

DAS MUSAEUM KIRCHERIANUM

ANGELA MAYER-DEUTSCH

DAS MUSAEUM KIRCHERIANUM
KONTEMPLATIVE MOMENTE, HISTORISCHE REKONSTRUKTION, BILDRHETORIK

DIAPHANES

DIE DRUCKLEGUNG WURDE GEFÖRDERT

VON DER GESCHWISTER BOEHRINGER INGELHEIM STIFTUNG FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN IN INGELHEIM AM RHEIN
UND DER JESUITENMISSION NÜRNBERG.

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-115-5

© DIAPHANES, ZÜRICH 2010

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: AZ DRUCK- UND DATENTECHNIK GMBH, KEMPTEN

TITELABBILDUNG: ATLAS-BRUNNEN AUS KASPAR SCHOTT: MECHANICA HYDRAULICO-PNEUMATICA, FRANKFURT A. M./
WÜRZBURG 1657, S. 279, TAF. XXV, FIG. IV. © STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, PREUSSISCHER KULTURBESITZ.

INHALT

EINLEITUNG	11
I KONTEMPLATIVE MOMENTE	17
1. KIRCHERS ›ALPHABET‹ DER OBJEKTE AUF DEM ZEITSTRAHL	19
2. DIE FIGUR DES ATLAS-HERKULES ALS SYMBOL DES KUNSTKAMMERPRINZIPS	25
A) DIE DOPPELFIGUR ATLAS-HERKULES UND IHRE POSITION AUF DEM FRONTISPIZ DES »MUSAEUM CELEBERRIMUM« (1678)	25
B) ATLAS-HERKULES-FIGUREN IN DEN BEIDEN KATALOGTEXTEN	29
3. KONTEMPLATION UND ›JESUITISCHE‹ NATURPHILOSOPHIE	41
A) DIE ROLLE DER WAHRNEHMUNG UND DES BILDES IN ›JESUITISCHER‹ NATURPHILOSOPHIE	41
B) BILDER UND OBJEKTE ALS KONTEMPLATIONSANREGUNGEN	53
4. DAS MUSAEUM KIRCHERIANUM ALS ORT DER PERMANENTEN KONVERSION	69
II REKONSTRUKTION DES HISTORISCHEN MUSAEUM KIRCHERIANUM	77
1. PROBLEMLAGE	79
2. SAMMLUNGSGESCHICHTE	83
A) DIE SAMMLUNG VOR DER OFFIZIELLEN GRÜNDUNG	83
B) RÄUMLICHKEITEN	86
C) DAS PROJEKT DES SAMMLUNGSKATALOGS	100
3. ZUR METHODE DER OBJEKTREKONSTRUKTION: DIE SAMMLUNG IM SPIEGEL DER QUELLEN	107
A) QUELLEN ZUR SAMMLUNG ALFONSO DONNINOS	109
B) FILIPPO BONANNI: NOTIZIE CIRCA LA GALLERIA DEL COLLEGIO ROMANO (1716)	109
C) FILIPPO BONANNI: BREVE NOTIZIA (NACH 1702)	111
D) DER BESUCHERBERICHT PHILIP SKIPPONS (1663)	113
4. REKONSTRUKTION DER EINZELNEN OBJEKTE NACH BEREICHEN	117
A) ANTIKEN	117
B) NATURGESCHICHTLICHE OBJEKTE	146
C) ARTEFAKTE	149
D) INSTRUMENTE	165
5. SYSTEMATIK UND PRÄSENTATION DES MUSAEUM KIRCHERIANUM	187
A) DIE ORDNUNG IN DER KIRCHER-ÄRA	190
B) DIE ORDNUNG IN DER BONANNI-ÄRA	194
C) ZUR PRÄSENTATION	196

III BILDRHETORIK IM MUSAEUM KIRCHERIANUM	203
1. DAS »MUSAEUM CELEBERRIMUM«: ERKENNTNISVERMITTLUNG DURCH BILDER	205
A) IKONOGRAPHIA KIRCHERIANA	206
B) FRÜHNEUZEITLICHE FRONTISPIZE	208
C) RHETORISCHER ÜBERSCHUSS IM »MUSAEUM CELEBERRIMUM«	209
2. ZUR IKONOGRAPHIE UND TEXTBESCHREIBUNG EINZELNER KUNSTKAMMEROBJEKTE IN ANDEREN PUBLIKATIONEN DER KIRCHER-WERKSTATT	231
A) HYDRAULISCHE ORGELN IN DER »MUSURGIA UNIVERSALIS«	231
B) MAGNETISCHE UHREN IN »MAGNES, SIVE, DE ARTE MAGNETICA«	236
C) DIE »KATHOLISCHE« SONNENUHR IN »ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE«	240
3. VERGLEICHBSBEISPIELE	243
A) DAS MUSEO SETTALA IN MAILAND	243
B) DAS CABINET DU MOLINETS AN DER BIBLIOTHÈQUE DE SAINTE-GENEVIÈVE IN PARIS	254
 FAZIT UND SCHLUSS	 267
 ANHANG	
BIBLIOGRAPHISCHER ANHANG	273
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	302
DANK	310
 TABLEAUS	 311

FÜR LYDIA MARINELLI

Die Haustür unten sank mit einem Seufzen, wie ein Gespenst im Grab, zurück ins Schloß. Draußen regnete es vielleicht. Eine der bunten Scheiben stand offen, und beim Takte der Tropfen ging es weiter die Treppe herauf. Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen aber, die mich angesehen hatten, waren mir nun die liebsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstanden sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreißig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuß vorbeigeschoben hat. In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffen kommen, die ihren Kahn mit den Äpfeln der Hesperiden langsam den Landwehrkanal hinaufflößen, um bei der Brücke des Herakles anzulegen. Und wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Nemeische Löwe Platz in der Wildnis um den großen Stern.

Walter Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert

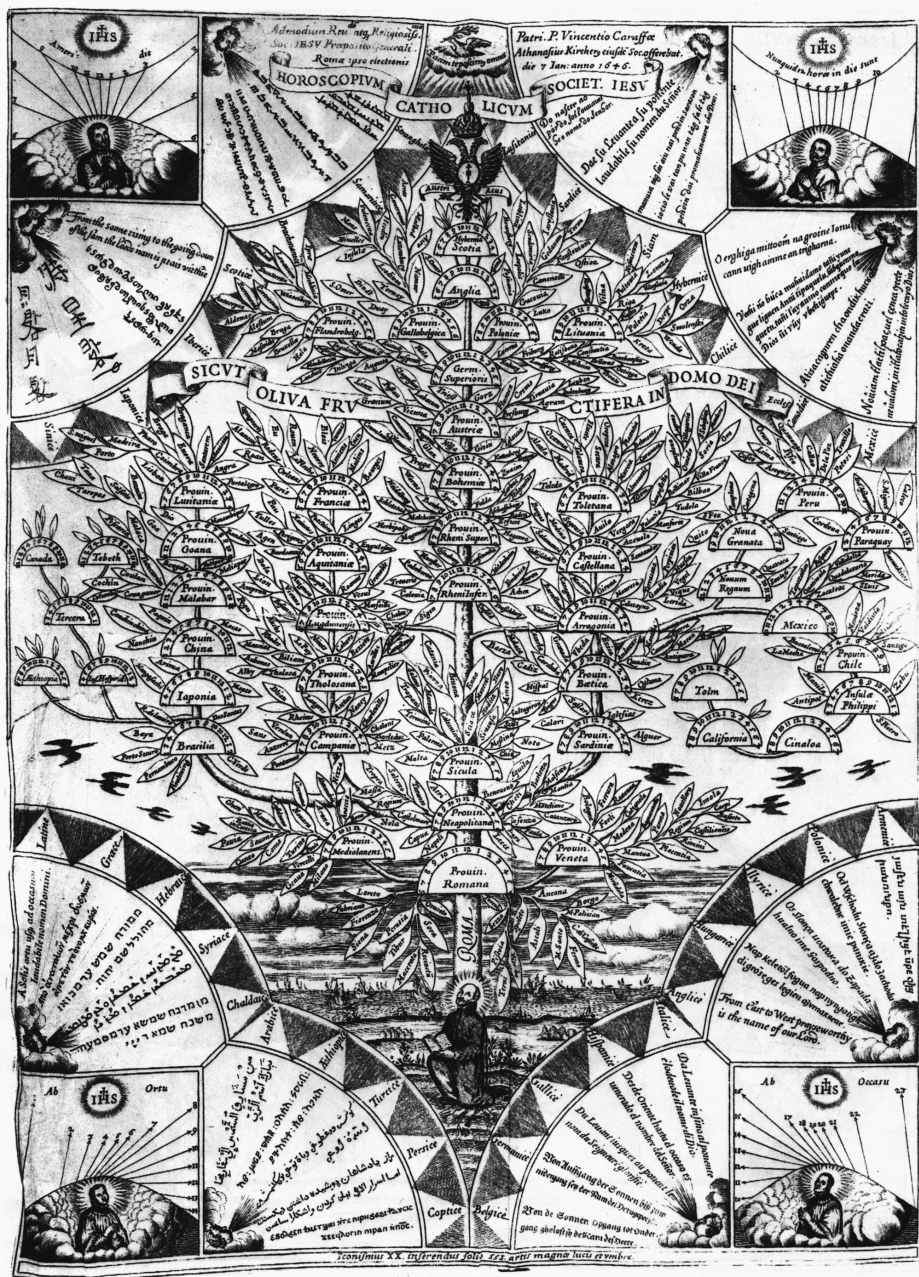


ABB. III-12: »HOROSCOPIUM CATHOLICUM SOCIETATIS IESU«, JESUITISCHE »WELTZEITUHR«, AUS KIRCHER: ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE, ROM 1646.

EINLEITUNG

Die Kunstkammer des Athanasius Kircher, S.J. (1602–1680) entstand nicht zufällig im Herzen des zentralen »Flaggschiffs« der Jesuitenausbildung und im Zentrum eines globalen Netzwerks von Korrespondenten – dem Collegio Romano in Rom. Seine zentrale Position wird in einem bedeutenden Sammlungsobjekt, dem »Horoscopium Catholicum Societatis Jesu« (Abb. III-12), überaus treffend ins Bild gesetzt: eine Art frühneuzeitlicher, jesuitischer Weltzeituhr in Gestalt einer großen Tafel, die einen Olivenbaum mit dem römischen Ziffernblatt als »Wurzel« und Basis aller anderen Ziffernblätter der vertikalen Sonnenuhren der Missionsstationen in den »Ästen« des Baums zeigt. Wurden diese vertikalen Sonnenuhren mit kleinen Nadeln als Zeigern versehen und die Tafel, nach der römischen Zeit ausgerichtet, vertikal hängend in der Kunstkammer präsentiert, erlaubten sie angeblich, die jeweiligen Zeiten in allen jesuitischen Provinzen abzulesen. Zudem ergab und ergibt (!) das Bild der akkumulierten Schatten bei korrekter Ausrichtung der Uhr die Abkürzung des Namens Jesu bzw. der Gesellschaft der Jesuiten, IHS, welche gleichsam mit dem Lauf der Sonne über die Welt (die Tafel) zu laufen scheint.¹

Kircher, der intellektuelle Schöpfer dieser Tafel, wurde in Fulda geboren und wirkte ab 1633 bis zu seinem Lebensende in Rom. Er ist bekannt für die große Bandbreite seiner Forschungsgebiete, allem voran seine lebenslange Beschäftigung mit der ägyptischen Kultur, insbesondere den Hieroglyphen. Aber auch die Aufzählung von Magnetismus, Geologie, Musik, Optik, Medizin, Lullismus, Horologie, Mechanik, Geschichte der Sprachen trifft nur einen Teil der Gebiete, die er erforschte. Dabei war er – mit gemischtem Erfolg – um die Balance zwischen oft unkonventionellen Ideen und den orthodoxen Anforderungen des Ordens bemüht. Er verfügte im Laufe seines langen Lebens immer wieder über mächtige Schirmherren, ab 1661 über einen lukrativen, lebenslangen Vertrag mit

¹ Die Rekonstruktionen der Uhr in Stanford (2001) und Berlin (2005) zeigten dies. Siehe Mayer-Deutsch in Frings 2005, Ergänzende Informationen zum Katalog, S. 18.

dem Amsterdamer Verleger Jansson, und er leitete die berühmte, offiziell 1651 gegründete Kunstkammer, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Universalgelehrte nahezu weltweit bekannt, seine Leserschaft umfasste nicht nur herausragende Gelehrte verschiedenster Konfessionen, sondern auch eine große Zahl interessierter Laien. In Rom, der Stadt der Antikengalerien, war auch er um die Sammlung materieller Evidenz in Ergänzung zu den überlieferten Texten bemüht, um seine Studien zur Antike zu betreiben. Hier war er jedoch vor allem an den Bräuchen und Glaubensvorstellungen vergangener Zivilisationen interessiert, nicht an Richtlinien für den wahren oder falschen Glauben. Obwohl seine spekulativen Thesen oft in die Irre führten, ist er doch durch dieses genuin historische Interesse – zusammen mit den sich neu formierenden kritischen Philologen der Zeit – als Pionier zahlreicher Methoden moderner historischer Forschung einzuordnen. Und er kann als eine der Leitfiguren des in der frühen Neuzeit gründenden Phänomens der Gelehrtenrepublik, also des Netzwerks kollektiver Gelehrsamkeit gesehen werden.

Kircher stellt heutige Forscher immer wieder auf die Probe. Lange Zeit schnell abgetan als notorischer Vielschreiber diverser Summae zu unterschiedlichsten Gebieten ohne eigene Ideen, als hoffnungslos altmodischer »Retter« längst überkommener Weltbilder, als wissenschaftlicher Scharlatan und Betrüger, scheint sich inzwischen eine Kehrtwende im prinzipiellen Ansatz neuerer Forschung abzuzeichnen.² Die zahlreichen Einzelstudien aus verschiedenen Diszi-

2 Die Literatur zu Kircher ist inzwischen immens geworden und kann hier nicht ausführlich dargestellt werden (siehe www.unilu.ch/deu/forschungsbibliographie_269848.html für eine aktuelle Forschungsbibliographie). In Deutschland beginnt die akademische Auseinandersetzung mit Kircher mit dem 1980 an der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel auf Initiative John Fletchers veranstalteten Symposium (dessen Ergebnisse 1988 erschienen), gefolgt von der Ausstellung »Universale Bildung im Barock«, Rastatt 1981. Kirchers Philosophie wurde maßgeblich von Thomas Leinkauf, 1993, behandelt. Für Italien ist insbesondere die Tagung »Athanasius Kircher e il Museo nel Collegio Romano tra Wunderkammer e Museo Scientifico«, Rom 1986, zu nennen. Sie stilisierte Kircher allerdings zum Antipoden Galileis und letzten Enzyklopädisten der Renaissance. Spätestens mit Martha Baldwins 1987 verfasster Dissertation zu Kirchers magnetischer Philosophie und zahlreichen Aufsätzen in Folge sowie mit Paula Findlens herausragender (wissenschafts)historischer Studie *Possessing Nature. Museums, Collections, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994, erreichte das Interesse an Kircher auch die USA. 1998 erwarb die Universität Stanford eine fast vollständige Sammlung der Werke Kirchers und führte das elektronische Editionsprojekt der Kircher-Korrespondenz in Kooperation mit der Europäischen Universität in Florenz fort, www.archimede.imss.fi/kircher und <http://kircher.stanford.edu>. Die Universität Chicago präsentierte 2000 die Ausstellung »The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome«, und die Universität Stanford veranstaltete 2001 die Ausstellung »The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher« sowie eine von Paula Findlen geleitete Tagung »Baroque Imaginary – The World of Athanasius Kircher, S.J.«. Deren Publikation *Athanasius Kircher – The last man who knew everything*, New York 2004, gehört inzwischen zur Standardreferenz. Ebenfalls 2001 wurde in Rom die Ausstellung »Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo« gezeigt, auf deren Ergebnissen der zweite Teil dieser Arbeit aufbaut. In Würzburg und Fulda fanden 2002/2003 ebenfalls Ausstellungen und

plinen zu Kircher bzw. dessen jeweiligem Beitrag zur Geschichte der Disziplin werden zunehmend von Fragen nach der spezifischen historischen Position dieser Figur zwischen antiker und mittelalterlicher, polyglotter Gelehrsamkeit bzw. Wissenskonzepktion und späterer Wissenschaftsauffassung abgelöst. Es geht also um die Einordnung in (experimentelle) naturphilosophische Traditionen, wissenschaftliche – besonders antiquarisch-archäologische – Diskurse, aber auch in kulturelle Repräsentationsmuster des 17. Jahrhunderts. Kirchers Übersetzungen der Hieroglyphen beispielsweise sind zwar nutzlos für moderne Ägyptologen, erzählen jedoch einiges über frühneuzeitliche Gelehrtenkultur in Europa. Wäre Kircher den auch damals vorhandenen, raren Übersetzungen einiger hieroglyphischer Dokumente als Königspreisungen gefolgt statt sie als ideale, heilige Symbole zu verstehen, hätte ihn ein Großteil der Gelehrtengemeinde, welche die Hieroglyphen im Rahmen der Tradition okkultur Philosophie zu verstehen suchte, weniger rezipiert.³

Kircher knüpfte mit seiner universal wie experimentell ausgerichteten Naturphilosophie sowohl an Galileo Galilei als auch an Giordano Bruno an.⁴ Die Bruno'sche Idee der endlichen Welt als das Geheimnis der Schöpfung, als Teil unendlich vieler Welten, als Modell und nicht Abbild der Schöpferkraft Gottes wird in der Kunstkammer visuell wie haptisch umgesetzt, so zumindest der utopische Anspruch. Da der Jesuit Kircher sich nie explizit zum kopernikanischen Weltbild bekannte, was angesichts der historischen Entwicklung nicht anders zu erwarten war, ist seine Verbindung zu Galileo, den er durchaus rezipierte,⁵ bisher kaum untersucht worden. Fest steht jedoch, dass er sich wie die jesuitischen Mathematiker Christopher Clavius und Christopher Grienberger vor 1633 und weniger offensichtlich auch später mit Weltbildfragen – innerhalb der Grenzen jesuitischer, probabilistischer Wissenschaft – intensiv beschäftigte.⁶ Die Entscheidung für den von der Ordensdirektion vorgegebenen Kompromiss des tychonischen Weltbilds bzw. dessen heftige Verteidigung in *Magnes* (1641) wurde durch die historischen Umstände zumindest mit bedingt, sein fortgesetztes (heikles) Spiel mit Weltbildern spiegelt sich zwanzig Jahre später zum Beispiel in der Publikationsgeschichte inklusive anonymer Diffamierung der beiden »Himmelsreisen« (Rom 1656, 1657 und 1660; Würzburg 1671).⁷ Wahrscheinlich offenbart

Tagungen zur langen Feier des 400. Geburtstags statt, dazu Beinlich u. a. 2002ab und Beinlich u. a. 2003, 2007 wurde an der Universität Luzern das SNF-Projekt »Von der Präsentation zum Wissen. Athanasius Kircher und die Sichtbarmachung der Welt« gegründet.

³ Siehe dazu Stolzenberg 2003, S. 40ff. und 333ff.

⁴ Rowland 2004.

⁵ Siehe etwa Kircher: *Musurgia*, 1650, Bd. 2, S. 422 für Kirchers Rezeption der Galilei'schen Idee zu fallenden Körpern.

⁶ Mayer-Deutsch 2010a.

⁷ Siehe dazu Bauer 1989–90 sowie Dissertation und weitere Veröffentlichungen von Harald Siebert, u. a. Siebert 2002 und Siebert 2006.

jedoch gerade die Frage nach »dem« Weltbild ein Lagerdenken, das (nicht nur) der frühneuzeitlichen Figur eines Athanasius Kircher nicht gerecht werden kann. Das moderne Urteil über Kirchers Ansatz und die daraus lange Zeit erfolgte, so überhebliche wie einfache Einteilung in »Glaube« statt »Wissenschaft« hat erst in den letzten Jahrzehnten im Zuge eines Neudenkens der sogenannten wissenschaftlichen Revolution methodische Zugänge zu seiner spezifisch jesuitischen, experimentellen Naturphilosophie ermöglicht, die von derartigen apriorischen Annahmen frei sind.⁸

Um der These von der Eröffnung eines kontemplativen Raums in dieser Kunstkammer nachzugehen, gliedert sich die Argumentation in drei Schritte. Zunächst wird das Prinzip des *Musaeum Kircherianum*, symbolisiert durch die Atlas-Herkules-Figur, dargestellt. Denn die zentrale Atlas-Herkules-Figur auf dem komplexen Frontispiz des zeitgenössischen Katalogs *Musaeum celeberrimum* führt wie ein Zoom in die Problematik der Kircher'schen Kunstkammer. Diese Doppelfigur verkörpert meiner Ansicht nach das Prinzip der Kunstkammer als Ort der aktiven Kontemplation des Mikrokosmos im Makokosmos. Der Himmelsträger Atlas galt in der Antike als Personifikation der Weltachse und repräsentierte in der frühen Neuzeit die Astronomie. Herkules, der zahllose Prüfungen bestehende Held symbolisierte den geplagten Gelehrten. Im Katalog wird das Kernobjekt der Sammlung, der Magneteisenstein, als Lapis Herculeus bezeichnet und so die Verbindung zwischen den beiden Themen Atlas-Herkules-Figur und Kunstkammer hergestellt. Die Position dieser Figur im Schnittpunkt der Bilddiagonalen verbindet hier im Frontispiz die ältere Sammlungsform des Studierzimmers mit der jüngeren der Galerie.

Als Voraussetzung der Erfassung kontemplativer Momente in der Kunstkammer ist die Rolle der Wahrnehmung und des Bildes in der »jesuitischen« Naturphilosophie sowie Kirchers Methode kurz zu behandeln, um das Zusammenspiel von Spiritualität und Medialität zu verdeutlichen. Anschließend werden Bildmotive vor dem spirituellen Hintergrund insbesondere der Exerzitien dargestellt und analysiert. Die zentrale These von der Kunstkammer als Ort der permanenten Konversion wird in Bezug zu Kirchers Führungen bzw. zum ersten Sammlungskatalog erörtert.

Im zweiten Teil der Untersuchung wird eine historische Rekonstruktion der realen Sammlungsobjekte auf der Grundlage der bereits für Eugenio Lo Sardos Ausstellung *Athanasius Kircher, S.J. Il Museo del Mondo* geleisteten Arbeit versucht.⁹

⁸ Dazu vor allem Margaret Osler (Hg.): *Rethinking the Scientific Revolution*, Cambridge 2000. Von den zahlreichen Publikationen zur »jesuitischen« Wissenschaft und Kunst seien hier nur Feingold 2003 und Levy 2004 genannt.

⁹ Die Ausstellung fand 2001 in Rom im Palazzo di Venezia statt.

Primäre Grundlage sind hier die beiden zeitgenössischen Kataloge, das *Musaeum celeberrimum* von Giorgio de Sepibus (1678) und das 1709 von Filippo B(u)onanni publizierte *Musaeum Kircherianum*. Obwohl Kircher nachweislich mitgeschrieben hat, fungiert sein Mechanicus de Sepibus als offizieller Autor des *Musaeum celeberrimum*, weshalb im Folgenden sein Name und nicht derjenige Kirchers als Katalogautor genannt wird. Da frühneuzeitliche Kataloge, verkürzt gesagt, nicht Objekte im modernen Sinn beschreiben und verzeichnen, sondern sie mit Bedeutung versehen, sind sie für eine strenge Objektrekonstruktion nur bedingt brauchbar und werden, soweit möglich, durch weitere Quellen verifiziert. Die Aufmerksamkeit gilt somit auch den Räumlichkeiten und der Entstehungsgeschichte des im Jahre 1678 und also im Verhältnis zum Gründungszeitpunkt der Kunstkammer überaus spät erschienenen ersten Kataloges. Die Rekonstruktion der Objekte soll nach den rein deskriptiven Bereichen ›Antiken‹, ›Naturgeschichtliche Objekte‹, ›Artefakte‹ und ›Instrumente‹ erfolgen, da die in der heutigen Sekundärliteratur zur Kunstkammer gebräuchlichen Termini ›Naturalia‹, ›Artificialia‹ und ›Scientifica‹ weder von Kircher noch von Bonanni verwendet wurden. Der am Schluss des Bandes stehende Tableau-Teil dazu versucht, eine Art Bildinventar der Sammlung zu geben, um einen visuellen Überblick im Medium des Bildes zu ermöglichen. Den Abschluss dieses Teils bildet ein Abschnitt zur Systematik und Präsentation der Kunstkammer.

In einem dritten Schritt soll die Bildrhetorik im *Musaeum Kircherianum* bzw. die Darstellung der Sammlungsobjekte im Bild analysiert werden: zunächst anhand des *Musaeum celeberrimum*, anschließend mittels ausgewählter Beispiele aus drei der fünf ›Enzyklopädien‹ der ›Werkstatt Kircher‹. Durch die Bezüge zum kontemplativen Moment der Kunstkammer, dem ersten Kapitel der Studie, wird somit eine Art Klammer für den zentralen Rekonstruktionsteil geschaffen. Ausgangspunkt war hier die Beobachtung, dass zahlreiche Kupferstiche zu Instrumenten bzw. Maschinen (›machinae‹ im Sinne von Vorrichtung und Bühne)¹⁰ in Kirchers Werken mit hochgradig fiktiven Elementen spielen und dennoch zuweilen erstaunlich detaillierte ›Konstruktionszeichnungen‹ beinhalten. Somit stellt sich die Frage, was sie eigentlich sichtbar machen und was sie verhüllen. Diskutiert wird daher die übergreifende Hypothese dieser Bilder als kontemplative Sehschule, als Möglichkeitsdarstellungen im Sinne des Probabilismus, als Imaginationsanregungen. Kirchers Wissensbegriff oszilliert zwischen der probabilistischen Auffassung von Wissen, das an Wahrscheinlichkeiten und nicht Gewissheiten geknüpft ist, und dem wahren, sicheren Wissen der *scientia*, welches der Religion vorbehalten ist, und enthält paradoxerweise Elemente von beidem. Er war Naturphilosoph und Magier zugleich und somit eine Paradefigur des von

¹⁰ Siehe Stauffer 2005, S. 255, die die Etymologie des Wortes als »Vorrichtung, um etwas ins Werk zu setzen« wie als »Bühne« für Aufführungen oder Ausstellungen nachweist.

Paradoxien geprägten 17. Jahrhunderts. Wie die Anamorphose das Denken für die Vorstellbarkeit anderer, nicht-euklidischer Räume aufschloss, wurde in Kirchers oft übernommenen oder leicht variierten Bildern der verschiedensten *machinae* gerade durch die fiktiven Elemente ein Möglichkeitsraum eröffnet, angelehnt an den visionären bzw. kontemplativen Raum. Dieser in der Arbeit an verschiedenen Beispielen zu diskutierende Möglichkeitsraum ist durch die grundsätzliche Affirmativität des Bildes unhierarchisch und uneindeutig, aber bestechend auf der Grenzlinie zwischen Sagen und Zeigen.

Ein kurzer Vergleich mit zwei zeitgenössischen Kunstkammern in Mailand und Paris, dem Museo Settala und dem Cabinet Claude du Molinets an der Bibliothèque de Sainte-Geneviève, soll das Bild des Musaeum Kircherianum abrunden. Beide wurden ebenfalls von gelehrten Kanonikern gegründet und waren an Institutionen (Bibliothek einer Abtei, Bibliothek und Kunstakademie) angegliedert oder zumindest in enger Verbindung mit diesen entstanden und erfüllten daher auch teilweise ähnliche repräsentative, pädagogische und kontemplative Funktionen. Auch Kontakte zu Missionaren, die Objekte vermittelten, bestanden dort.

Der Sekretär der Congregatio de Propaganda Fidei, Francesco Ingoli, riet abreisenden Missionaren um 1620, sie sollten nicht Frankreich, Spanien oder Italien nach China bringen, sondern den Glauben. Kirchers Projekt ging noch einen Schritt weiter: Er ließ sich detaillierte Berichte und Objekte aus den Missionsstationen nach Rom in »seine« Kunstkammer bringen. Dort standen sie, so die hier vorgebrachte These, im Dienst einer weit gefassten »Konversion« des Besuchers, Betrachters, Lesers zu Kirchers spezifischem, universalwissenschaftlich ausgerichtetem, magnetphilosophischem Weltbild. Dieses kann auch als spät propagierte, rettende Wissenschaftsutopie einer Einheit von Mikrokosmos und Makrokosmos, von Spiritualität und Wissen aufgefasst werden. Entscheidend war die Möglichkeit zur Kontemplation heterogener Klassifikationssysteme anhand von Objekten, welche unter dem gemeinsamen Nenner »omnia in omnibus« bzw. »unum ex omnibus & omnia ex uno« zumindest idealiter vereinigt wurden.

Mit dieser kurzen Darstellung des zu Erwartenden sei der Eintritt ins »Kircheriana Domus, naturae artisque theatrum« frei gegeben.