zum Wegschließen, zum Ballast abwerfen, das Finden und Wiederfinden des alltäglichen Lebens spielt bei ihm keine Rolle. Man sieht, dass die Auseinandersetzung mit der Ordnung praktisch und theoretisch unweigerlich zu einer Beschäftigung mit der Verortung führt. Jedes Objekt braucht seinen Platz – jedes Wissen seinen Behälter. (vgl. TE HEESSEN, Berlin 2007).

Die Funktion der Objekte als Erinnerungsträger, die mit starken Erlebnissen verbunden sind, welche über die Gegenstände wieder wachgerufen werden können, gepaart mit der Frage nach deren Verortung entsprechen ganz den Prinzipien der Gedächtniskunst, der *ars memoriae*. Die Grundidee der antiken Mnemotechnik ist, dass das natürliche Gedächtnis nicht ausreichend sei und durch verschiedene Techniken verstärkt und ergänzt werden kann.

So sollen aus den Objekten Bilder im Kopf entstehen, die mit persönlicher Erinnerung, Empfindung und Assoziation verknüpft sind, „zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert haben sich die *ars memoriae* und das Sammeln sich gegenseitig beeinflusst, sich ineinander

gespiegelt und miteinander Modelle und Anregungen ausgetauscht, sowohl in der Praxis als auch in der Ebene theoretischer Systematik“ (vgl. BOLZONI, Opladen 1994)

Die *ars memoriae* ist ursprünglich die Kunst sich einer Rede richtig zu erinnern und somit ein Aufgabenbereich der Rhetorik, die Grundlage aller Gedächtniskunst sowie des Erinnerns bildet die Vorstellung eines Gebäudes oder eines Raumes, in dessen Innerem Orte festzulegen sind. In diese loci sollen Bilder, die *imagines agentes*, deponiert werden. Die Bilder sind emblematischer Art und bergen in ihrer einfachen Struktur den Inhalt, mit dem der Redner sie zuvor belegt hat. Hält er nun seine Rede, durchschreitet er den von ihm ausgestatteten Gedächtnisraum und kann die dort aufbewahrten Bilder Stück für Stück abrufen. Ihre Anordnung und die sinnvolle Klassifizierung des zu memorierenden Materials sind entscheidend.

Mit symbolischen Werten aufgeladene Bilder, aber nur im positiven Sinne, beschäftigte sich auch der französische Philosoph Gaston Bachelard. Er untersucht in „Die Poetik des Raumes“ „Bilder des glücklichen Raumes“ bzw. „Bilder der Intimität“. Ähnlich dem Prinzip der Mnemotechnik dehnt er den symbolischen Raum auf ein gesamtes Haus

aus: Neben der eigentlichen Schutzfunktion eines Raumes, gibt es noch imaginierte Werte, die die ursprünglichen überlagern, so „scheint das Bild des Hauses zur Topographie unseres intimen Seins“ zu werden. Er bezeichnet seine Forschungen als „Topophilie“, da sie davon ausgehen, den „menschlichen Wert der Besitzräume zu bestimmen, der gegen feindliche Kräfte verteidigten Räume, der geliebten Räume“ (vgl. BACHELARD, Frankfurt am Main, 1987).

Im kleineren Maßstab dient der Schrank, wichtigstes Ordnungsbehältnis der Sammlungen, der Gedächtniskunst als Metapher. Man kann hier von einer Verortung der Erinnerung innerhalb des Schrankes sprechen, Gert Selle stellt fest, dass „Kästen, Truhen, Schränke, Kommoden Innenräume im Innenraum sind, die reale Werte bergen und symbolische Hohlräume des Erinnerns und Träumen bilden“ (vgl. SELLE, Frankfurt am Main 1996).

Die mit Bedeutung aufgeladenen Räume und die Bilder, die im autobiografischen Museum anhand von Objekten aufgebaut werden, entstehen durch Ordnung und Systematisierung der Gegenstände. Es gibt jeweils nur eine Person, die über Ordnung und Systematik Bescheid weiß und die in der Lage dazu ist, die Objekte als Ganzes erscheinen

zu lassen. Die Beschäftigung mit der Aufstellung und den Zusammenhängen und die Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie ist andererseits aber auch Reiz und Faszination, die diese Art von Museen ausmacht.

68

„Das eigene Spiel mit den Ordnungen und Bedeutungen ist es dann wohl, das auch die privaten Musealisierung so faszinierend macht: dinglich ausgelöste, mentale Raum-Zeitreisen, probeweise Identifikationen und Rollenwechsel, die Umwertung der gegebenen, kulturellen Wertigkeiten, auch in den schillernden Spiegelungen von Kunst und Kitsch heute, die Chance zum zyklischen Umgang mit Statik und Dynamik auch der Erinnerung und Lebensorientierung in den symbolischen Akten des Arrangements, der Umgestaltungen, Selbstinszenierungen („Lebensstile“), reale und fiktive Simulationen, Auf- und Abwertungen in der dinglichen Präsentation von Biografiestücken, der Auf- und Abbau der persönlichen Reliquien am heimischen Hausaltar“. (vgl. ZACHARIAS, Essen 1990)



make your own WUNDERKAMMER ist Möbel und Bühne gleichzeitig.

Präsentation und Repräsentation

Ein Mann fand es gut eine Sammlung anzulegen. Und da er sie gegen Staub schützen wollte, brachte er sie in gut schließenden Kästen unter, die er in gut schließenden Sammlungsschränken aufbewahrte, welche er in geschlossenen Räumen aufstellte. Dieser Mann konnte in dieser Beziehung nicht vorsichtig genug sein. Also wählte er Räume in abgesperrten Häusern, die in wenig befahrenen Straßen standen, die in menschenleeren Ortschaften lagen, die er in verlassenem Landschaften fand, in weiter Ferne von jedem Leben. Es war freilich ein Unglück, dass dieser Mann seine Sammlung niemanden zeigen konnte. Das wiederum war deshalb nicht ganz so übel, weil dieser Mann unter den geschilderten Umständen gar keine Sammlung anlegen musste, er also die Kästen, die in den Schränken in den geschlossenen Räumen in den abgesperrten Häusern in den wenig befahrenen Straßen in den menschenleeren Ortschaften in den verlassenem Landschaften standen, in weiter Ferne von jedem Leben, auch nicht öffnen musste. Dann und wann, wenn Besuch kam, zeigte er aber die zur Sammlungsabewahrung vorgesehenen, ganz und gar staubfreien Kästen.

(vgl. WOLF, Köln 1999)

Ausschlaggebend für jede Sammlung ist die Präsentation, nicht unbedingt eine permanente,

doch geht mit dem Bedürfnis der Bewahrung der eigenen Biografie doch auch diese zu zeigen einher. Man möchte Erinnerungen teilen, Erfahrungen weitergeben, auch Träume gemeinsam träumen. Die Kombination aus den bereits besprochenen Qualitäten der Objekte, deren Ordnung und Anordnung und deren mögliche Präsentation ermöglichen erst die Vollständigkeit des Museums.

Wobei Ordnung und Präsentation hier in engem Zusammenhang stehen, wie die Ordnungskriterien und Klassifikationen, so das Wissen und die Erkenntnis, die man aus einer Sammlung gewinnen kann. Da die dingliche Ordnung einer Biografie eine höchst subjektive ist, mag das Museum für einen Betrachter ohne zugehörige Erläuterungen als ungeordnetes Sammelsurium erscheinen, doch liegen genau hier die Potentiale der Sammlungen. Bereits die historischen Kunst- und Wunderkammern beweisen, dass ein auf den ersten Blick nicht für jeden durchschaubares unübliches Nebeneinander der Gegenstände Objektkombinationen möglich machen, die höchst assoziativ sind. Unterstützt wird dieser Bezug der verschiedenen Dinge zueinander und die daraus abgeleiteten Gedankenketten durch eine möglichst komprimierte, räumliche

Anordnung und die daraus folgende gedrängte Wahrnehmung der Gegenstände, denn mit der Höhe der Objektdichte nimmt auch die Anzahl an möglichen Querverbindungen zu. Der wahrgenommene Eindruck einer hohen Dichte an Objekten bedingt klar gezogener räumlicher Grenzen, eine Verstreuung persönlicher Objekte über verschiedene Möbel und Schubladen in der eigenen Wohnung würdet den Zusammenhang eines autobiografischen Museums erwecken. Wenn die Gegenstände jedoch in einem einzigen Schrank Platz finden würden wäre der Kontext eindeutig. Obwohl die historischen Kunst- und Wunderkammer in ihren Räumen und Raumfolgen bereits an sich geschlossene Systeme waren, entwickelten sich um 1600 Miniaturversionen der Kammern, die Kunstschränke, die die räumliche Komprimierung noch besser veranschaulichen. Sie konnten sowohl Teil der Kammern sein, aber auch eigenständig als miniaturisierte Versionen funktionieren, als ein verkleinertes Äquivalent zum Raumvolumen und der Aufbewahrungsfunktion einer Kunst- und Wunderkammer. „Es liegt also durchaus nahe diese Miniaturarchitekturen als Wunderkammermodelle, gleichzeitig aber auch als Betonung bzw. Konkretisierung des Räumlichen zu verstehen.“ (vgl. BEßLER, Berlin 2009)

In der Geschichte des Schrankes nehmen diese Möbel eine besondere Stellung ein, da sie erstmals gleichzeitig die Funktionen des Schutz und der Präsentation des Sammlungsgutes übernahmen, denn einerseits braucht die Sammlung zum Schutz einen geschlossenen Ort an dem sie aufbewahrt wird, andererseits bedingt die Präsentation einen offenen Schauplatz.

Anke te Heesen beschreibt die beiden grundlegenden Zugangsweisen zum gespeicherten Wissensobjekt: Der abgeschlossene Kasten erfordert eine Person, die ihn öffnet und die ihm Gegenstände entnimmt, während ein offener Aufsatz oder ein Regal einen freien Zutritt suggeriert. Kunstschränke ermöglichten beides, mit der Bedingung der Abhängigkeit vom Besitzer. Die unzähligen Laden und Geheimfächer, eingebaute Miniaturbühnen und versteckten Regale, die Teil der Konstruktion waren, boten zwar die Möglichkeit der Präsentation, doch war ihre Systematik für Außenstehende nur schwer zu durchschauen. Es lag am Besitzer das komplizierte System für Interessierte zu entschlüsseln, somit hatte er auch die Macht den Grad der Präsentation zu bestimmen. Zusätzlich bargen die Dinge eine Individualität, die eine Vorführung und Erklärung jedes einzelnen Objektes notwendig machten.

Der Besitzer und seine Erzählung bilden das Pendant zu den Objekten. Die doppelte Funktion des Zeigens und Deponierens innerhalb des scharf umrissenen Rahmens der Kunstschränke ermöglichten dem Sammler Bewahrung und Präsentation zur gleichen Zeit. Geschlossen vermittelte der Schrank eine Schutzfunktion, offen die einer Präsentation.

Das Öffnen und Schließen, die beiden Grundaufgaben eines Schrankes sind Funktionen, die an sich schon geheimnisumwoben sind. Das Nichtwissen, das sich hinter einer geschlossenen Tür verbirgt, die Überschreitung einer Schwelle, das Öffnen von möglichen Geheimnissen sind nur einige der psychologischen Grundmuster dieser Doppelfunktion. In Bezug auf die Sammlung (im Schrank) beinhaltet der Akt des Öffnens und des Schließens zusätzlich einen machtwobenen Effekt des Zeigens und Verbergens. Dieses gleichermaßen extrovertierte wie introvertierte Gestaltungsprinzip eines Schrankes garantiert dem Besitzer Aufmerksamkeit für seine Sammlung: „Im Öffnen und Schließen ist ein Repräsentationsmoment enthalten, das dem Zeigenden eine Bühne eröffnet und Zuschauer garantiert.“ (vgl. TE HEESSEN, Berlin 2007)

Die Doppelfunktion des Öffnens und des Schließens wurde in den Kunstschränken in einem Spiel mit der Wahrnehmung an die Spitze getrieben. Das aus Schichten zusammengesetzte Möbel ist soweit auseinanderzuklappen, dass sich die einzelnen Ebenen zum Raum hin öffnen können, bis der Schrank durchsichtig wird. Diese Wandelbarkeit des Schrankes und die Freude an der Metamorphose waren Teil des Spiels mit der Wahrnehmung.

Das berühmteste Beispiel eines Kunstschranks ist wohl der Schrank für König Gustav von Schweden, der um 1630 entstand. Er steht heute als erhaltenes Gesamtkunstwerk (inklusive Inhalt, mit Ausnahme der einstmals darin verwahrten Münzen und Mineralien) im Museum Gustavianum der Universität Uppsala. Tischler, Goldschmiede, Drechsler, Schlosser realisierten das individuell und hoch aufwendig gestaltete Kunstmöbel. Hinsichtlich der Anzahl der Geheimfächer und des Schubladensystems zählt dieser Schrank zu den technisch ausgereiftesten und raffiniertesten Exemplaren der Kunstschränke. Dies reichte soweit, dass dem Schrank eine Gebrauchsanweisung mitgeliefert werden musste, um ihn in seiner gesamten Komplexität nachvollziehen zu können.

*make your own WUNDERKAMMER ist komprimierte Erinnerung.
make your own WUNDERKAMMER ist autobiografisches Museum.
make your own WUNDERKAMMER ist zu befüllender Rahmen und Blankofassung.
make your own WUNDERKAMMER gibt die Möglichkeit Erinnerung zu organisieren.
make your own WUNDERKAMMER ist Möbel und Bühne gleichzeitig.*

Und make your own WUNDERKAMMER ist noch mehr.

Lösung und Folge

make your own WUNDERKAMMER ist Spiel mit Assoziationen und Erinnerungen, getragen von Objekten.

make your own WUNDERKAMMER deckt das Bedürfnis nach einem autobiografischen Bewahren, ist somit für jeden zur Benützung denkbar, der dieses Bedürfnis verspürt. Es soll aber auch zur Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie herausfordern, die Wahl der Gegenstände und die ihnen zugetragende Bedeutung spielen eine entscheidende Rolle. Es bildet den geeigneten, perfekt darauf abgestimmten Rahmen und die Fassung für ein privates Museum. Es bietet die Möglichkeit Objekte mit Erinnerungsfunktion einzuordnen, zu verwahren und zu präsentieren.

make your own WUNDERKAMMER ist die Summe der einzelnen Teile.

Das ursprüngliche, geschlossene Aufbewahrungsmöbel lässt sich zur Bühne für Objekte verwandeln. Elemente zum Klappen, Schieben, Drehen, Ausziehen, Öffnen und Schließen verschränken sich in einer Weise ineinander, dass das Ergebnis ein geschlossener Körper ist. Durch das aktive Eingreifen des Besitzers in Form von Öffnen bzw.

Schließen wird aus einem Aufbewahrungsschrank ein Präsentationsmöbel und umgekehrt, je nach Wunsch und Bereitschaftsgrad der Person. Die Objekte bleiben im System, angeordnet nach Prinzipien, Vorlieben und Logik des Besitzers und kommen nur dann zum Vorschein, wenn es gewünscht wird. Den fiktiven Schlüssel zum System hat der Besitzer, nur ihm ist es möglich die Vielschichtigkeit der Bedeutungen im komplexen System der Objekte zu dekodieren.

make your own WUNDERKAMMER ist...

Die Wahl der äußeren Form fiel auf einen Würfel, da dieser ein geometrischer Körper mit einer relativ geringen Oberfläche im Verhältnis zum Volumen ist, was einer hohen Objektdichte zu Gute kommen soll. Innerhalb dieser Oberfläche findet die Kombination der Systematiken statt. Die vielfältigen Verwandlungsprozessen, ausgelöst durch das Öffnen und Schließen, haben zwei Extreme: Die komplett geschlossene und die komplett geöffnete Version. Der komplett geschlossene Würfel birgt die Objekte in sich, ohne weiteren Verweis auf die Inhalte, die Funktion kommt also einer reinen Aufbewahrung gleich. Im komplett geöffneten Zustand wird das Innere

zum Äußeren, kein Element der ursprünglichen Außenfläche bleibt mehr in der gleichen Ebene – die Geometrie löst sich auf. Die gesamte Fülle der Objekte wird bühenähnlich präsentiert.

make your own WUNDERKAMMER könnte sein...

76

make your own WUNDERKAMMER ist in einer abstrakten Größe von einem Kubikmeter konzipiert, verschiedene Dimensionierungen, je nach Bedarf des Besitzers und in Abstimmung mit den zu verwahrenden Objekten sind möglich.

Ähnlich verhält es sich beim Material. Die Festlegung einer Materialisierung in der Umsetzung bedeutet Einschränkung im Konzept. Außerdem wäre eine bereits definierte Oberfläche unter Umständen nicht nach Geschmack eines zukünftigen Besitzers. Da das Konzept als solches aber sehr subjektiv angelegt ist und den Anspruch hat, nur Rahmen und Möglichkeit zu bieten, wird die Wahl der Oberfläche dem zukünftigen Besitzer überlassen und davon abgesehen an dieser Stelle ein Material vorzugeben. Um eine Umsetzung aber zu veranschaulichen, werden drei in der Fertigung mögliche Materialien in Hinblick auf verschiedene Faktoren theoretisch verglichen.

Holz

am Beispiel Sperrholzplatte

Spezifisches Gewicht: 800 kg/m³
Gesamtgewicht Würfel: ca. 115 kg
(angenommene Plattenstärke 12mm)

Mögliche Oberflächengestaltung:
furnieren / lackieren / beschichten mit Folie

Verbindungstechniken:
leimen / zinken

Stabilisierung:
unterschiedliche Plattenstärken notwendig

Metall

am Beispiel Aluminiumblech

Spezifisches Gewicht: 2700 kg/m³
Gesamtgewicht Würfel: ca. 97 kg
(angenommene Plattenstärke 3mm)

Mögliche Oberflächengestaltung:
ätzen / polieren / beschichten / folieren

Verbindungstechniken:
schweißen / kanten / kleben

Stabilisierung:
Stege und Eckaussteifungen notwendig

Kunststoff
am Beispiel Polycarbonat

Spezifisches Gewicht: 1200 kg/m³
Gesamtgewicht Würfel: ca. 72 kg
(angenommene Plattenstärke 5mm)

Mögliche Oberflächengestaltung
färben / folieren

Verbindungstechniken:
kleben / gießen / pressen

Stabilisierung:
Stege und Eckaussteifungen notwendig

*Und make your own WUNDERKAMMER ist
Aufforderung.*

also:

make your *own* WUNDERKAMMER!

LITERATUR

AUSSTELLUNGSKATALOG Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit , Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Bonn 1994

BACHELARD, GASTON: Die Poetik des Raumes, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987

BELER, GABRIELE: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, ReimerVerlag, Berlin 2009

BOLZONI, LINA: Das Sammeln und die ars memoriae, in Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Leske + Budrich, Opladen 1994, S. 129 - 168

80 BREDEKAMP, HORST: Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1993

COLLET, DOMINIK: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007

DRÖGE, KURT UND HOFFMANN, DETLEF (HRSG.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, transcript Verlag, Bielefeld 2010

FELFE, ROBERT: Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume, in Schramm, Helmuth; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hrsg.): Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2003, S. 226 - 264

FÖRSTER, HENRICH (Hrsg.): Sammler und Sammlung oder das Herz in der Schachtel, Salon Verlag, Köln 1999

FOUCAULT, MICHEL: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971

HOFBAUER, FRIEDL: Das Schachtelgeschachtel, in Recheis, Käthe und Hofbauer Friedl, 333 Märchenminuten. Märchen aus aller Welt, Herder Verlag, Wien 1984, S. 131-132

HOLLÄNDER, HANS: Kunst und Wunderkammern. Konturen eines unvollendeten Projekts, in Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1994, S. 136-145

HOLLÄNDER, HANS: Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae, in Orchard, Karin u. Zimmermann, Jörg: Die Erfindung der Natur, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1994, S. 34-45

81

HOPPE, BRIGITTE: Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft, in Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Leske + Budrich, Opladen 1994, S. 243 - 264

LEGGÉ, ASTRID: Museen der anderen „Art“. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis, Dissertation Aachen 2000

MACGREGOR, ARTHUR: Die besonderen Eigenschaften der Kunstlammer, in Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Leske + Budrich, Opladen 1994, S. 61 - 106

MAURIES, PATRICK: Das Kuriositätenkabinett, Dumont Verlag, Köln 2003

PARMENTIER, MICHAEL: macrocosmos in microcosmo heute. Lehren aus der Vergangenheit; Vortrag

zur Tagung „Die Zukunft der Universal Museen“, Landesmuseum Joanneum, Oktober 2007

POMIAN, KZRYSTOF: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1988

RAFFLER MARLIES: Museum. Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie, Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar, 2007

STAFFORD, BARBARA MARIA: Künstliche Intensität – Bilder, Instrumente und die Technologie der Verdichtung, in Schramm, Helmuth; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hrsg.): Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2003 ,S. 339 - 358

82

SELLE, GERT: Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Campus Verlag, Frankfurt am Main, 1996

TE HEESEN, ANKE: Vom Einräumen der Erkenntnis, in te Heesen, Anke und Michels, Anette (Hrsg.): aufzu. Der Schrank in den Wissenschaften, Akademie Verlag, Berlin 2007, S.90 -97

VIEREGG, HILDEGARD: Museumswissenschaften. Eine Einführung, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006

VON SCHLOSSER, JULIUS: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1908

WALL, TOBIAS: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart, Transcript Verlag, Bielefeld 2006

WALSER, MARTIN. (Auszug aus) Die Verteidigung der Kindheit, in Förster, Henrich (Hrsg.): Sammler und Sammlung oder das Herz in der Schachtel, Salon Verlag, Köln 1999, S. 171

WEBER, CHRISTIAN: Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater, metaphorik.de 14/2008

WOLF, ROR. (Auszug aus) Mehrere Männer, in Förster, Henrich (Hrsg.): Sammler und Sammlung oder das Herz in der Schachtel, Salon Verlag, Köln 1999, S. 180

ZACHARIAS, WOLFGANG: Selbstmusealisierung. Das Spiel mit autobiografischen Gegenständlichkeiten, in Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Klartext Verlag, Essen 1990, S. 136- 150

ABBILDUNGEN

ABBILDUNG Seite 14

*Kunstkammer der Regensburger
Familie Dimpfel, 1668.*
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 18

Automat
Victoria & Albert Museum, London
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 21

Korallenkabinett, 16. Jh.
Schloss Ambras, Innsbruck
in Beßler, Berlin 2009

ABBILDUNG Seite 22

Daphne
Grünes Gewölbe, Dresden
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 25

Eule von Gottfried Döring
Grünes Gewölbe, Dresden,
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 26

Schüttelkasten, zweite Hälfte 16. Jh.
Schloss Ambras. Innsbruck
in Beßler, Berlin 2009

ABBILDUNG Seite 30

Franckesche Stiftung, Halle/Saale
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 31

Franckesche Stiftung, Halle/Saale
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 32

Kabinett mit Wachsfiguren
Franckesche Stiftung, Halle/Saale
in Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG. Seite 35

Das Museum Wormianum des Ole Worm, 17. Jh.
In Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 41

Modellfoto *make your own WUNDERKAMMER*

ABBILDUNG Seite 42

Modellfoto *make your own WUNDERKAMMER*

ABBILDUNG Seite 50

Untitled (The Hotel Eden), ca. 1945
Joseph Cornell
In Mauries, Köln 2003

ABBILDUNG Seite 51
Untitled (Tilly-Losch), ca. 1935
Joseph Cornell
http://www.nytimes.com/2007/07/13/arts/design/13corn.html?_r=1
(09.08.2010)

ABBILDUNG Seite 52
Parrot For Juan Gris", ca. 1953
Joseph Cornell
<http://www.nytimes.com/2008/01/13/books/review/Cohen-t.html>
(09.08.2010)

ABBILDUNG Seite 53
Untitled (Cocatoos and Corks), ca. 1948
Joseph Cornell
<http://edu.warhol.org/>
(09.08.2010)

ABBILDUNG Seite 55
A-Z Escape Vehicle Owned and Customized by Robert Shiffler, 1996
Andrea Zittel
in Art in America, April 2006

ABBILDUNG Seite 59
Time Capsule
Andy Warhol
<http://edu.warhol.org/>
(09.08.2010)

ABBILDUNG Seite 69
Mehrfach ausgeklappte Variante des Gustav-Adolf-Schrankes
in Ausstellungskatalog, Bonn 1994

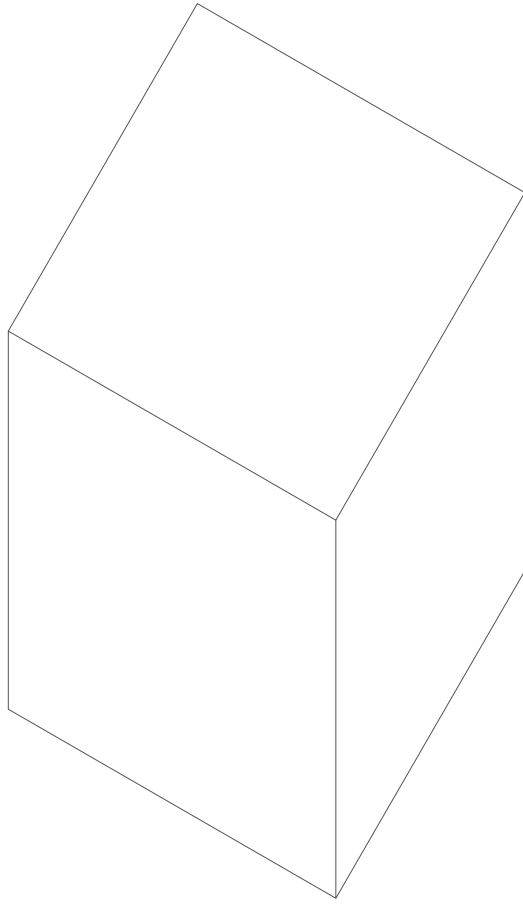
Darstellungen

Systematische Darstellungen

make your own WUNDERKAMMER ist die

Summe der einzelnen Teile.

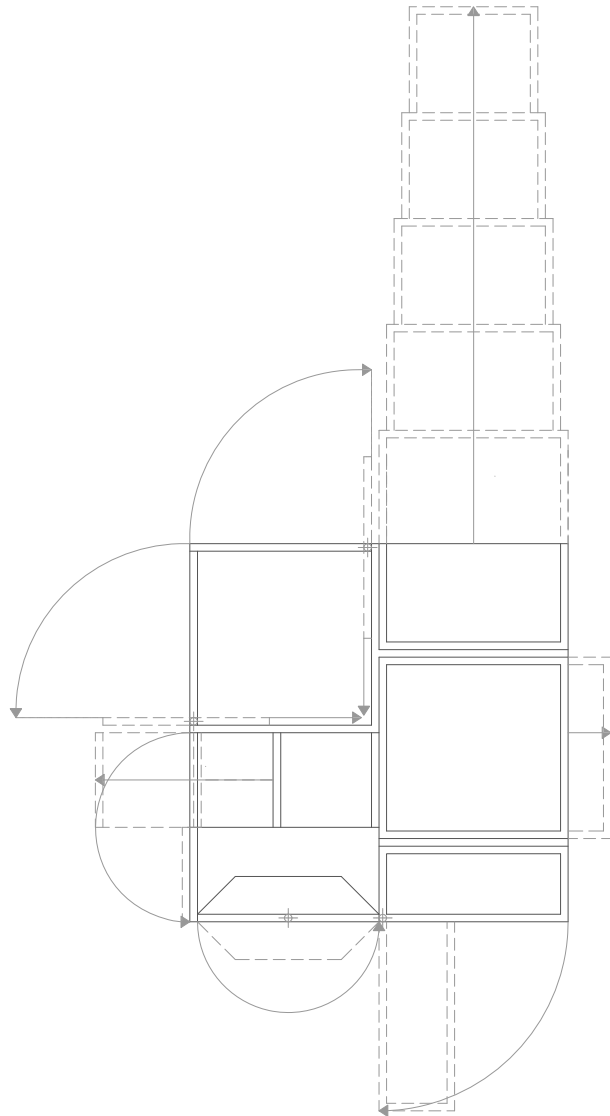
Die folgende systematische Darstellung zeigt die einzelnen im Würfel enthaltenen Volumina.





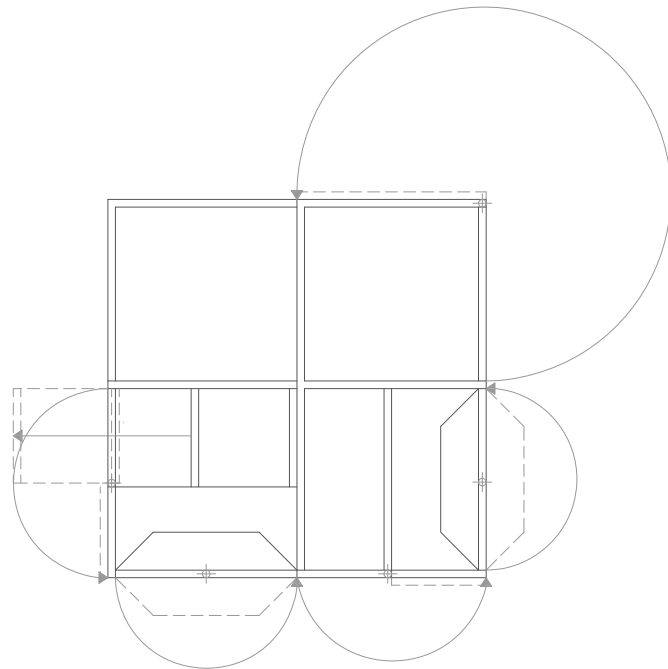
Schnitt1

94



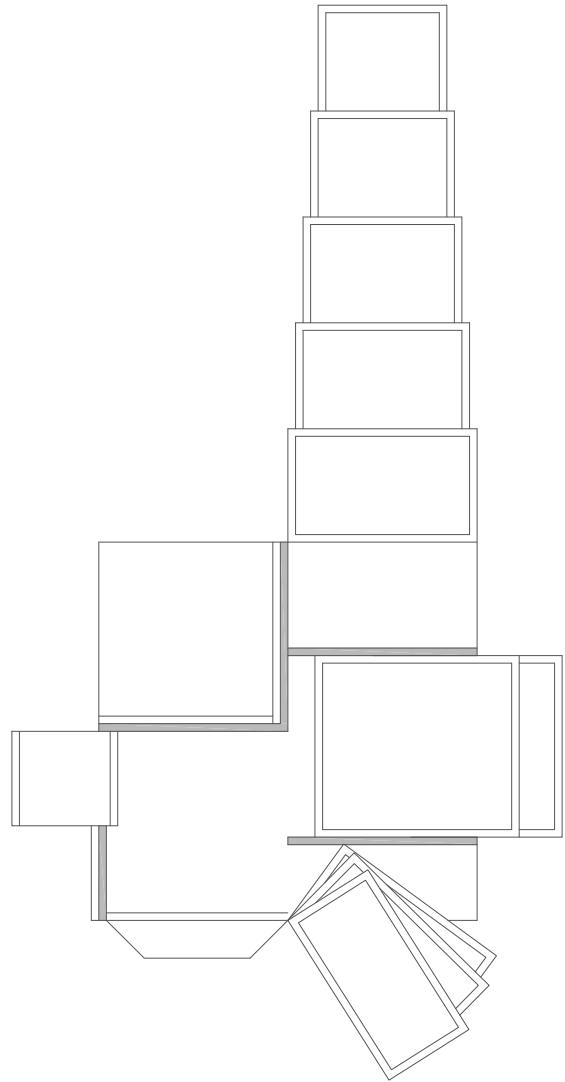
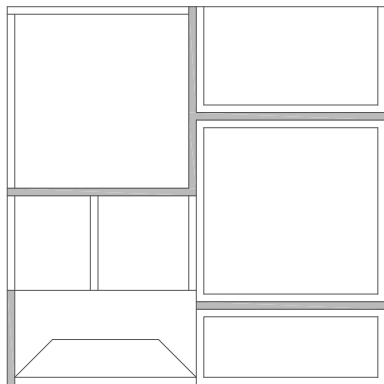
Die systematische Darstellung zeigt die Drehpunkte und Bewegungsradien der Elemente.

Schnitt2



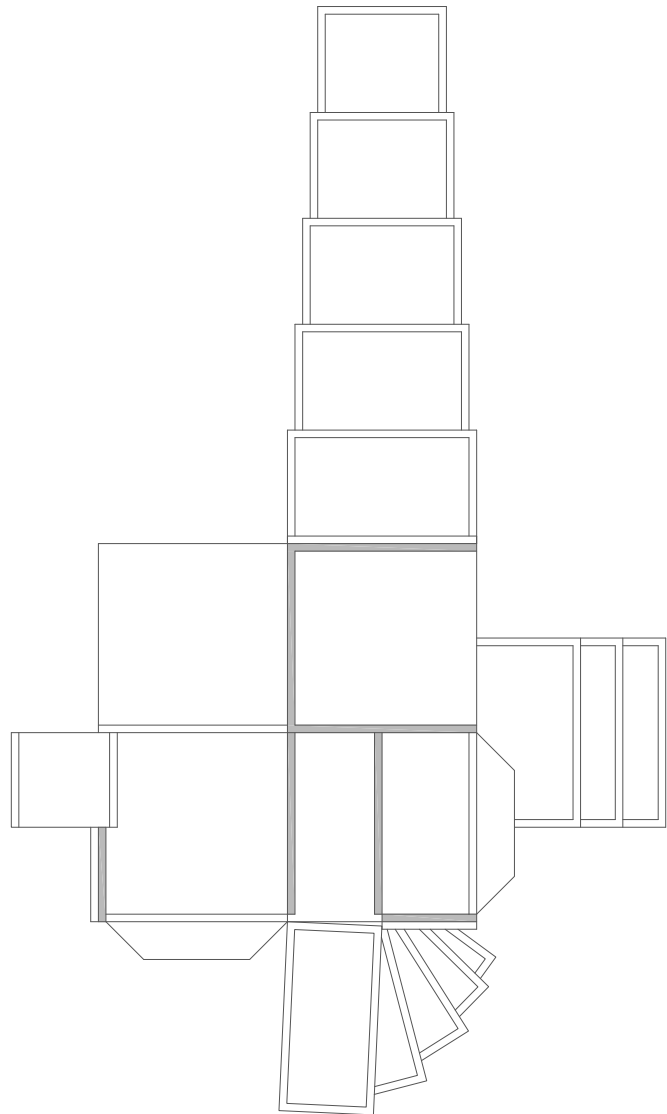
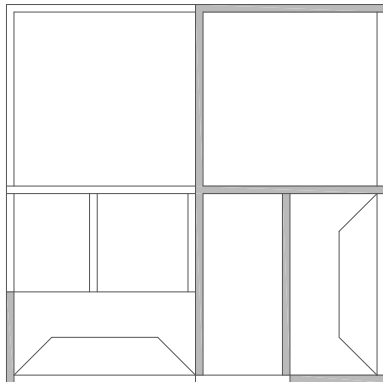
Schnitt1

96



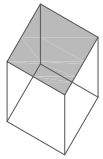
Die systematische Darstellung zeigt die tragenden Scheiben des Würfels.

Schnitt2



Die folgenden plangrafischen Darstellungen sind im Maßstab 1:10.

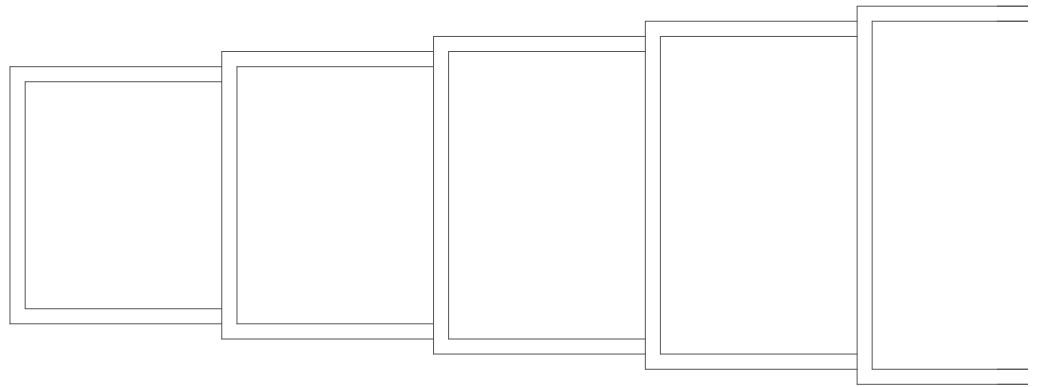
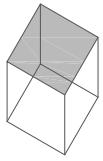
Plangrafische Darstellungen



100

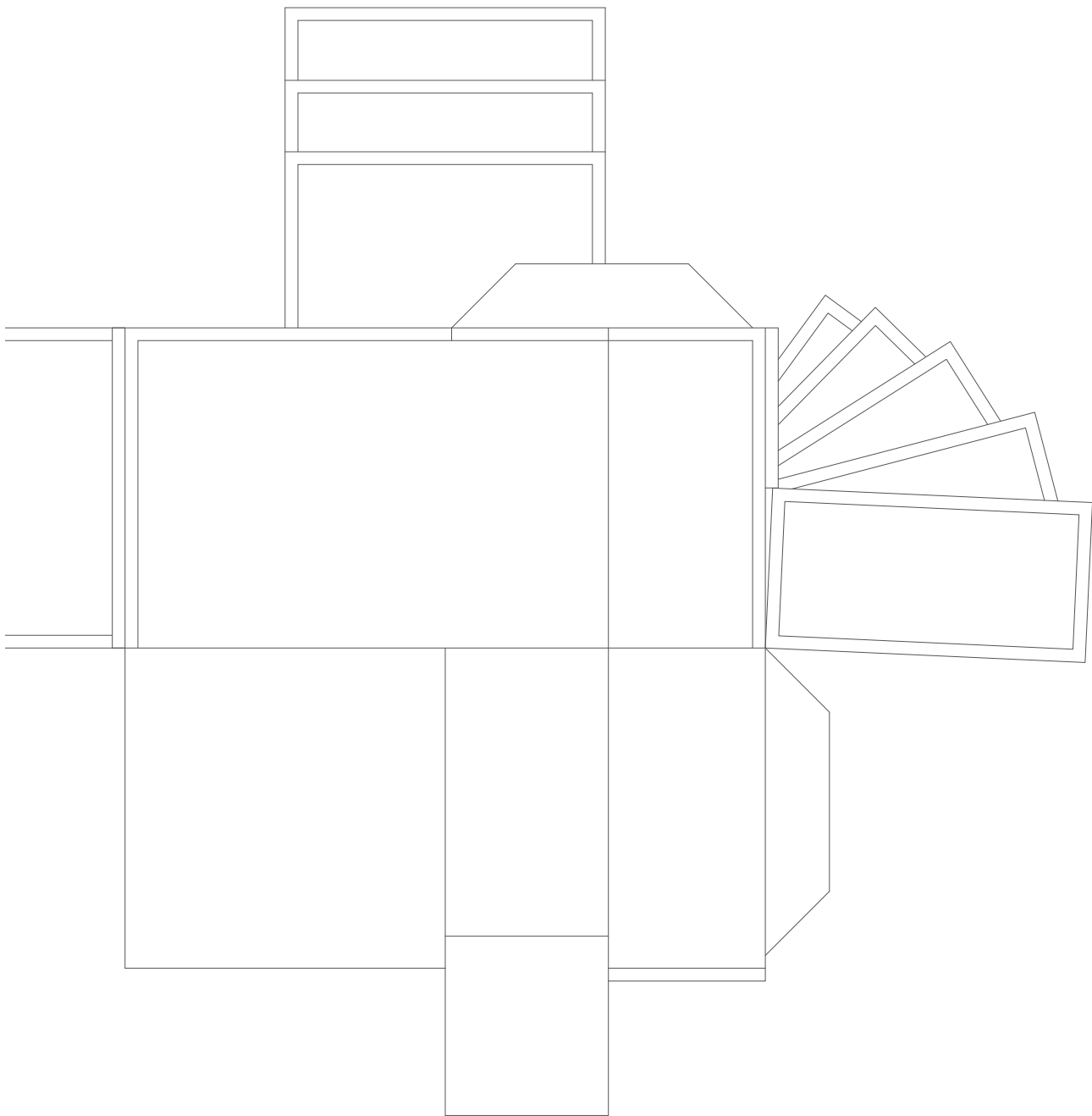


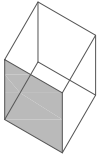
Draufsicht *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)



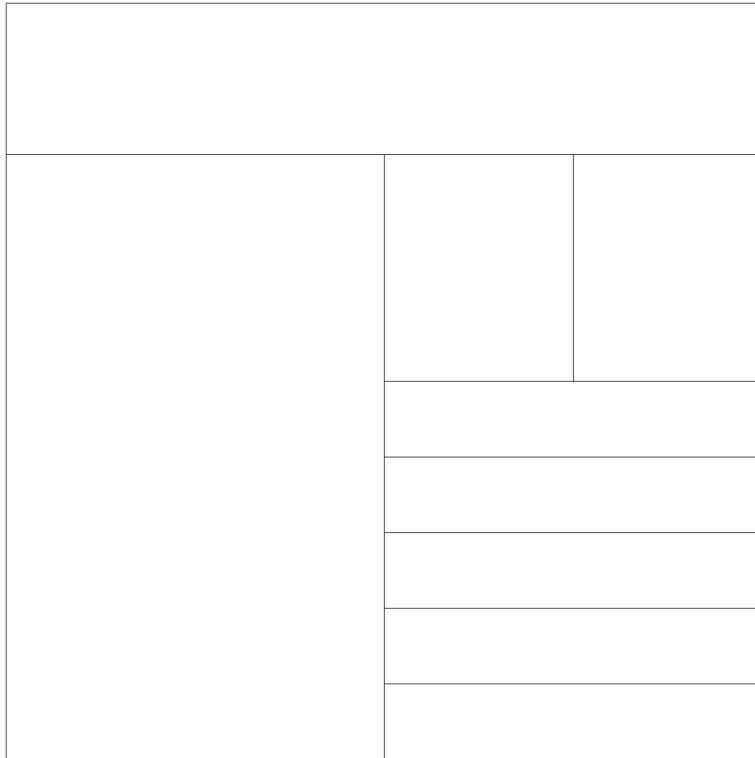
102

Draufsicht *make your own WUNDERKAMMER* (geöffnet)
(in dieser Darstellung gedreht)

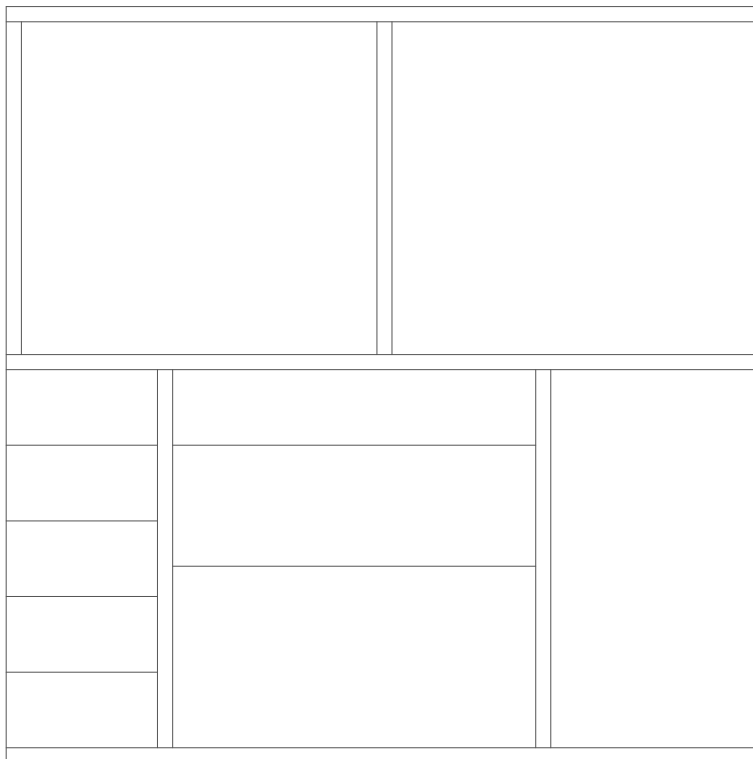




104

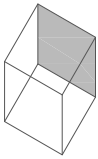


Ansicht 1 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)

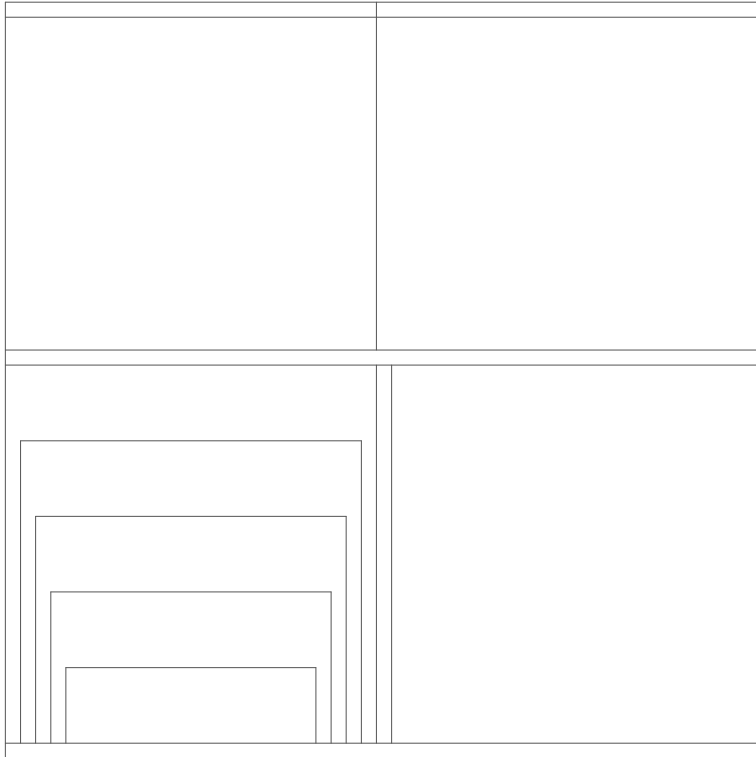


105

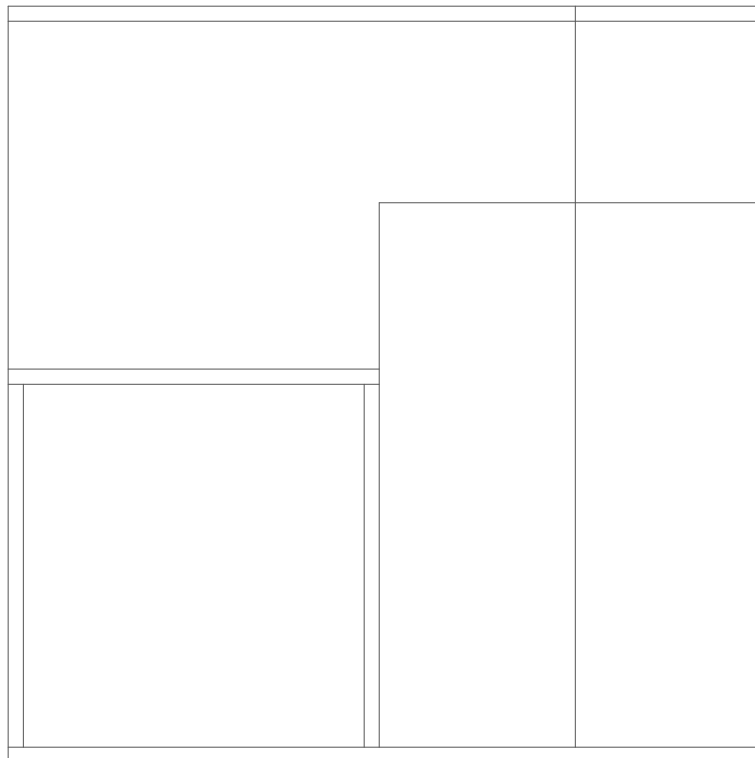
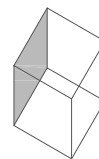
Ansicht 2 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)

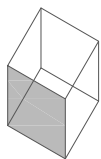


106

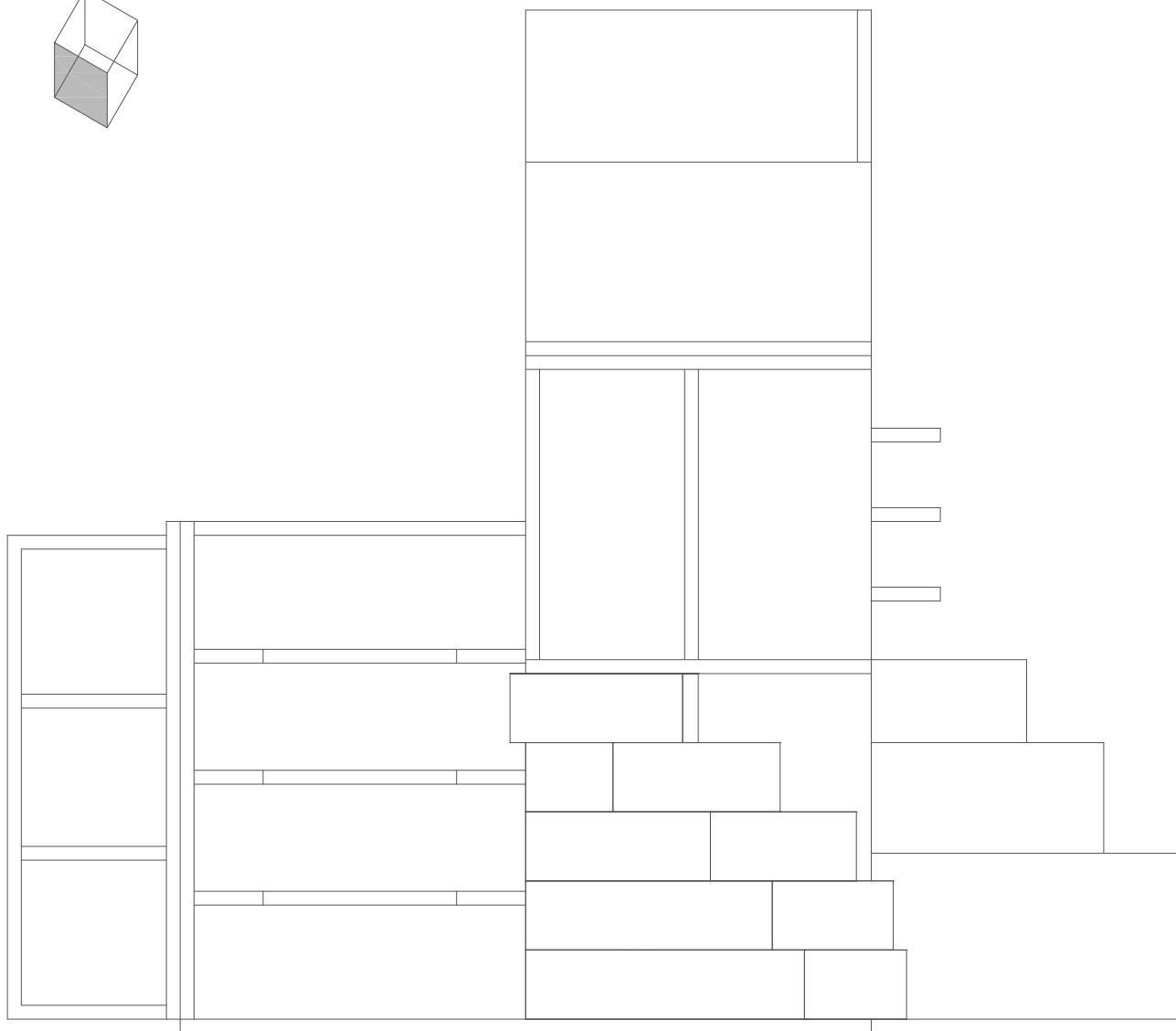


Ansicht 3 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)

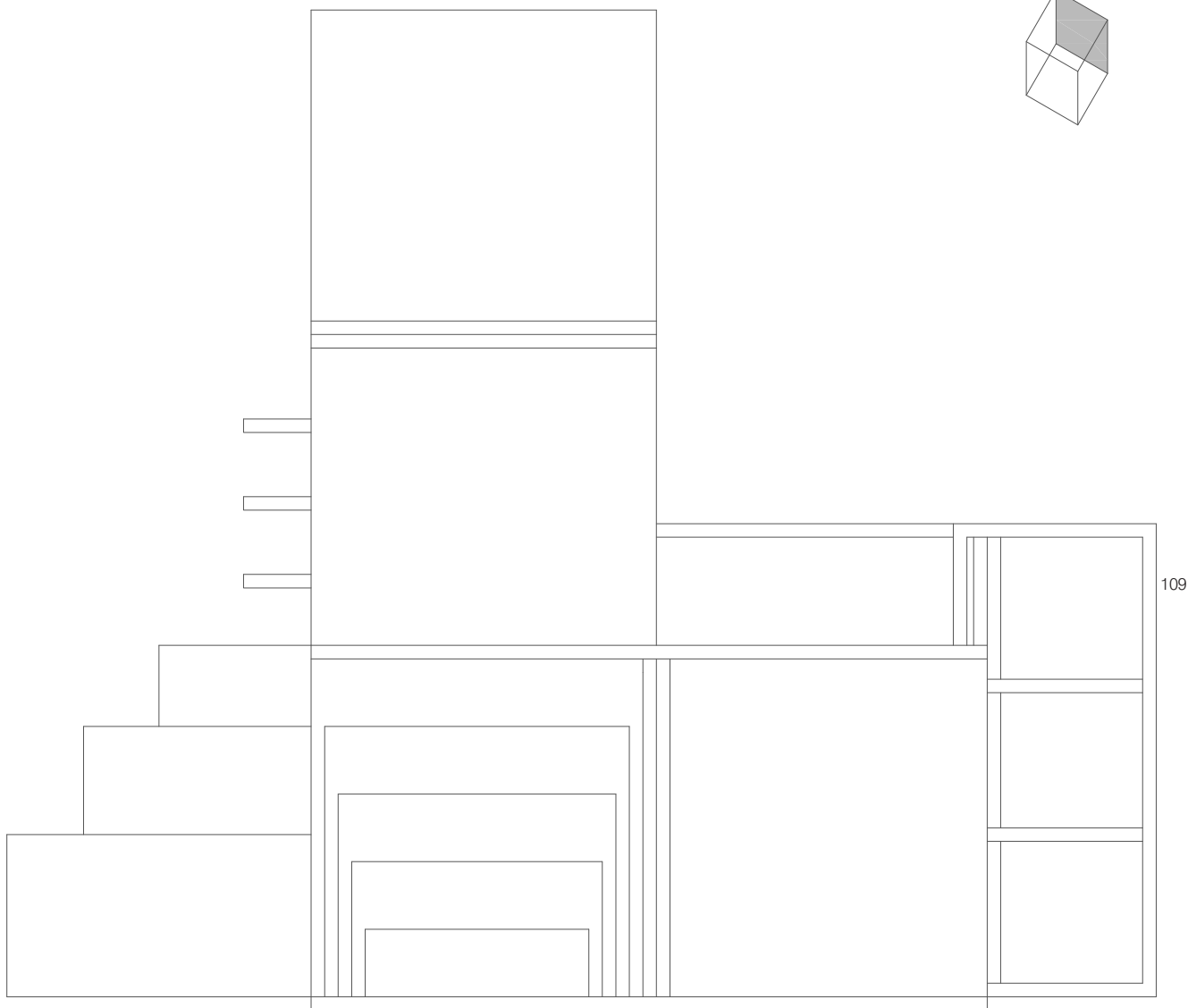




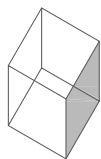
108



Ansicht 1 *make your own WUNDERKAMMER* (geöffnet)



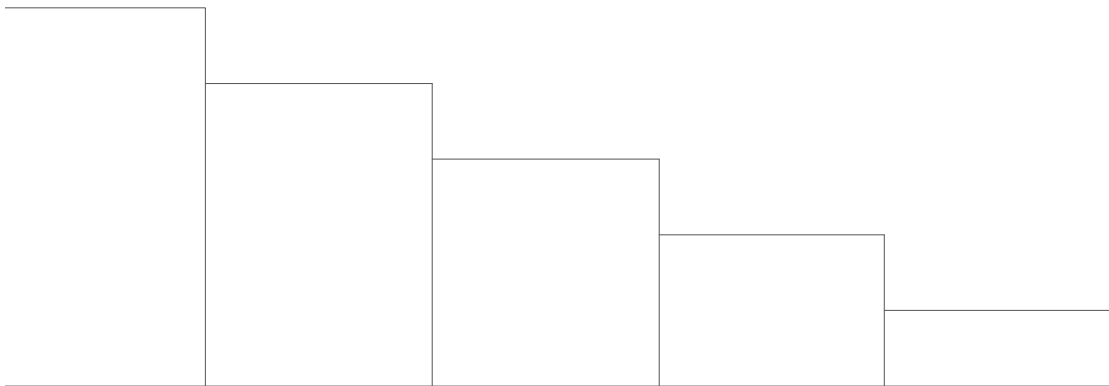
Ansicht 3 *make your own* WUNDERKAMMER (geöffnet)

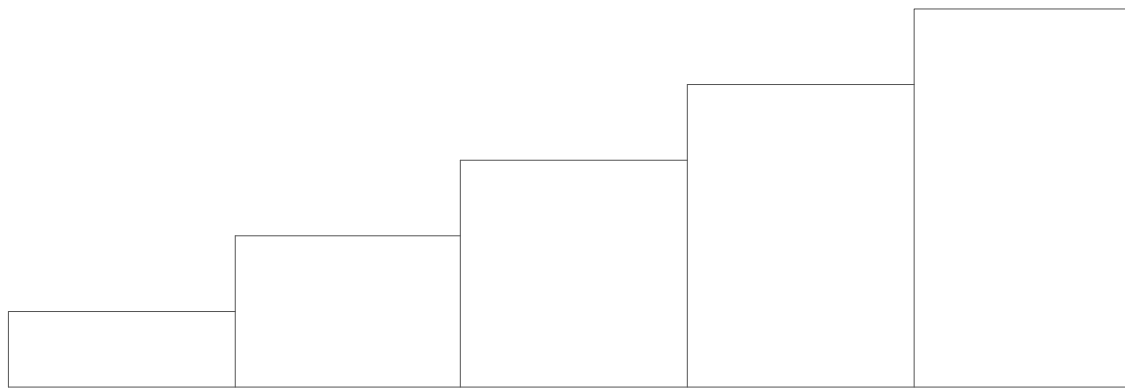


110

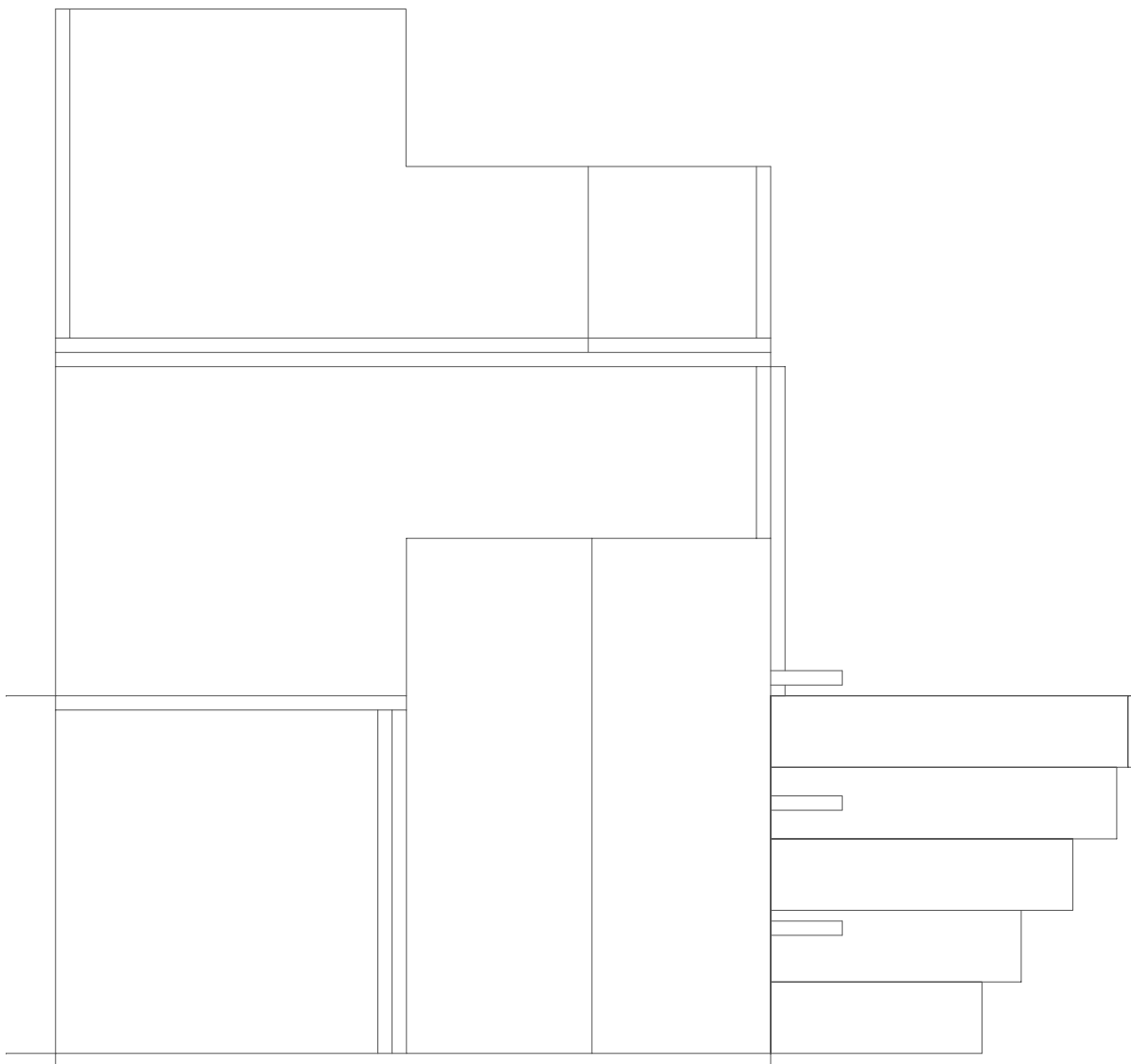
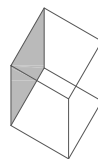


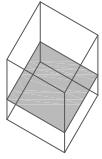
Ansicht 2 *make your own WUNDERKAMMER* (geöffnet)



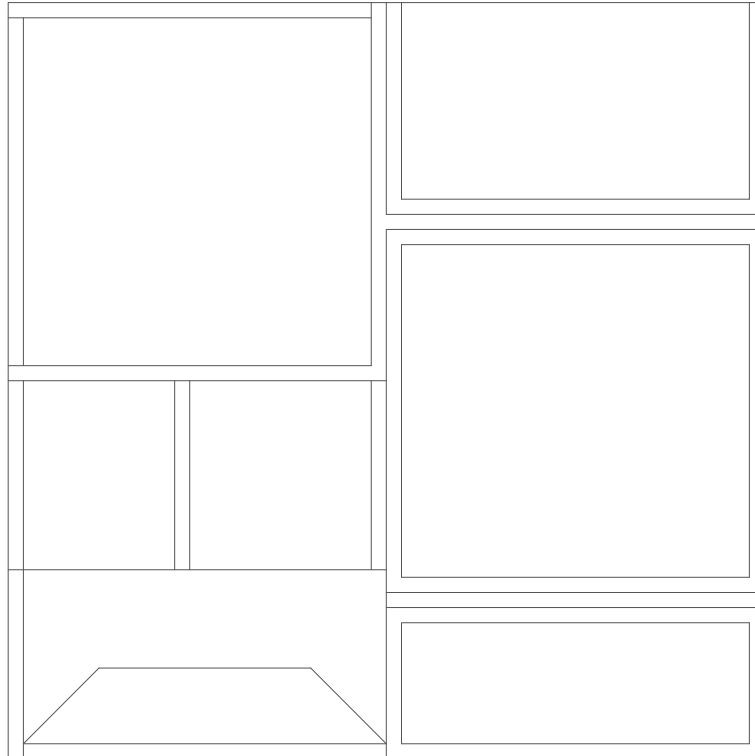


Ansicht 4 *make your own WUNDERKAMMER* (geöffnet)

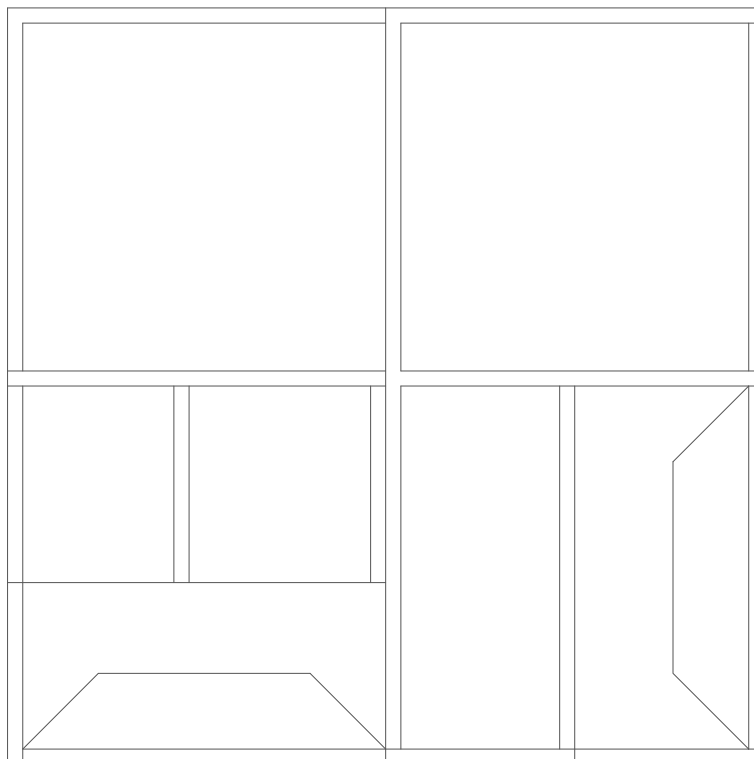
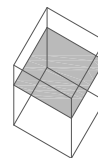




114

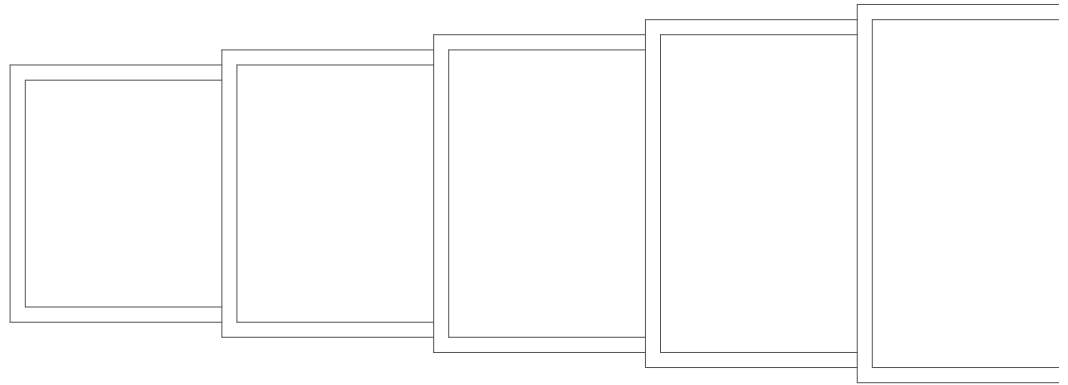
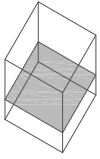


Schnitt 1 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)



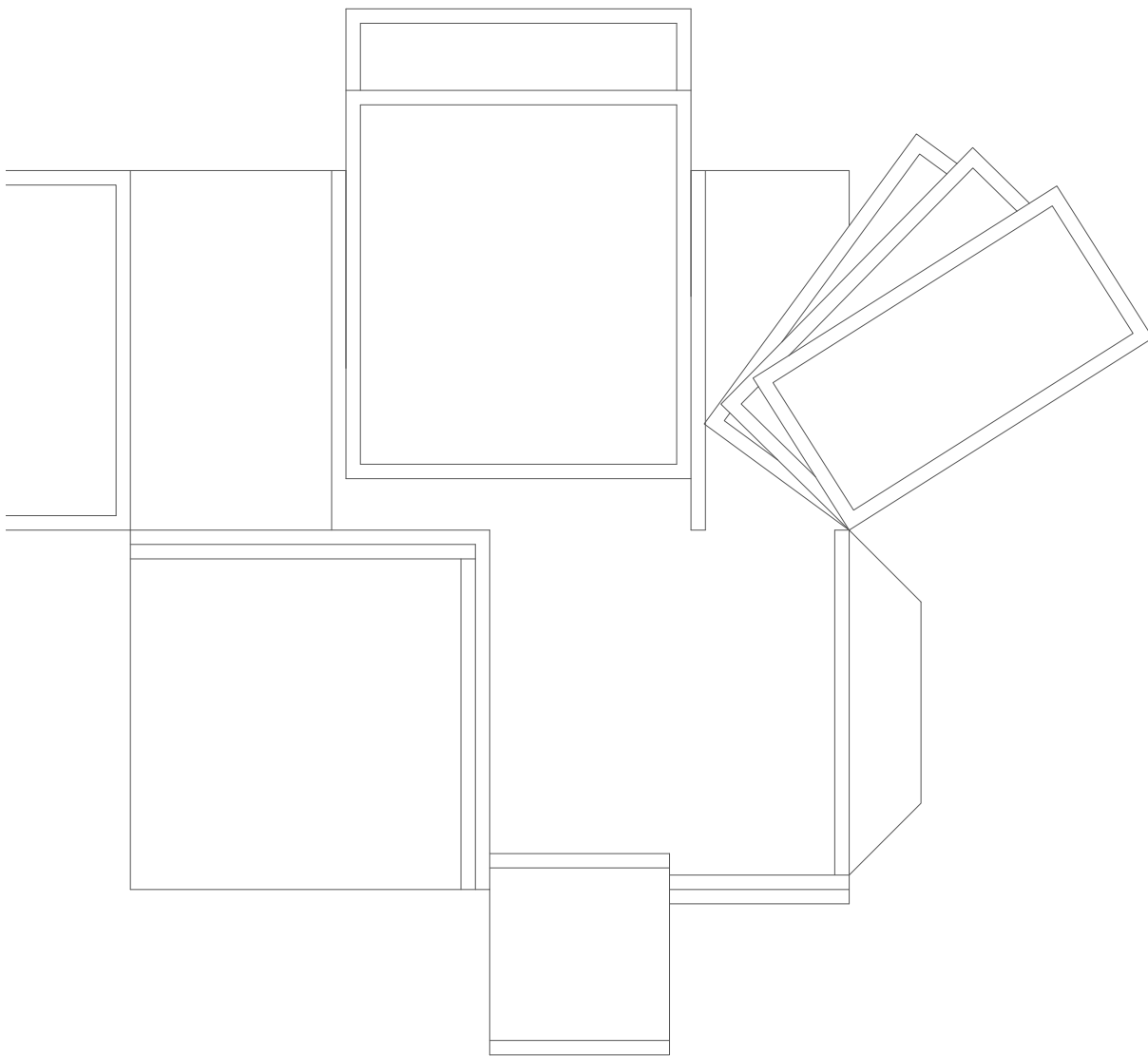
115

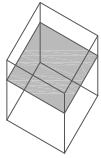
Schnitt 2 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)



116

Schnitt 1 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)
(in dieser Darstellung gedreht)

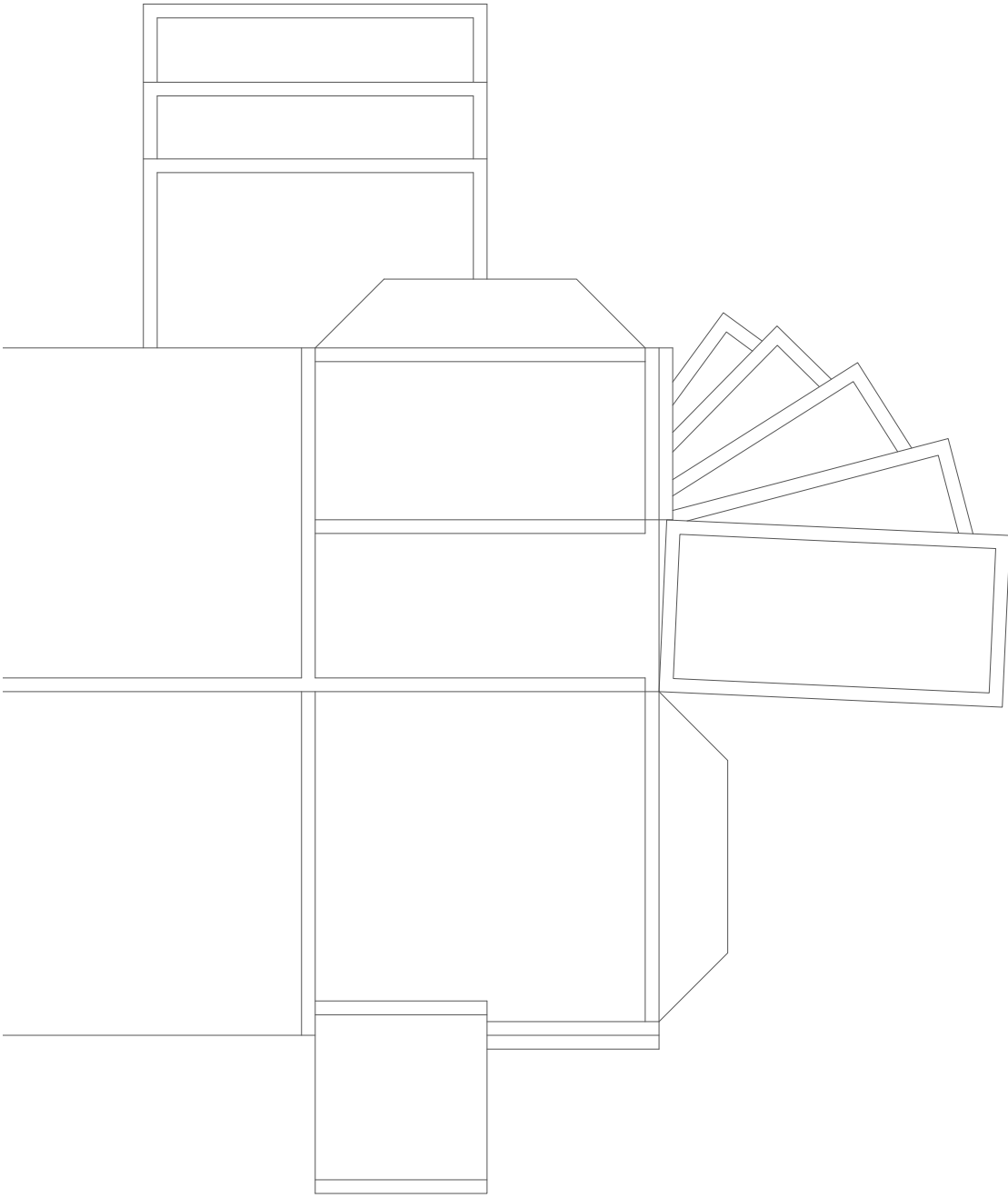




118



Schnitt 2 *make your own WUNDERKAMMER* (geschlossen)
(in dieser Darstellung gedreht)



Modellfotos



122







124







126







128







130







132



