



Ulrike Dorothea Ganz



Neugier & Sammelbild

Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen
in der niederländischen Malerei

ca. 1550–1650

NEUGIER & SAMMELBILD

Weimar 2006

Ulrike Dorothea Ganz

NEUGIER & SAMMELBILD

Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen
in der niederländischen Malerei

ca. 1550–1650



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2006

www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft.

Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber,
Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln.

Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Umschlagabbildung:

Ludger tom Ring d. J. (1522–1584)

Tierbild mit Ginsterkatze, um 1560

Öl/Eichenholz, 37,5 × 58,0 cm

Inv.Nr. 1761 LM

Westfälisches Landesmuseum
für Kunst- und Kulturgeschichte Münster

Layout & Satz: Anica Keppler, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-268-9

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;

detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dank

Die vorliegende Studie wurde im Juni 2001 als Dissertation im Fach Kunstgeschichte von der philosophischen Fakultät der Universität Fribourg/CH angenommen. Für den Druck wurde sie überarbeitet und an einigen Stellen ergänzt.

Inzwischen sind fünf Jahre verflossen, in denen andere Aufgaben zuerst anstanden. Und so bleibt mein Überblick über die Sammelbilder für mich ein Kompromiß, dem man vielleicht anmerken mag, daß die ersten Kapitel vor längerer, die letzten hingegen in jüngerer Zeit entstanden (resp. stärker überarbeitet wurden). Ich verstehe ihn als methodischen Versuch, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Das Thema ist im eigentlichen Sinne nicht abschließbar. Daß ich es dennoch abgeschlossen habe, verdanke ich verschiedenen Personen. In erster Linie meinem Doktorvater, Prof. Victor Stoichita, von dessen Forschungen ich wesentliche Anregungen empfing. Prof. Oskar Bätschmann fand sich dankenswerterweise bereit, das Korreferat zu übernehmen.

Für Denkanstöße bedanke ich mich auch bei Prof. Bernhard Rupprecht, Prof. Hans Holländer, Prof. Gabriele Bickendorf, sowie Prof. Johannes Burkhardt und Prof. Wolfgang Weber vom Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Ein herzlicher Dank geht auch an Steffen Bogen: Er hat das Kapitel zu Hoefnagel kritisch durchgesehen und wertvolle Ideen beigesteuert. Das manchmal schwer zu verstehende, an Plinius angelehnte Humanistenlatein Giambattista della Porta haben mir meine Schwiegereltern, Hans-Jürgen und Friedhilde Ganz, zugänglicher gemacht. Meine Schwester Felicitas Brachert-Schneider und meine Schwägerin Eva Brachert lieferten dankenswerterweise viele Literatur- und Abbildungshinweise, und schließlich hat Frau Keppler vom VDG-Verlag die Drucklegung meiner Dissertation kompetent betreut. Nun aber zu denjenigen, ohne die diese Arbeit nicht hätte wachsen können. Die gesamte Zeit über haben mich meine Eltern, Thomas und Adelheid Brachert, finanziell unterstützt, den Druck finanziert und das Manuskript auf Korrekturen durchgearbeitet. Ich danke Ihnen ganz herzlich dafür! Dank geht jedoch auch an meine Kinder. Ohne ihre Ankunft säße ich vermutlich noch über den Sammelbildern: Die sich anmeldende Charlotte hat die Dissabgabe beschleunigt, Johann Constantin dann die Überarbeitung für den Druck.

Eigentliche Adresse dieser Danksagung aber ist mein Mann David. Er hat das Projekt über all die Jahre mit zahllosen Diskussionen begleitet, von denen meine Disserta-

tion entscheidend profitiert hat. Ihm danke ich noch viel mehr, für das ich hier nicht große Worte machen will. Diesem Quintett sei das Buch in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	II
Anmerkungen	31

Teil I

Die ethische Dimension der Sammelbilder	35
--	----

1. Kapitel: Das kollektive Individuum im holländischen Versammlungsbild	37
1.1 Einleitung	37
1.2 Vorstufen des Sammelbildtyps am Beispiel von Jan van Scorels Haarlemer Jerusalemfahrern (1528)	42
1.3 Zur Erzählstruktur der Sammelbilder: Das kollektive Individuum in Dirck Jacobsz.' Schützenstück (1529)	50
1.4 Versammlung, Neugier und gesammelter Mensch: Gruppenporträts von Anatomen	56
Anmerkungen	73
2. Kapitel: Ikonographische Kataloge als Sammlungen kollektiver Werte	81
2.1 Einleitung	81
2.2 Der Triumph des Todes von Pieter Bruegel dem Älteren (ca. 1562) als Sammlung von Todesikonographien	87
2.3 Das Kompendium der Niederländischen Sprichwörter von Pieter Bruegel dem Älteren (1559)	95
2.4 Fazit: Die ethische Dimension der Sammelbilder	104
2.5 Annex: ein Sprichworttheater als »Wörterbuch« bei David Teniers dem Jüngeren	107
Anmerkungen	III

Teil II

Die epistemologische Dimension der Sammelbilder _____ 119

Einleitung _____ 121

Anmerkungen _____ 133

3. Kapitel: Neugierde und das Sammeln der Erkenntnis: Vater und Sohn

Hoefnagel machen den Mikrokosmos im Makrokosmos sichtbar _____ 135

3.1 Joris Hoefnagels Vier Elemente _____ 137

3.2 Joris und Jakob Hoefnagels Archetypa _____ 143

3.3 Vergleich: Giambattista della Portas Physiognomik des Mikrokosmos:
Ähnlichkeiten und Signaturen _____ 146

Anmerkungen _____ 159

4. Kapitel: Neugierde und das Sammeln der Werte: Die ökonomische

Dimension der Sammelbilder im Blumen-, Küchen- und Marktstilleben ____ 165

4.1 Der Mailänder Blumenstrauß Jan Brueghels des Älteren (1606) _____ 169

4.2 Impia curiositas: Marktstilleben und Küchenstücke als
Wunderkammern des Feldes und der Meere _____ 175

Anmerkungen _____ 187

Teil III

Die selbstreflexive Dimension der Sammelbilder _____ 193

5. Kapitel: Gemalte Kunstkammern als Diskurse über neugieriges Sehen _____ 195

5.1 Die gemalten Kunstkammern als Sinnbilder _____ 206

5.2 Das Gemeinschaftswerk der Antwerpener St. Lukas-Gilde (1666)
als Diskurs über das neugierige Sehen _____ 215

5.3 Fazit _____ 219

Anmerkungen _____ 223

6. Schluß	229
6.1 Strukturmerkmale der Sammelbildfamilie	229
6.2 Kunstkammer und Sammelbild im Medienvergleich –	
Themen und ästhetische Strukturmerkmale	231
Schlußbetrachtung	234
Anmerkungen	237
 Bibliographie	 239
 Abbildungsnachweis	 263

Einleitung

An der Wende zum 17. Jahrhundert entstanden in den nördlichen und südlichen Niederlanden viele neue Bildgattungen, die man als gemalte Sammlungen bezeichnen könnte. Man denke an Gemälde wie das *Sprichwörterbild* Pieter Bruegels des Älteren mit seinen rund hundert sprachlichen Volksweisheiten, an Gattungen wie das enzyklopädische Blumenstilleben oder das Paradiesbild mit seiner wimmelbildhaften Repräsentation des Tierreiches, an überbordende Marktbilder, und an viele andere Gattungen mehr, welche bestimmungstafelartig möglichst viele Aspekte dessen auflisten, was zum entsprechenden Themenbereich gehörte.

Die ältere kunsthistorische Forschung hat diese Gattungen in der Regel einzeln untersucht und ihre Entstehung an einer ikonographischen Filiation von Vorbildern festgemacht. Ein solcher Ansatz liefert jedoch keine Erklärung für das plötzliche massierte Auftreten enzyklopädischer Bilder um 1600. Im vorliegenden Buch wird deshalb der Versuch unternommen, die neuen Gattungen mit Sammlungscharakter als Familie zusammenzusehen, und als Antwort auf ein spezifisch frühneuzeitliches kulturelles Bedürfnis zu verstehen: Meiner These zufolge handelt es sich beim »Sammelbild«¹ um eine neuartige Bildform, die sich in Struktur und Funktion grundlegend vom mittelalterlichen Gemälde unterscheidet.² Das Bild mit Sammlungscharakter ist speziell für Sammlungen gemalt und reflektiert auf neuartige Weise seinen Kontext und seinen Betrachter. Seine Entstehung ist verbunden mit einer grundlegenden Umwertung der Neugierde als Wahrnehmungs- und Erkenntnisform, sowie mit dem Aufkommen der internationalen Sammelbewegung. Die Blütezeit der Sammelbilder fällt entsprechend mit den Grenzen der sog. *Époque de la curiosité* (K. Pomian) und dem zwischen 1550 und 1650 vorherrschenden Sammlungstyp der Kunst- und Wunderkammer zusammen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist eine strukturelle Bestimmung des Bildtyps einerseits und das Aufspüren seiner Entstehungsursache im veränderten neugierigen Auge andererseits. Versuchsweise soll gezeigt werden, daß der frühneuzeitlichen Neugierde bestimmte ästhetische Strukturmerkmale eigneten, die auch für die Rezeptionsstruktur der Sammelbilder typisch sind. Angeregt wurde die Argumentation vor allem durch Autoren wie Lorraine Daston oder Hans Blumenberg und Carlo Ginzburg. Letztere haben die frühneuzeitliche Neugierde näher zu charakterisieren versucht,³ bzw. beschrieben, inwiefern die Wißbegier an der Schwelle zur Neuzeit einen diese Epoche mitbegrün-

denden Bewertungswandel durchmachte:⁴ Die Umwertung der Neugierde – von der mittelalterlichen Einschätzung als Laster hin zu einer solchen als Tugend – manifestierte sich zu dieser Zeit greifbar im Entstehen zahlreicher enzyklopädischer Sammlungen als den materialisierten Zeugnissen einer nunmehr aus kirchlicher Restriktion befreiten Wißbegierde, welche sich ungehindert auf den Gesamtbestand der Schöpfung richten konnte. Neugier und Sammlung standen entsprechend in der Frühen Neuzeit in einem engen Verhältnis. So konnte die Bezeichnung *curieux* sowohl Attribut eines besonders interessanten und also sammlungswürdigen Gegenstandes sein, wie substantivisch für den Sammler selbst stehen. Diese »neue« bzw. frühneuzeitliche Neugierde, so Lorraine Daston, formte sich die Gegenstände ihres Interesses⁵ – wie etwa die Sammelbilder. Sie vertrat den Anspruch auf Universalität, richtete sich aber de facto nur auf Gegenstände, die ihrer Vorliebe für das Seltene, Absonderliche, Winzige oder Künstliche und Komplizierte, für Fülle und Verschiedenheit⁶ entgegenkamen. Dinge, die dieser Ästhetik entsprachen, trug man in den sog. Kunst- und Wunderkammern zusammen. Letztere waren nicht reine Schausammlungen im Sinne heutiger Museen, sondern zugleich so etwas wie die wissenschaftlichen Labore ihrer Zeit, in denen die *curiositas* das tragende Wissenschaftsprinzip darstellte.⁷ Das vorliegende Buch fragt danach, wie, wo und weshalb die ästhetischen und wissenschaftlichen Vorlieben der *curiositas* in den Gattungen mit Sammelcharakter Bild geworden sind, bzw. wie diese Gemälde den neugierigen Blick anzogen und führten. Damit verbunden versucht es zu definieren und strukturell zu untersuchen, inwiefern die Gemälde Sammlungen und zugleich Erzählungen vom Sammeln und Versammeln darstellen.

Bilder vom Sammeln

Zu frühneuzeitlichen Sammlungen erschien in den letzten Jahren eine kaum noch zu überblickende Flut an Literatur – »kaum ein Spezialgebiet« – so Ingo Herklotz – »hat sich innerhalb des Faches so explosionsartig verbreitet.«⁸ Die meisten dieser Publikationen beziehen sich dabei entweder ganz konkret auf bestimmte historische Sammlungen oder aber auf die verschiedenen frühneuzeitlichen Sammlungsmodelle – etwa auf die im Anschluß an Julius von Schlosser sog. Kunst- und Wunderkammer⁹, auf das Studiolo, auf die naturgeschichtliche Spezialsammlung etc. Im Zuge dieser Forschungen wurde

auch immer wieder ein Zusammenhang zwischen Bildern mit Sammelcharakter und den begehbaren Sammlungen ihrer Zeit gesehen. So schreibt etwas Klaus Minges:

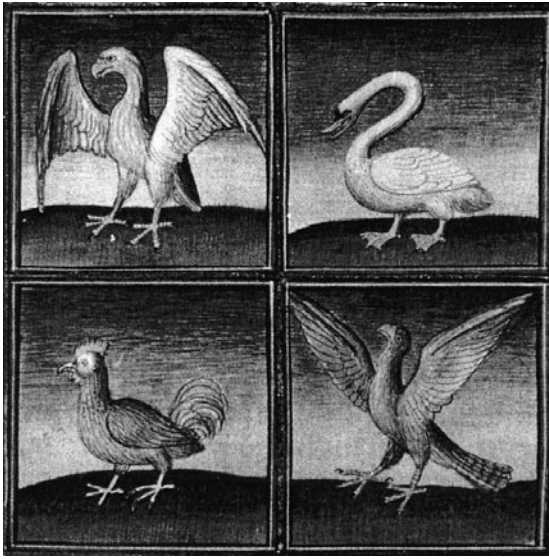
»Wie van Kessels Erdteilzyklus, sind die Tierbilder eines Roelandt Savery (...) als gemalte Sammlungen aufzufassen, auch wenn sie, ohne Sammlungsräume abzubilden, die lebende Natur zum Gegenstand haben. In gesuchter Vielfalt und Genauigkeit werden Pflanzen und Tiere des jeweiligen Elementes gezeigt, wie dies die Naturaliensammlungen ebenfalls zum Ziel hatten. Gleiches gilt für Arcimboldos vegetabil gestaltete Köpfe der vier Jahreszeiten.«¹⁰

Oder man liest bei Markus Paulussen bezüglich der Stilleben Jan Brueghels des Älteren:

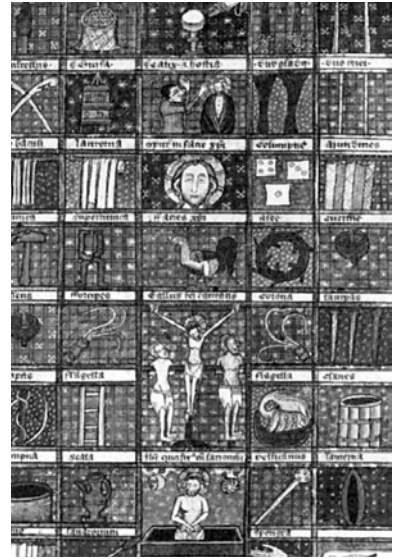
»Daß Brueghels Bilder immer so etwas wie gemalte Sammlungen waren, zeigt sich besonders in den Blumenstilleben. (...) Daß die Illustrationen und die Bilder von Insekten und Blumen ohne die Sammlungen ihrer Zeit nicht entstanden wären, wird jedoch kaum bedacht. Gerade die Seltenheit der dargestellten Motive und der enzyklopädische Charakter vieler Werke ist ein Beleg dafür, daß die Entstehung des Stillebens auch durch die Sammlungsinteressen der Fürsten befördert wurde. So waren in den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern viele der Objekte zu finden, die im Stilleben gezeigt wurden. Auch der Anspruch, dem Künstler wie Jan Brueghel und Rubens in ihrem Sinneszyklus entsprachen, eine Totalität darzustellen, in der auch außereuropäische Objekte ihren Platz hatten, wäre ohne die zeitgenössischen Sammlungen nicht denkbar. Denn in den großen Sammlungen der Zeit bestimmten oftmals enzyklopädische Interessen die Auswahl der Gegenstände.«¹¹

Im selben Sinne schließlich spricht auch Ekkehard Mai von Jan Brueghel und Frans Francken als von »Kronzeugen einer enzyklopädischen Weltsicht« und verwendet zur Bezeichnung der Gemälde den im Folgenden zu übernehmenden Begriff »Sammelbild.«¹²

Mein Versuch einer strukturellen Untersuchung der Sammelbilder als Erzählungen vom Sammeln und ihrer Begründung in der neugierigen Wahrnehmung reiht sich dabei methodisch in eine Kette von ähnlich gearteten Publikationen ein, die sich dem Phänomen Sammlung weniger auf historischem als auf theoretischem Wege nähern. So wurde bereits von literaturwissenschaftlicher und philosophischer Seite her versucht, Sammlungen als Erzählungen bzw. Texte zu verstehen und spezifische Strukturmerkmale von



1. Bartholomäus Anglicus, französische Übersetzung, Buch 12 *Über die Vögel*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 1.5.3.1. Aug. fol., f. 270r



2. *Arma Christi*, um 1350, Ms. 6 E VI, London, British Museum

Sammlungen herauszuarbeiten.¹³ Daß sich auch Bilder als Erzählungen lesen lassen, hat wiederum die kunsthistorische Erzählforschung schon ausführlich bewiesen.¹⁴ Methodisch so verortet, hat im vorliegenden Buch und im Rahmen seiner strukturellen Untersuchung der Sammelbilder als Erzählungen auch eine Bildgattung Platz, die man im herkömmlichen Sinne nicht unbedingt als »Sammlung« bezeichnen würde. Gemeint ist das (holländische) Gruppenporträt. An dieser Gattung von Ver-sammlungsbildern lassen sich ebenfalls alle Merkmale der Sammelbildfamilie beschreiben. Die Gattung hat Modellcharakter für andere Sammelbildgattungen. Denn zum einen entsteht sie chronologisch am frühesten, und zum anderen lassen sich alle Sammelbilder letztlich als Gruppenporträts von Dingen, Tieren, Pflanzen, Werten etc. definieren. In diesem Sinne unterscheidet das Holländische auch sprachlich nicht zwischen den Begriffen »sammeln« und »versammeln«: »Verzamelen« steht hier für beide Tätigkeiten.

Zur bifokalen Struktur der Sammelbilder

Wie aus den Ausführungen zum Gruppenporträt schon hervorgegangen sein mag, verortet die Studie die Sammelbilder zwar im kulturellen Zusammenhang mit den Sammlungen der Kunst- und Wunderkammern, doch widmet sie sich nicht ausschließlich enzyklopädischen Bildern. Unter dem Begriff *Sammelbild* wird vielmehr eine um 1550 neuartige Bildform verstanden, die in spezifisch neuzeitlicher Manier auf einen Betrachter zugeschnitten ist, welcher selbst parataktisch-sammelsurienhaft über die Bildfläche verteilte Sammlungsgegenstände zum Syntagma einer Bilderzählung verknüpfen muß. Oft sind diese Bildgegenstände aus verschiedenen Augpunkten gesehen und gehören also keinem übergreifenden räumlichen Bezugssystem an, obwohl sie beim ersten Hinsehen wie Bestandteile einansichtiger Erzählungen erscheinen. Die Sammelbilder spielen also vexierbildhaft mit »zwei ineinandergelagerten Lesarten,«¹⁵ von denen die eine das Ganze im Blick hat, die andere die Teile.

Mittelalterliche enzyklopädische Bildformen, die dem Sammelbild vorausgehen, bedienen sich häufig des Rasters, wie etwa der Katalog der Vögel in der Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus *De proprietate rerum* (Abb. 1). Vom Raster als Ordnungsform führt eine Linie unmittelbar zu den Sammelbildern, wie Werner Hofmann¹⁶ deutlich gemacht hat:

»Das Raster neutralisiert seine Inhalte. Wird es für eine lineare Erzählung herangezogen, macht es die einzelnen Episoden einander gleichrangig. (...) Wo es keinen Erzählfaden gibt, kann das Raster willkürlich gefüllt werden. Das kündigt sich schon in den Objektkatalogen der Arma Christi an, doch erst in profanen Sachinventaren steht alles im Zeichen der additiven Neutralität, zum Beispiel in den gemalten Katalogen von Handwerksgeräten, welche die einzelnen Zünfte kennzeichnen, oder den Bildkatalogen von Heiltümern (Abb. 2). Als Instrument der Verselbständigung der Teile trägt das Raster auch zur Entstehung der Genremalerei bei. In den Anfängen dieses Prozesses, der das neuzeitliche Bezugssystem vorbereiten hilft, stoßen wir noch auf zwei ineinandergelagerte Lesarten. Die eine hat das Ganze im Auge, die andere die Einzelheiten.«¹⁷

In den Sammelbildern – so meine These – haben sich die Bestandteile des Rasters verselbständigt, die Binnenrahmungen sind entfallen. Freilich ist Hofmanns Schluß, die Bifokalität sei ein Charakteristikum des mittelalterlichen Bildes im Gegensatz zum

monofokalen neuzeitlichen Bild für die Sammelbilder unzureichend, machen diese doch gerade die Bi- bzw. Polyfokalität zum entscheidenden strukturellen Prinzip. Der Unterschied zwischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen katalogischen Bildern besteht meines Erachtens vielmehr in der Art und Weise, wie die Bilderzählung motiviert ist. Das erste Kapitel wird am Beispiel der Gruppenporträts modellhaft in die typische Erzählstruktur der Sammelbilder einführen und das Sammelbild als genuin frühneuzeitlichen Bildtyp von mittelalterlichen Erzählformen abgrenzen (dafür wird das 1. Kapitel aber den Aspekt der Neugierde noch etwas vernachlässigen, der die Analysen ab dem zweiten Kapitel stärker bestimmen wird).

»Kuriose Bilder«

Weil alle isolierten, über die Bildfläche verteilten Gegenstände der Sammelbilder aus verschiedenen Augpunkten gesehen sind, aber gleichzeitig vorgeben, einem Systemraum anzugehören, sind sie auf eine Blickform zugeschnitten, die haltlos über die Bildfläche schweift, und die mithin alle Bildgegenstände zu gleichartigen, isolierten Blickfängern der Augenlust enthierarchisiert. Eben diese Perspektive läßt sich, wie gezeigt werden soll, mit der Neugierde in Verbindung bringen: Die *curiositas* will ihre Gegenstände von verschiedenen Seiten sehen, worüber die Ordnung des Ganzen in Unordnung gerät und zerfällt. Für das Verständnis des Dargestellten muß der Betrachter eine Ordnungsleistung erbringen: er muß die parataktisch verstreuten Gegenstände selbst zu einer syntaktischen Bilderzählung verknüpfen und eine Hierarchisierung in Haupt- und Nebenhandlung bzw. -schauplatz leisten (siehe dazu vor allem Kap. 2).

Kunstwerke, in denen das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenhandlung der Bilderzählung zu vieler deskriptiver Details wegen verunklärt war, galten schon im Mittelalter als *kurios* (wobei sich diese Bewertung in der Regel – aber nicht ausschließlich – auf sakrale Bildgegenstände bezog).¹⁸ Als gefährlich galt an solchen *kuriosen* Bildstrukturen, daß das Auge hier von der eigentlichen bildlichen Heilsbotschaft abgelenkt werde und neugierig herumschweife. So spricht etwa Bernhard von Clairvaux von einer »*inquieta curiositas*«, die detailreich-deskriptive Bilder stimulierten, wobei er die *curiositas* als Wahrnehmungsform in einen epistemologisch-etymologischen Zusammenhang mit dem Verbum »currere« stellt (siehe dazu insbesondere das Kapitel zu den Marktstilleben).

In frühneuzeitlichen Zeugnissen sind solche deskriptiv-detailreichen Bilder hingegen oft Gegenstand großer Bewunderung – sie werden dabei nach wie vor als *Kuriosität* bzw. *kurios* bezeichnet. Quellen sprechen von der »*netheyt und curieusheyt*« der feinmalerischen Ausführung und des Detailreichtums solcher Gemälde.¹⁹

Wie schon aus diesen kurzen Andeutungen hervorgegangen sein mag, galten in Mittelalter und Früher Neuzeit also durchaus ähnliche Bildstrukturen als *kurios*. Was sich jedoch zwischen den beiden Epochen grundlegend änderte, war deren Bewertung. Nicht von Ungefähr entstand die große Fülle detailreich-deskriptiver Sammelbildgattungen im Zuge der neuartigen Lobpreisung neugierigen Sehens.

In jüngerer Zeit sind verschiedene Facetten des frühneuzeitlichen Curiositasbegriffes aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet worden. Das Spektrum reicht von Untersuchungen des semantischen Feldes der *curiositas* in frühneuzeitlichen Texten²⁰ über psychologisch-strukturelle Bestimmungsversuche²¹ und Entwicklungsgeschichten²², von der Verwendung des Begriffs bei bestimmten Autoren²³ oder in bestimmten Gattungen²⁴ bis hin zu ihrem Zusammenhang mit dem Sammlungswesen²⁵ und der Kunst.²⁶

Mit der Untersuchung bildgewordener *curiositas* begibt sich die vorliegende Abhandlung also auf kein völlig unbeackertes Gebiet. Schon in einem Sonderheft von *Word and Image* wurde 1995 der Versuch unternommen, das Thema der *curiositas* mit einer kunsthistorischen Fragestellung zu verbinden. Christopher Wood etwa skizziert hier die Bewertungsgeschichte kurioser Bilder (Schwerpunkt Mittelalter), kommt in seiner historischen Quellenstudie jedoch ohne konkrete Bildbeispiele aus.²⁷ Gleiches gilt für die neuere und in die selbe Richtung zielende Untersuchung von Jeffrey Hamburger *Idol Curiosity*.²⁸ Im Gegensatz dazu, bemüht sich Lee Hendrix in einer kurzen strukturellen Analyse von Joris Hoefnagels Handschrift *Vier Elemente* Merkmale neugierigen Sehens am unmittelbaren Bildbeispiel aufzuzeigen, und vertritt damit einen Ansatz, wie er auch hier verfolgt werden soll.²⁹

Weil in diesem Buch der methodische Versuch unternommen wird, eine Strukturparallele zwischen den Facetten der spezifisch frühneuzeitlichen *curiositas* und der Erscheinungsweise der Sammelbilder herauszuarbeiten, ist ein exkursartiger Einschub zu den diskursiven Verschiebungen unumgänglich, die das semantische Feld der *curiositas* zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit erfuhr.

Eine kurze Geschichte der Neugierde

Wer sich mit der Begriffsgeschichte der *curiositas* befaßt, steht mit den Worten Klaus Krügers vor einem Grundproblem. Denn:

»Der Begriff der curiositas umfaßt ein ebenso facettenreiches, wie heterogenes Spektrum von menschlichen Wissensansprüchen, Erkenntnisinteressen und Erfahrungsbedürfnissen. Angefangen von der schieren Neugierde im umgangssprachlichen Sinn, also dem unstillbaren und nicht selten indiskreten Reiz, sich für alles Fremde, Unbekannte und Geheime und nicht zuletzt für das zu interessieren, was andere betrifft, reicht er bis hin zum elementaren Verlangen, die verborgene Gesetzlichkeit der Welt aufzudecken, von der Lust am Ausgefallenen und Wundersamen und der sinnlichen Verlockbarkeit durch Kuriositäten bis hin zum pragmatisch geleiteten Forscherdrang und sachbestimmten Wissensstreben, von der Begehrlichkeit der Augen (concupiscentia oculorum) und der vermessenen Ausschweifung in unzulässige Erfahrungsfelder bis hin zur kritischen und erkenntnisbewußten Wissenschaft (scientia) und näherhin zum Verlangen nach vernunftbegründeter Aufklärung.«³⁰

Schon seit der Antike wurde der Begriff *curiositas* mit gegensätzlichen Wertbesetzungen belegt: Gegen das Plädoyer der aristotelischen Metaphysik für einen zweckfreien Wissensanspruch standen die stoische und epikureische Forderung nach einer Beschränkung des Forschungsdranges auf das für den Menschen eigentlich Relevante. Diese »Polarität zwischen erkenntnistheoretischen Optionen, aus denen sich zugleich alternative ethische Verhaltensnormen begründen«³¹ wurde als Hypothek des Curiositasbegriffes ins Mittelalter und gelegentlich sogar die Naturphilosophie noch der Frühen Neuzeit weitertradiert.³² So sah sich der Gedanke einer Natürlichkeit des Wissensanspruches in Theologie und Wissenschaft hier stets mit der Prämisse einer Hierarchie des überhaupt Wißbaren konfrontiert, die in Gott Ausgangs- und Endpunkt hatte. Christlicher Urtext dieser »Paradoxie, welche der Verknüpfung und Synchronisierung des emanzipatorischen menschlichen Erkenntnisstrebens auf der einen Seite mit der Anerkennung der göttlichen Heilsverborgenheit auf der anderen Seite inhärent ist«³³ war das 10. Buch der *Bekenntnisse* des spätantiken Kirchenvaters Augustinus.³⁴ Anders als seine antiken Vordenker band Augustinus die *curiositas* erstmals an das Sehen, bzw. er geißelt diese als eine Art *ästhetischer* Neugierde,³⁵ als »Wollust der Augen« (*concupiscentia oculorum*), die zu einer heillosen Weltverfallenheit führe, weil sie noch

am geringsten Gegenstand Genüge fände und über dieser Ablenkung die innerliche Bestimmung auf Gott aus den Augen verlöre.³⁶ Dabei lehnt sich der Kirchenvater an den ersten Brief des Johannes an, welcher die *concupiscentia oculorum* in einem Atemzug mit Fleischeslust und hoffärtigem Leben anführt. Von der naiven Sinnenfreude unterscheidet sich die *curiositas* Augustins jedoch dahingehend, daß sie nicht ihre Gegenstände als solche genießt, sondern das sich an ihnen bestätigende Wissenkönnen. Dies macht sie in den Augen des Kirchenvaters zu einem zentralen Laster, schreibt sich der Mensch doch die anhand der Dinge gewonnene Erkenntnis doch selbst zu, anstatt in Gott das Licht zu erkennen, welches seinem abhängigen menschlichen Verstehen die Sachverhalte erst enthüllt. Die *curiositas* grenzt damit nicht nur an die Wollust, sondern auch an die luziferische aller Todsünden: den Hochmut (*superbia*).

Die Philippika Augustins büßte über tausend Jahre kaum an Einfluß auf die sich wandelnden theologischen Diskurse ein. Freilich änderten sich die Gewichtungen des Curiositasvorwurfes mit den theologisch-philosophischen Kontexten. Vor allem bei Thomas von Aquin und im spätmittelalterlichen Nominalismus wurden sie entschärft und umbesetzt. So brachte Thomas von Aquin die menschliche Wißbegierde nun weniger mit der Todsünde der *superbia* in Verbindung, als mit dem Laster der *acedia*: dem Inbegriff der Mutlosigkeit des innerlich von seiner Bestimmung abgeirrten Menschen, der sich äußerlich zerstreut (*fuga finis*) und gleichgültig gegenüber dem höchsten Gegenstand geworden, selbstherrlich einen Ruhezustand antizipiert, wie er ihm eigentlich erst im Anschluß an das irdische Dasein beschieden ist. Erasmus von Rotterdam entschärfte die Bewertung der *curiositas* schließlich noch weiter hin zu einer moralischen Verfehlung.³⁷ In der Frühen Neuzeit drehten sich gar viele der von Augustin erhobenen Vorbehalte in ihr Gegenteil um. Die *curiositas* wurde immer mehr zu einem Leitbegriff der selbstbestimmten Emanzipation des Menschen aus den theologisch fundierten Denk- und Lebensordnungen.³⁸ Jan Dirk Müller nennt etwa: »Die Auszeichnung der rastlosen Tätigkeit, die individuelle Unabschließbarkeit des Erkenntnisprozesses sowie die Betrachtung des Todes nicht als Fluchtpunkt kreatürlicher Kontemplation, sondern als Störfaktor im Forschungsprozeß.«³⁹ Thomas Hobbes die – beredteste Stimme zum Thema der *curiositas* in der Frühen Neuzeit – beurteilte die Neugierde sogar als diejenige Emotion, welche den Menschen vom Tier unterscheidet und schrieb ihr die Entstehung der Sprache, Wissenschaft und Religion zu. David Hume bezeichnete sie als »that love of thruth, which is the first source of all our enquiries.«⁴⁰



3. Francis Bacon, *Instauratio magna*, 1620, Frontispiz, Kupferstich, 23,7 x 15,4 cm

Doch in welchem Bezug stand die frühneuzeitliche Neugierde zum Sammlungsweisen, resp. wie sah der Möglichkeitshorizont aus, vor dem mit einem Mal eine solche Nachfrage nach Bildgattungen mit Sammlungscharakter bestand?

Weltinventur und Versichtbarung: Die Blumenberg-These

Hans Blumenberg hat in seinem viel zitierten Großentwurf beschrieben, unter welchen Voraussetzungen die Bewertung der theoretischen Neugierde zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit die Vorzeichen wechseln und von einem zentralen Laster zu einer Tugend werden konnte. Seine Deutung bringt die semantische

Verschiebung des Begriffes in einen für die vorliegende Untersuchung relevanten Zusammenhang mit dem Aufkommen der frühneuzeitlichen Sammelbewegung. Sie liefert eine mögliche Erklärung für das plötzliche und voraussetzungslose Aufkommen so vieler Bildgattungen mit Sammlungscharakter und für das Entstehen der Kunst- und Wunderkammern. Die typisch frühneuzeitliche *curiositas* bildete sich nach Blumenbergs Auffassung in der Folge eines vorausgegangenen *Ordnungsschwundes* im spätmittelalterlichen Nominalismus heraus. Der spätmittelalterlich-nominalistische Glaube an einen allmächtigen, und daher willkürlichen bzw. verborgenen Gott habe die scholastische Auffassung einer rationalen, für den Menschen intelligiblen und hierarchisch geordneten Schöpfung unterhöhlt. In der Koppelung von theologischer Resignation (*acedia*) und Wißbegierde sieht Blumenberg einen ersten Sprengsatz des geschlossenen mittelalterlichen Weltgebäudes:

»Die theologisch-metaphysische Entmutigung gegenüber dem sich in souveräner Willkür als Deus absconditus entziehenden Gott wird den Ausgang des Mittelalters und die für die Epochenwende wesentliche Umwertung der theoretischen Neugierde be-

stimmen (...). Aus der Melancholie über die Unerreichbarkeit der transzendenten Vorbehalte wird die entschlossene Konkurrenz mit der immanenten Wissenschaftsidee hervorgehen, der sich die Unendlichkeit der Natur als das unauschöpfbare Feld theoretischer Zuwendung erschließt und zum Äquivalent der als Heilsidee ungewiß gewordenen transzendenten Unendlichkeit der Gottheit selbst steigert.«⁴¹

Auf diesen *Ordnungsschwund* im Nominalismus, so die These Blumenbergs, antwortete die Frühe Neuzeit mit einem Akt *humaner Selbstbehauptung* bzw. mit einer gigantischen Sammelbewegung: Die Grenzen zur Transzendenz und mithin zur Unsichtbarkeit wurden neu definiert. So waren die innerweltlichen Dinge nicht mehr – wie im Mittelalter – Membran auf die unsichtbare Transzendenz hin, sondern wurden als etwas kategorial von der Transzendenz Verschiedenes gedacht. Unter den Vorzeichen eines unerreichbaren Gottes konnte die menschliche Neugierde sich nun selbstlegitimiert auf den Bestand der Welt richten. Damit entstand Raum für das Bewußtsein, daß das Schöpferwerk noch nicht ganz aufgedeckt war und der menschlichen Kenntnis Verborgenes bereithielt. Im Verlangen, dieses innerweltlich-Unsichtbare sicht- und begreifbar zu machen, mündete die *curiositas* in eine gigantische *Weltinventur*. Blumenberg beschreibt, wie sich das neue Weltbild durch die *Eröffnung neuer Räume der Sichtbarkeit* konstituierte: Durch den Ausgriff der Neugierde in den Makrokosmos, wie ihn die frühneuzeitliche Astronomie und die Entdeckungsfahrten praktizierten, wurden die Grenzen des mittelalterlichen geschlossenen Weltgebäudes durchstoßen. Aber auch vor dem Mikrokosmos Mensch selbst machte die von theologischen Vorbehalten freigesprochene *curiositas* nicht halt. Im Bereich der Anatomie überschritt sie erstmals die Grenzen des Körpers, um dessen verborgene Regionen zu entdecken. Aus dem Gelingen ihrer Unternehmungen, so Blumenberg, zog die frühneuzeitliche Neugier die Legitimation dafür, daß ihr Überschreiten ehemaliger theologischer Vorbehaltsgrenzen berechtigt war. Die tatsächlich gemachten Entdeckungen legten nahe, daß die makrokosmische Schöpfung auf den Mikrokosmos Mensch als ihr Analogon ausgerichtet und zu dessen achtungsvoller Kontemplation entworfen war. Die selbstzerstörerische Passivität mittelalterlicher *curiositas* wich einer ständiger Beschleunigung unterliegenden Aktivität. Parallel dazu machte die mittelalterliche Bewertung der *curiositas* als Laster allmählich einer Anerkennung als Tugend Platz. Emblem dieser Umwertung ist das Frontispiz zu Francis Bacons *Instauratio Magna*⁴² (Abb. 3). Hier fährt ein Schiff mit geblähten Segeln durch die sog. Säulen des Herkules

hindurch. Nach mittelalterlicher Vorstellung markierten diese mythischen Säulen die Grenze der bewohn- und verstehbaren Welt und waren Insignien des transzendenten Verbotes *non plus ultra*. Bacon deutet sie zum Zeichen einer durchstoßenen Grenze des endlichen Wissens um. »Die Fahrt der Schiffe wird durch den Schriftzug unterhalb der Säulen – »Viele werden es erforschen und große Erkenntnis finden« (Daniel 12.14) – als Grenzüberschreitung kenntlich gemacht, in der die Erkundung unbekannter Regionen der Erde Bedingung und Mittel für den Gewinn an Wissen ist.«⁴³

Ein ähnliches Bild wie Blumenbergs These vom Wandel der »theoretischen Neugierde« hin zu einer auf Sehen, Sammeln und die Wissensakkumulation ausgerichteten Leidenschaft skizziert Pieter Burke:

»Aus heutiger Sicht könnte man versucht sein, die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts als eine kurze Epoche der Kuriosität zu beschreiben. Zu jener Zeit wurden die Wörter kurios, curiosus oder curieux (im Sinne von neugierig) immer häufiger verwendet. Die kirchliche Kritik der »Kuriosität« spielte in der weltlichen Sphäre praktisch keine Rolle mehr, und die weltliche Kritik des »nutzlosen« Wissens war noch nicht vernehmbar geworden. Zweitens verlagerten sich die Konzeptionen des Wissens, um die berühmte Formulierung Alexandre Koyrés zu gebrauchen, »von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum«; Wissen wurde nunmehr als etwas Kumulatives wahrgenommen. Der Begriff des Neuen verlor seinen negativen Beigeschmack und wurde zu einer Art Empfehlung (...).«⁴⁴

Die Neugierde und der *visual turn* der Frühen Neuzeit

Seinen materiellen Ausdruck fand das kumulative Erkenntnisinteresse der frühneuzeitlichen *curiositas* in einem *Sichtbarkeitspostulat* (Blumenberg): den neu entstehenden begehbaren und gemalten Sammlungen. Denn die Folgen der Weltneugierde, d. h. die Ausweitung der Raumgrenzen bis zur »Neuen Welt«, blieben nicht ohne Auswirkung auf das Selbstverständnis der europäischen Kultur. In exemplarischer Weise gilt dies für die Handelsstädte der Niederlande. Täglich drangen hier neue fremdartige Waren in die Häfen, die zu einer Auseinandersetzung auch mit dem Vertrauten zwangen und zu einer Neuordnung des Wissens, bzw. zu einer »Inventur« der entgrenzten Welt. Immer wieder ist die These vertreten worden, daß der utopische Anspruch der Kunst- und

Wunderkammern sich aus dem Bestreben jener *Époque de la curiosité* (Pomian) erkläre, das seit dem Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen uferlos gewordene Wissen von der Welt buchstäblich vor Augen zu stellen.⁴⁵ Von Reisen mitgebrachte Gegenstände oder exotische Waren wurden in den Kunst- und Wunderkammern zu sichtbaren Vertretern der unsichtbaren Weltferne. In seinem Versuch einer Theorie des Sammelns bezeichnet der Philosoph Krzysztof Pomian die Objekte in den Kunst- und Wunderkammern als Zeichenträger (*Semiphoren*), die auf die Überwindung der Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren abzielten. Im Sammlungsraum einer Kunst- und Wunderkammer wurde der Betrachter zum Zuschauer eines imaginären Welttheaters.⁴⁶ Hier wurden die beiden expansiven Zielrichtungen der Neugierde, Makrokosmos und Mikrokosmos, wieder in ein geschlossenes Ordnungsmodell zurückgeführt: Aus sammlungstheoretischen Schriften wie Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel theatri amplissimi* (...) ⁴⁷ geht hervor, daß die Gründer der Kunst- und Wunderkammern dem utopischen Ideal anhängen, den gesamten Makrokosmos in den mikrokosmischen Grenzen einer Stube nachzustellen. Die so *gekomprimeerde wereld*, wie die Kunst- und Wunderkammer in den Niederlanden gelegentlich bezeichnet wurde,⁴⁸ sollte zugleich eine Brücke zur Wiedererlangung des verlorenen Urwissens schlagen, das dem Menschen vor dem Sündenfall eigen gewesen war.⁴⁹ Lina Bolzoni hat darauf hingewiesen, daß die Entstehung erster Museen in einem engen Zusammenhang mit einer Flut von Traktaten zur Verbesserung der Gedächtnisleistung zu sehen sei (zwischen 1450 und 1700 erschienen an die 1000 Schriften zur *ars memoriae*)⁵⁰, die ebenfalls auf das bildgestützte Erinnern setzten.⁵¹ Berns definiert das sich hierin äußernde Verlangen nach Gedächtnisoptimierung als Modus frühneuzeitlicher *curiositas*.⁵²

Auf durchaus vergleichbare Weise ließen sich auch die Sammelbilder als komprimierte, einmal mehr auf die Dimension des Auges reduzierte, gemalte Sammlungen definieren. Mit Sicherheit verfolgen die Sammelbildgattungen jedoch keinen so dezidiert mnemotechnischen Anspruch wie die zuletzt erwähnten Traktate (denn nicht alle Sammelbilder sind enzyklopädisch), doch spricht Hans Holländer von diesen Bildgattungen als von »gedachten Inventaren dessen, was die Sammlung zu sein beanspruchte.«⁵³ Idealiter mag manchen Sammelbildern eine Funktion zugekommen sein, wie sie enzyklopädischen Bildern in literarischen Utopien der Zeit zugewiesen wird. So stehen im Zentrum etwa von Tommaso Campanellas *Sonnenstaat* (1620) oder Johan Valentin Andreaes *Christianopolis* (1619) Kunstkammern, deren Programme sich

auf die Komplettierung durch enzyklopädische Bilder stützen.⁵⁴ Im *Sonnenstaat* wird die totale Repräsentation der Welt durch Malerei betont. Man sieht hier gleich »alle mathematischen Figuren«, die »genaue und vollständige Repräsentation der ganzen Erde«, die »*Alphabete aller Völker*«, alle Arten von Steinen, alle Meere und Flüsse, alle Arten von Blumen und Kräutern, alle Gattungen der Fische, alle Vögel, alle Gattungen der Kriechtiere, bis hin zu den Bildnissen aller Entdecker und Erfinder und historischer Persönlichkeiten. Außer an Malereien denkt Campanella an die Aufstellung von Proben der Dinge, die auf den jeweiligen Bildern zu sehen sind.

Hinsichtlich Heterogenität und Vielfalt des Dargestellten decken die Sammelbilder fast das ganze Spektrum dessen ab, was in den Kunst- und Wunderkammern aus den drei Reichen der Natur und an Artefakten gesammelt wurde. Jedoch bleiben im Sammelbild – anders als bei den begehbaren Sammlungen, wo heterogene Dinge zusammen arrangiert wurden – in der Regel gleichartige Gegenstände unter sich. Allerdings verzerrt der Topos vom *microcosmos in macrocosmo*⁵⁵ das Bild vom Spektrum der Sammlungsgegenstände innerhalb der Kunst- und Wunderkammern. Denn dieses war aller anderslautenden Ansprüche zum Trotz nicht im universalen Sinne »enzyklopädisch«. Vielmehr wurden in den Sammlungen vor allem solche Dinge zusammengetragen, die der Ästhetik der Neugierde entsprachen. Gleiches gilt für die Sammelbilder. Daher nun näher zu dieser »Ästhetik der Neugierde«.

Ansatz

Der Großentwurf Hans Blumenbergs zum Wandel der »theoretischen Neugierde« läßt einen entscheidenden Punkt offen: Die Tatsache nämlich, daß sich nicht nur die Bewertung der *curiositas* im Lauf der Geschichte änderte, sondern auch die Neugierde selbst und in Abhängigkeit davon die Gegenstände, auf die sie sich richtete. Mit Bezug auf die Forschungen Dastons und Parks möchte ich zeigen, inwiefern der speziell frühneuzeitlichen Neugierde ganz bestimmte ästhetische Strukturmerkmale eigneten, die sich in den Sammelbildern nachweisen lassen. Angestrebt wird also keine *Bewertungsgeschichte* kurioser Kunst,⁵⁶ sondern es soll anhand der Sammelbilder

versuchsweise das »visuelle semantische Feld« der von Daston und Park beschriebenen frühneuzeitlichen *curiositas* abgesteckt werden.

Zum Beleg ihrer These von der gegenüber dem Mittelalter qualitativ veränderten frühneuzeitlichen Emotion koppeln die Autorinnen die Begriffe der Neugierde und des Staunens zu einem gemeinsamen Untersuchungsgegenstand: Während die Neugierde und das Staunen im Mittelalter einander entgegengesetzt gewesen waren, verbanden sich beide in der Frühen Neuzeit zu einer neuartigen Forschungspsychologie: »Das Staunen fing die Aufmerksamkeit, die Neugierde fesselte sie.«⁵⁷ Die Aufwertung von Staunen und Neugierde gegenüber Jahrhunderten der Geringschätzung sei dabei auf das neuartige naturphilosophische Interesse an Wundern und Geheimnissen als Objekten des Erkennens zurückzuführen, sie »entsprang der Aufmerksamkeit auf Besonderes statt auf die Universalia des Aristotelismus.«⁵⁸ Als »gefräßige Lust« (Daston) stand die Neugierde nunmehr im Gegensatz zu jener mühevollen Kontemplation, mit der die mittelalterliche Wissenskultur sich in Exegese und Bibelkommentar immer wieder auf die gleichen Textstellen gerichtet hatte. Entsprechend kann sie mit Daston als eine Art esoterisches Konsumverhalten charakterisiert werden, welches den boomenden Handel mit Luxusgütern widerspiegelte: Im Unterschied zur mittelalterlichen *curiositas* meinte der frühneuzeitliche Wissensdurst nicht einfach ein der Macht eines Glaubenskanons entgegengesetztes »*sapere aude!*«, sondern er richtete sich selektiv auf bestimmte Gegenstände, die unter einem sehr besonderen Blickwinkel betrachtet wurden, und die solchen wundersamen Dingen eigen waren, wie man sie in den Kunst- und Wunderkammern zusammentrug: *Selten, winzig, kleinteilig, künstlich, sorgfältig ausgearbeitet, verborgen, verfremdet, verschlüsselt, sowie »Fülle« und »Verschiedenheit«* sind Attribute, die regelmäßig zusammen mit dem Adjektiv *kurios* auftauchen und die also *ästhetische Strukturmerkmale der Neugierde* darstellen.⁵⁹ Solche ästhetischen Eigenschaften machten einen Gegenstand sowohl des Erwerbes wie der wissenschaftlichen Untersuchung würdig. Wie gezeigt werden soll, kommen eben jene selben Strukturmerkmale auch in den Sammelbildgattungen vor.

Auf ein weiteres ästhetisches Strukturmerkmal der frühneuzeitlichen Neugierde, das eine wichtige Rolle für die Rezeptionsstruktur der Sammelbilder spielt, hat Barbara Benedict hingewiesen: Sie spricht von dem der frühneuzeitlichen Neugierde inhärenten Drang zur *Grenzüberschreitung* und nimmt diesbezüglich die taxonomi-

schen Systeme in den Kunst- und Wunderkammern in den Blick. Denn hier waren besonders solche Gegenstände beliebt, die die Einteilungen in *artificialia* oder *naturalia*, Kunst- oder Naturdinge, verunklärten. Die verschiedenen Reiche griffen in den Ausstellungsstücken idealiter ineinander. War eine Daphne, deren Arme aus Korallen bestanden, ein Gegenstand der Kunst, oder der Natur?⁶⁰

Wie vor allem in Teil II gezeigt werden soll, spiegelt sich der Diskurs um das Verhältnis von Natur und Kunst und ihren kuriosen, grenzüberschreitenden Übergängen auch in der Struktur der Sammelbilder.

Abschließend sei nun noch ein wichtiger, mit der Neugierde zusammenhängender Ordnungsfaktor erwähnt, der für die Struktur der gemalten und der begehbaren Sammlungen gleichermaßen konstitutiv ist: nämlich die für die frühe Neuzeit charakteristische Hermeneutik der Ähnlichkeit. Michel Foucault und nach ihm andere Autoren haben beschrieben, inwiefern für das 16. und frühe 17. Jahrhundert ein Denken in universalen Ähnlichkeitsbeziehungen typisch ist.⁶¹ Daß die Kunst- und Wunderkammern den utopischen Anspruch vertraten, den gesamten Kosmos in den Grenzen der Stube zu spiegeln, wurde schon herausgestellt. Doch prägte diese universale Ordnungsvorstellung meiner These zufolge auch die Struktur der gemalten Sammlungen (wie in Teil II ausführlich dargelegt wird).⁶²

Methodische Grundlagen

Der experimentelle Charakter der Fragestellung bringt es mit sich, daß die vorliegende Analyse auf verschiedene Stützen gründet: Sie greift von der Kunst – in die Wissenschaftsgeschichte aus, und muß neben einer traditionell kunsthistorischen Herangehensweise – als rezeptionsästhetische Studie fragt sie nach den Anteilen des Betrachters an der Bildstruktur – auch Aspekte der Sammlungsgeschichte und der beschriebenen Geschichte und Psychologie der Neugierde berücksichtigen.

Die Frage etwa, wie der neugierige Blick in den Sammelbildern Gestalt geworden ist, findet methodische Grundlagen in Svetlana Alpers aktivem Bildkonzept des *picturing*: Die Autorin weist auf den omnipräsenten Stellenwert der Bilder in der holländischen *Sehkultur* des 17. Jahrhunderts hin, und untersucht dabei auch die Rolle