

Maria-Theresia Leuker

„Der blinde Seher von Ambon“ *Curiositas* in den naturkundlichen Werken des Georg Everhard Rumphius (1627–1702)



Maria-Theresia Leuker (Hrsg.)

Die sichtbare Welt

Visualität in der niederländischen
Literatur und Kunst
des 17. Jahrhunderts

Niederlande-Studien, Band 52,
2012, 320 Seiten, geb., mit zahlreichen,
teils farbigen Abbildungen, 44,90 €,
ISBN 978-3-8309-2725-9

E-Book: 39,99 €,
ISBN 978-3-8309-7725-4



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon +49 (0) 2 51 – 2 65 04-0
Fax +49 (0) 2 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
www.waxmann.com

Weitere Informationen
zum Buch [hier](#).

Maria-Theresia Leuker

„Der blinde Seher von Ambon“

Curiositas in den naturkundlichen Werken des Georg Everhard Rumphius (1627–1702)

Der Heilige Brandan, ein irischer Abt aus dem frühen Mittelalter, unternahm mit Mönchen aus seinem Kloster eine abenteuerliche Seereise. So erzählt es eine Geschichte aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, die in deutschen und niederländischen Handschriften überliefert ist. Brandan hatte in einem Buch von den Wundern dieser Welt gelesen: davon, dass es drei Himmel gab, dass sich unter dieser Welt eine andere befinden sollte, wo es Nacht war, wenn hier Tag war, dass es Fische gab, die einen ganzen Wald auf ihrem Rücken trugen, und dass Judas jeden Samstag für einen Tag Urlaub von der Hölle nehmen konnte. Brandan weigerte sich, das alles zu glauben, es sei denn, er könnte es mit seinen eigenen Augen anschauen. Wütend warf er das Buch ins Feuer, dessen Schrift seinen lesenden Augen solche hanebüchene Unwahrheiten vorgegaukelt hatte. Daraufhin besuchte ihn ein Engel Gottes und befahl ihm eine neunjährige Seereise zu unternehmen, um all das, was er nicht glauben wollte, aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Brandan hatte die Sünde des ungläubigen Thomas begangen – er glaubte nur, was er sah, und dafür musste er büßen. Er sah auf seiner Reise viele Wunder, darunter auch alle, die in dem verbrannten Buch standen.

Eines Tages begegnet er einem Männlein, das auf einem Blatt sitzend auf dem Meer treibt. Mit einem kleinen Napf schöpft es Wasser, um so Tropfen für Tropfen zu messen, wie viel Wasser im Meer ist. Als Brandan den kleinen Mann auf die Sinnlosigkeit seines Tuns hinweist, bekommt er zur Antwort, dass es ebenso unmöglich ist, auf diese Weise die Wassermenge des Meeres zu messen, wie es für Brandan unmöglich ist, alles Wunderbare, das Gott auf dieser Erde geschaffen hat, mit eigenen Augen anzusehen. Letztlich ist Brandan wiederum darauf verwiesen zu glauben, und zwar auch das, was er nicht sehen kann. Seinem Wissens- und Erkenntnisdrang werden Grenzen gesetzt, die er auch akzeptiert: Er beendet seine Reise und kehrt geläutert nach Hause zurück.¹

1 *De reis van Sint Brandaan. Een reisverhaal uit de twaalfde eeuw*, hrsg. von W. WILMINK/W.P. GERRITSEN, Amsterdam 1994, Verse 2069-2110, S. 130, 132. Siehe auch B. HAUPT, *Wahrheit und Augenlust der Bücher. Zu Brandans ‚Reise‘*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 115 (1996), S. 321–337.

Die Umwertung der *curiositas*

Die Geschichte der Reise des Heiligen Brandan stellt die im Mittelalter vorherrschende Einstellung zur *curiositas*, zur Leidenschaft des Erkennens und des neugierigen Sehens, dar. Während die *curiositas* in der Tradition der Kirchenväter als übermäßige Neugierde auf die Geheimnisse der Natur verurteilt wird, gilt die *admiratio*, das gläubige Staunen über Gott und die Wunder seiner Schöpfung, als angemessene christliche Haltung. Bis in die frühe Neuzeit hinein wird die *concupiscentia oculorum* kritisiert, die von Augustinus so bezeichnete ‚Lust der Augen‘. Er betrachtete sie als verderbliche Gier nach immer neuen sinnlichen Eindrücken, durch die der Mensch der Äußerlichkeit der Welt verfällt und den ersten Schritt zur Todsünde des Stolzes vollzieht.²



Abb. 1: CESARE RIPA, *Curiosità*, 1618

Eine ablehnende Haltung der *curiositas* gegenüber spricht auch aus der Darstellung der ‚Curiosità‘ in Cesare Ripas berühmtem ikonologischen Handbuch, das erstmals 1593 erschien (Abb. 1). Die Allegorie der *curiositas* ist eine geflügelte Frau mit einem Kleid, das mit vielen Ohren und Fröschen besetzt ist. Ihr stehen die Haare zu Berge; sie hält die Hände hoch und reckt den Kopf vor. Der erläuternde Text definiert die Neugierde als „eine unordentliche Begierde derjenigen, welche immerdar mehr wissen wollen, als sie sollen, oder ihnen zu kompt.“ Die Frösche gelten als ein Kennzeichen der Neugierde, weil sie große Augen haben. Die Ohren deuten darauf hin, „daß ein solcher vorwitziger Mensch

2 L. DASTON, *Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft*, in: K. KRÜGER (Hrsg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 147–177, hier S. 155; L. DASTON, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie der frühmodernen Wissenschaft*, in: A. GROTE (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994, S. 35–59, hier S. 38; K. KRÜGER, *Einleitung*, in: KRÜGER, *Curiositas*, S. 7–18, hier S. 12.

auff nichts anders dencke, als wie er immer von andern etwas neues hören möge.“³

Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts ändert sich die Bewertung der Neugierde. Die *curiositas* wird zu einem regelrechten ‚Leitbegriff‘ für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen aus theologisch fundierten Normen und Wertvorgaben.⁴ Staunen und Neugierde, einander bislang als theologisch zulässige *admiratio* und moralisch bedenkliche *curiositas* entgegengesetzt, verbinden sich nun in der Naturphilosophie und der Naturgeschichte zu einer Psychologie des Fragens und Forschens, wie u.a. Lorraine Daston gezeigt hat.⁵ Der Wandel in der Bewertung der *curiositas* wird auch durch den Wandel der Gegenstände von Naturphilosophie und -geschichte bedingt. Während sich die wissenschaftliche Aufmerksamkeit im Mittelalter auf das Normale und Offensichtliche richtet, geraten in der frühen Neuzeit vermehrt Wunder, seltsame Erscheinungen und Naturgeheimnisse in den Blick.⁶ *Curiositas* wird nun gleichbedeutend mit dem durch das Besondere ausgelösten Entzücken, das in Staunen und Neugierde mündet.

Francis Bacon betont im *Novum organum*, seinem Entwurf einer Erneuerung der Naturphilosophie, man müsse sich auf Einzelfälle in der Natur beziehen und versuchen, sich mit den Dingen selbst vertraut zu machen.⁷ Die Autopsie, die aufmerksame, vor allem visuelle Wahrnehmung, gilt von nun an als Grundvoraussetzung wissenschaftlicher Erkenntnis.

Der Heilige Brandan hatte noch im gläubigen Staunen über die Wunder der Schöpfung verharrt und war auf göttliches Geheiß hin mit seinem Schiff in den Heimathafen zurückgekehrt. In der frühen Neuzeit hingegen lösen sich die Entdecker im wörtlichen und im übertragenen Sinne von den mittelalterlichen Restriktionen der *curiositas* und damit von der religiösen Vorschrift „Non plus ultra“ – bis hierher und nicht weiter – wie es das Frontispiz von Francis Bacons *Instauratio magna* (1620) versinnbildlicht (Abb. 2). Mit dem kühnen Entwurf eines ‚großen Neubaus‘ wollte Bacon die gesamte Wissenschaft auf eine neue, neuzeitliche Basis stellen. Auf dem Titelblatt ist ein Schiff dargestellt, das die mythischen Säulen des Herkules passiert, die bekanntlich an der Straße von Gibraltar lokalisiert wurden. Sie markierten nach mittelalterlicher Vorstellung die Grenzen der bewohn- und verstehbaren Welt. Dass es sich bei der Fahrt der dargestellten Schiffe um eine Grenzüberschreitung handelt, unterstreicht auch die Inschrift unterhalb der Säulen, ein Zitat aus dem biblischen Buch des Propheten

3 Die Zitate stammen aus einer 1670 erschienenen deutschen Übersetzung: C. RIPA/L. STRAUB (Übers.), *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach: Worinnen Allerhand anmuhtige Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden (...)*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1670, S. 75 f.

4 KRÜGER, *Einleitung*, S. 15.

5 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 158.

6 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 160–162.

7 L. DASTON, *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2001, S. 19.

Daniel: „Viele werden es erforschen und große Erkenntnis finden“.⁸ Das Bibelzitat ist hier als Motto einer Überschreitung der theologisch gesetzten Grenzen menschlichen Erkenntnisstrebens gewählt. Es dient offenbar der Legitimation des Unterfangens, dem es vorangestellt wird, und zeigt an, dass der Rahmen der christlichen Tradition nicht verlassen werden soll.

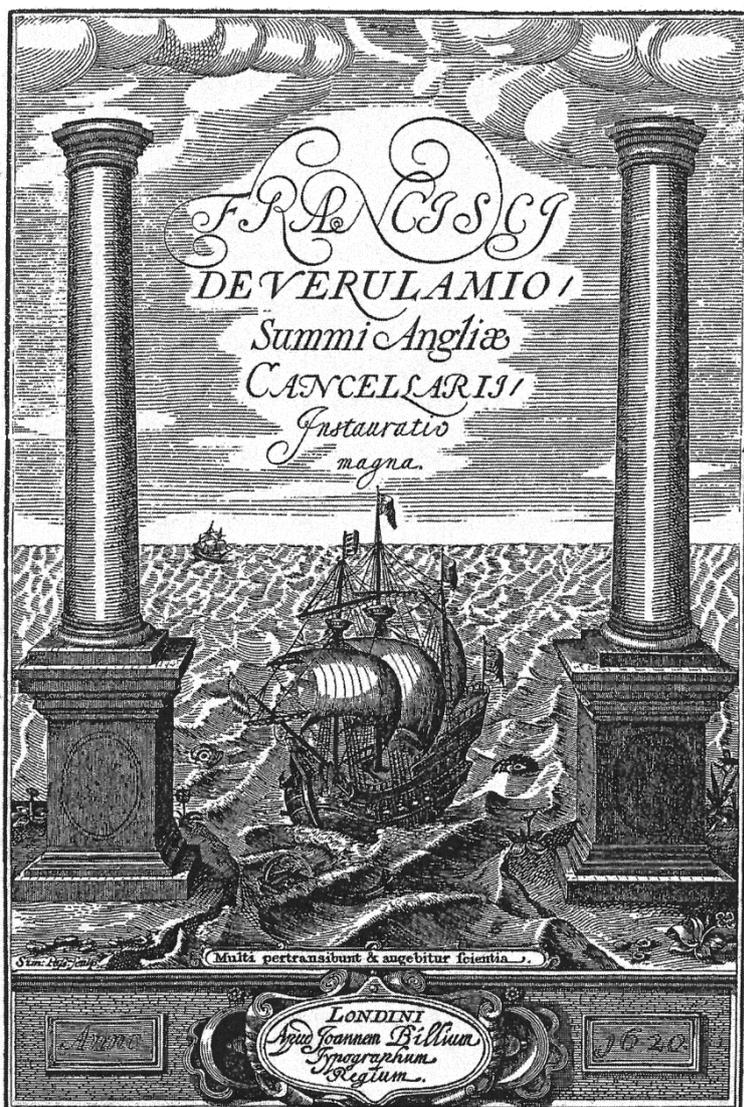


Abb. 2: FRANCIS BACON, *Instauratio magna. Novum organum*, 1620, Frontispiz

8 H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1996, S. 396; U.D. GANZ, *Neugier & Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550–1650*, Weimar 2006, S. 19. Siehe zu unterschiedlichen Deutungen des Bildes R. KONERSMANN, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt am Main 1994, S. 278 f. u. C. MIETH: „Multi pertransibunt et augebitur scientia“: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons *Instauratio Magna*, in: W. HOGREBE u.a. (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, 23.-27. September 2002 in Bonn*, Bonn 2002, S. 647–657, hier S. 651. Ganz gleich, ob es sich um ein hinausfahrendes oder zurückkehrendes Schiff handelt, konnotiert das Bild die Grenzüberschreitung menschlichen Erkenntnisinteresses.

Sehen und Blindheit

„Viele werden es erforschen und große Erkenntnis finden“: Dies ist die Losung, unter der die neuzeitlichen Entdecker nach Übersee aufbrechen. Sie lassen sich nicht mehr, wie der Heilige Brandan, durch einen göttlichen Befehl vom Vordringen in unbekannte Gebiete abhalten, sondern erschließen, wie Hans Blumenberg es beschrieben hat, neue Räume der Sichtbarkeit.⁹

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts bricht auch Georg Eberhard Rumpf aus Hanau auf. Er verdingt sich bei der Vereinigten Ostindischen Kompagnie und schiffet sich nach Ostindien ein. Dort dient er zunächst als Soldat; dann wechselt er auf eine zivile Position. Er wird auf der Molukkeninsel Ambon stationiert und arbeitet sich bis zum Oberkaufmann hoch. Seine freie Zeit widmet er dem Studium all des Neuen und Exotischen, das er um sich herum sieht: der Ambonesischen Flora und Fauna. Er sammelt Mineralien und Pflanzen, legt einen Garten an und eignet sich durch Befragung der Einheimischen Wissen über Heilkräuter an.¹⁰

Was die Fauna betrifft, so interessieren ihn insbesondere Schalentiere und Muscheln. Letztere waren damals als Sammelobjekte beliebt und wurden aus Ostindien als Handelsware exportiert. Mit ihnen, den „sichtbaren Vertretern der unsichtbaren Weltferne“,¹¹ wurden die damals aufkommenden Kuriositätenkabinette ausgestattet. Rumphius versendet ebenfalls Ambonesische Naturalia an Käufer und Gönner in Europa. Er kommt unter anderem einem Bedürfnis reicher europäischer Sammler nach, indem er ein reich illustriertes Kompendium verfasst, das detaillierte Beschreibungen der Schalentiere und Muscheln rund um Ambon enthält.

Im Jahre 1670 erblindet er im Alter von 43 Jahren. Mit Hilfe von Zeichnern und Sekretären, die ihm die Vereinigte Ostindische Kompagnie zur Verfügung stellt, sowie mit der Unterstützung seines Sohnes setzt er seine Arbeit für weitere drei Jahrzehnte fort. Die Nachwelt ehrt ihn mit dem Titel ,Der blinde Seher von Ambon . Die Unterschrift seines von seinem Sohn Paulus Augustus gezeichneten Porträts aus dem *Ambonesischen Raritätenkabinett* (Abb. 3) greift das uralte Paradoxon der außergewöhnlichen Sehkraft trotz oder gerade wegen des Verlustes des Augenlichtes auf: „Obwohl er blind ist, sind die Augen seines Verstandes so scharf, dass niemand besser als er entdeckt oder sieht.“¹²

9 BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 395–400; GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 21.

10 E.M. BEEKMAN, *Introduction: Rumphius' life and work*, in: G.E. RUMPHIUS, *The Ambonese Curiosity Cabinet*. Translated, edited, annotated and with an introduction by E.M. BEEKMAN, New Haven/London 1999, S. XXXV–LXXVI.

11 GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 23.

12 „Caecus habens oculos tam gnavae mentis acutos, ut nemo melius detegat aut videat.“

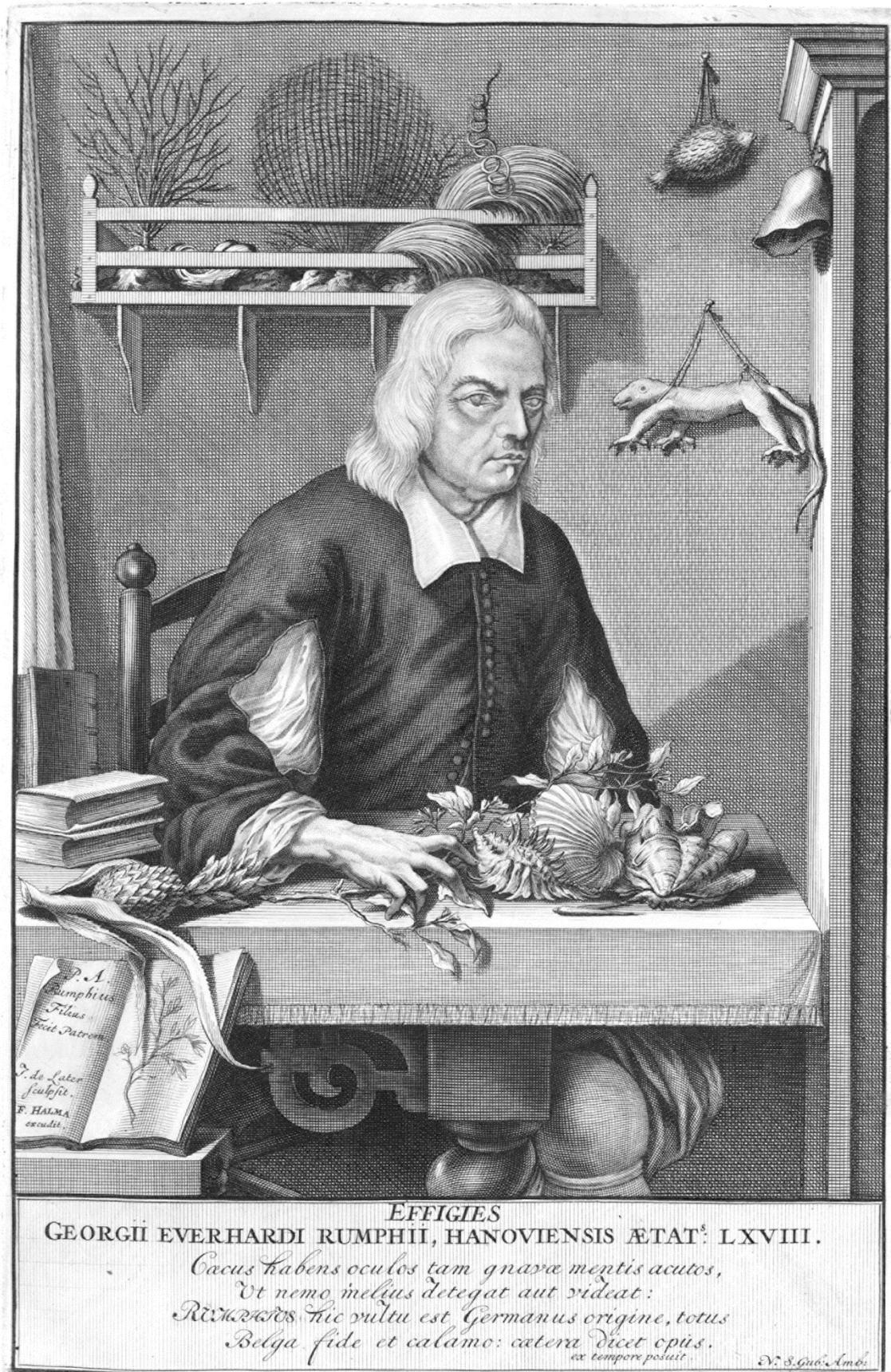


Abb. 3: JACOB DE LATER nach PAULUS AUGUSTUS RUMPHIUS,
 Effigies Georgii Everhardi Rumphii, Hanoviensis ætatis LXVIII, 1705

Das Sehen als Akt der sinnlichen Wahrnehmung wird hier vom Sehen als Vermögen und Aktivität des Intellekts unterschieden, wobei Letzterem der höhere Wert zugeschrieben wird. Die Trennung von äußerem Sehen und innerer Schau, wobei das zweite die Priorität genießt, begegnet in frühneuzeitlichen Quellen mannigfach. So tröstet der Dichter Constantijn Huygens seine erblindende Freundin Lucretia van Trello in dem Gedicht *Ooghen-troost* (1647), indem er sie dazu ermuntert, ihre nachlassende Sehkraft als besondere Gabe Gottes anzunehmen. Auf diese Weise könne sie schon zu Lebzeiten in kontemplativer Haltung den Blick nach innen wenden und sich so auf den Moment der Erlösung vorbereiten, von dem an sie Gott schauen werde.¹³

Die Unterscheidung zwischen sinnlichem und geistigem Sehen wird freilich nicht nur in einem religiösen Kontext getroffen. Descartes differenziert im Zusammenhang mit seiner Bestimmung philosophischer Urteilsfindung durch Intuition und Deduktion zwischen *cogitatio*, dem methodischen Sehen, und *imaginatio*, der bildlichen Vorstellung. Im Erkenntnisprozess spielt der Verstand die Hauptrolle; die Sinne und das Gedächtnis sind dabei nur „Hilfsquellen des Verstandes“. Descartes führt in diesem Kontext die Metapher des „geistigen Auges“ ein.¹⁴ Auf dieses und auf seine Erinnerung an das mit eigenen Augen Gesehene war Rumphius nach seiner Erblindung jahrzehntelang angewiesen. Als er sein Augenlicht verlor, war seine Materialsammlung weitgehend abgeschlossen. Auf seinem Porträt (Abb. 3) betastet er einige der Naturalien, die er in der *Rariteitkamer* beschreibt. Der Tastsinn tritt hier an die Stelle des Sehens und beglaubigt wie dieses den unmittelbaren Kontakt des Naturforschers mit seinen Objekten. Zwar musste er die Zeichnungen überwiegend von Helfern anfertigen lassen, seine Beschreibungen jedoch, auch wenn sie von Sekretären aufgeschrieben wurden, verbürgen durch ihre Präzision und Detailliertheit die Autopsie als Grundvoraussetzung naturwissenschaftlicher Erkenntnis.

Das Titelblatt der Utrechter Handschrift des Ambonesischen Pflanzenbuchs stellt den Autor als aufmerksam wahrnehmenden und mit Papier und Stift registrierenden Forscher dar und unterstreicht den Rang der *curiositas* als neuen Garant wissenschaftlicher *auctoritas* (Abb. 4). Der Beobachterstatus hebt den Europäer deutlich vom ebenfalls dargestellten Einheimischen ab. Während Letzterer als Teil der Natur erscheint, betrachtet der Wissenschaftler die Natur aus einer Metaperspektive.

13 C. HUYGENS, *Ooghen-troost*, hrsg. v. F.L. ZWAAN, Groningen 1984. Siehe hierzu auch den Beitrag von Jürgen Pieters im vorliegenden Band.

14 A. FLIETHMANN, *Intellektualität, Visualität, Autorität in der Renaissance*, in: W. VOSSKAMP/B. WEINGART (Hrsg.), *Sichtbares und Sagbares*, Köln 2005, S 165–189, hier S. 178.

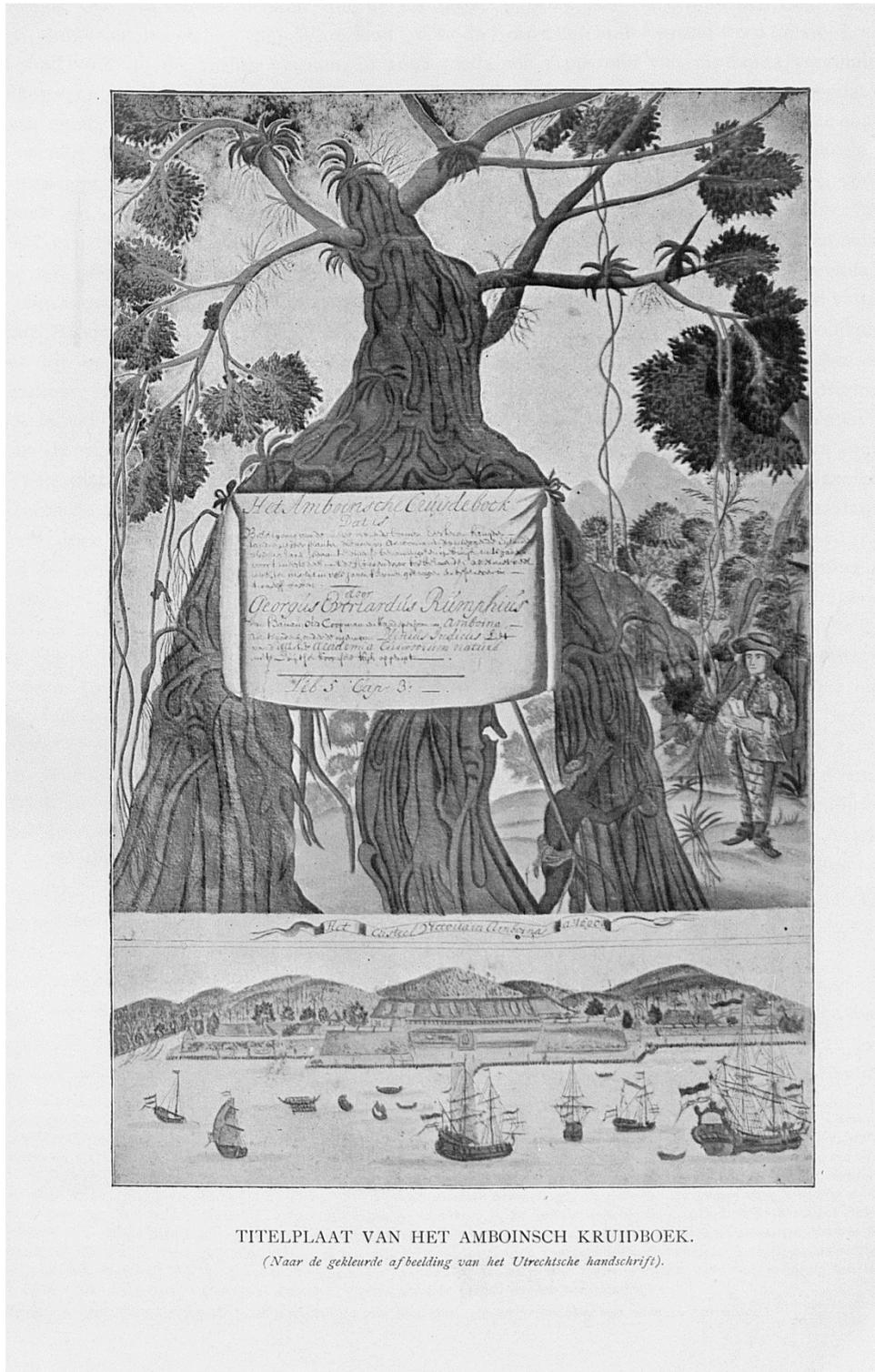


Abb. 4: GEORGIUS EVERHARDUS RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Titelblatt der Utrechter Handschrift

Im Vorwort des *Amboinsch Kruid-boek*, seiner sechsbändigen Beschreibung der Ambonesischen Flora, die erst vierzig Jahre nach seinem Tod gedruckt werden sollte, geht Rumphius auf seine Erblindung ein:

„Mein Werk lag nun ungeordnet, so geschrieben, wie sich mir die Pflanzen täglich zeigten, als es Gott beliebte, nach seinem weisen Ratschluss, wie ich mir sicher bin, und meiner Seligkeit dienlich, mich mit einem betrüblichen Schlag

gegen meine Sehkraft heimzusuchen; just in jenem Jahr, als ich Ambon zu verlassen beabsichtigte und zum letzten Mal, vielleicht allzu eilig und unvorsichtig, alle Strände und Hügel durchkämte, weder auf Beschwerneisse noch brennenden Sonnenschein achtend, der doch in dieser Gegend sehr stechend ist, um eine vollkommene Kenntniss der restlichen Pflanzen zu erlangen. Durch diesen Aufenthalt in der Hitze der Sonne wurde meine Sehkraft so von einer *Suffusio* oder *Cataracta Nigra* (Schwarzer Star, M.-Th. L.) getroffen, dass ich dieselbe binnen drei Monaten völlig verlor. Da lag nun mein unvollendetes *Chaos*, und es bestand keine Hoffnung, dasselbe zu vollenden: (...).“¹⁵

Fast meint man hier ein Echo des zu Rumphius’ Zeit bereits überholten visualitätskritischen *curiositas*-Diskurses zu vernehmen: Rumphius gibt einerseits eine medizinische Erklärung für seine Erblindung, scheint sie aber auch darauf zurück zu führen, dass er zuviel sehen wollte und Gott ihm deshalb sein Augenlicht nahm. Ganz ähnlich argumentiert Huygens fünfzig Jahre zuvor mit seiner satirischen Serie von in unterschiedlicher Hinsicht Blinden in *Ooghen-troost*, dass es sündig sei, wenn der Mensch sich von den äußeren Erscheinungen der Welt blenden lasse.¹⁶ Wenn Rumphius sich überzeugt zeigt, dass seine Erblindung seiner Seligkeit dienlich sei, so bezieht er sich damit auf die eschatologische Perspektive der *visio Dei*, das bereits vorgestellte zentrale Trostargument in Huygens’ Gedicht.

Durch die theologischen Verweise in seinem Vorwort gibt Rumphius seinem Werk eine Rahmung, die auf die Tradition der humanistischen *philosophia moralis* verweist. Mit seinen Objektbeschreibungen im Band selbst löst er sich jedoch vollständig aus diesem Kontext. Nirgends sind dort moraldidaktische, exemplarische oder allegorische Deutungen anzutreffen, wie sie in humanistischen naturkundlichen Darstellungen üblich waren.¹⁷

Rumphius’ *curiositas*-kritische Stellungnahme kann im Übrigen nicht nur als rückwärtsgewandt, sondern auch als vorausweisend auf den Aufmerksamkeitsdiskurs des 18. Jahrhunderts gelesen werden. Die monomanisch fokussierte

15 „Het zelve werk nu lag zonder ordre, als zynde beschreven, zo als my de planten dagelyks voorquamen, wanneer ’t God belieft heeft, gelyk ik my verzecker, na zyn wyzen raadt, en tot myn Zaligheid dienende, my met een droevig toeval aan myn gezigt te bezoeken; juyst in dat jaar, wanneer ik Amboina meende te verlaten, en voor ’t laaste (sic!), misschien al te haastig en onvoorzigtig, alle stranden en heuvelen doorkroop, geen ongemak nog Sonne-brand, die dog in deze gewesten zeer vinnig is, agtende, om een volkomen kennisse der resterende kruiden te bekomen. Door dit wandelen in de hitte der Sonne wierd myn gezigt zodanig getroffen met een *Suffusio* of *Cataracta Nigra*, dat ik in drie maanden ’t zelve genoegzaam verloor, daar lag nu myn onvolmaakte *Chaos*, en geen hoop was ’er van ’t zelve te voltoyen: (...).“ G.E. RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 1, Amsterdam 1741, *Voorrede aan den leser*. Die deutsche Übersetzung dieses und aller weiteren Zitate stammt, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

16 Siehe den Beitrag von Jürgen Pieters im vorliegenden Band.

17 Siehe M.-Th. LEUKER, *Im Buch der Natur lesen. Antikerezeption im Werk von Georg Everhard Rumphius*, in: D. BOSCHUNG/E. KLEINSCHMIDT (Hrsg.), *Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung*, Würzburg 2010, S. 243–268.

Aufmerksamkeit gilt in dieser Zeit als antisozial und moralisch tadelnswert und darüber hinaus als schädlich für die Gesundheit. So führt der Schweizer Arzt Samuel Tissot 1768 in einer Abhandlung über die Krankheiten von Gelehrten als warnendes Beispiel den Forscher Bonnet an, der durch die Beobachtung winziger Insekten erblindet sei.¹⁸

Curiositas als staunendes Sehen und mühevoll Arbeit

Seiner Beschreibung von Muscheln, Schalentieren und Mineralien der Molukken gab Rumphius den Titel *Amboinsche Rariteitkamer, Ambonesisches Raritätenkabinett*. In der Tat handelt es sich bei dem Kompendium um das mediale Äquivalent einer Naturaliensammlung, die ja auch als ‚Wunderkammer‘ oder ‚Kuriositätenkabinett‘ bezeichnet wurde. Die Objekte in diesen Kabinetten wurden von Krzysztof Pomian als Zeichenträger (Semiphoren) definiert, mittels derer die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem überwunden werden konnte.¹⁹ Dieselbe Funktion kann dem Raritätenkabinett in Buchform von Rumphius zugeschrieben werden. Die rhetorische *enargeia* der sprachlichen Beschreibung stellte in Kombination mit den Abbildungen der beschriebenen Objekte den europäischen Lesern/Betrachtern eine geschlossene Wissensordnung vor Augen, in der sie den entgrenzten Makrokosmos als überschaubaren Mikrokosmos wahrnehmen konnten.

Es liegt nahe, dass *curiositas* als staunendes und neugieriges Sehen in diesem Buch thematisiert wird. In seiner Widmung an den Sammler Hendrik D’Acquet, Doktor der Medizin, Bürgermeister von Delft und einer seiner Gönner, umschreibt Rumphius seine Vorarbeiten zum Zustandekommen des Buches:

„Ich nenne das Werk (...) *Ambonesisches Raritätenkabinett*, da es überwiegend von solchen Seltenheiten handelt, die in der Ambonesischen See oder an den Stränden der benachbarten Inseln gefunden werden und von mir mit vielen Mühen und Kosten während meines langjährigen Aufenthaltes auf Ambon sorgfältig gesammelt und aufbewahrt worden sind; (...) neben vielen anderen Natur- und Kunstschönheiten, die den Betrachtern eher zum Staunen als zur Befriedigung gereichen.“²⁰

Bezogen auf sich selbst kennzeichnet Rumphius die *curiositas* als mühevoll Arbeit; bezogen auf seine Rezipienten, die Leser des Buches und die Betrachter

18 DASTON, *Eine kurze Geschichte*, S. 45.

19 K. POMIAN, *Sammlungen – eine historische Typologie*, in: GROTE (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 107–126. Siehe auch GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 23.

20 „Ik noeme ’t werk, Ed. Achtb. Heer, *de Amboinsche Rariteitkamer*, vermits het meest handelt van zulke Zeldzaamheden die in de Amboinsche zee, of aan de stranden der naburige Eilanden gevonden worden, en door my met veele moeite en kosten, in myn langwylyg verblyf op Amboina, zorgvuldig verzamelt en bewaart zyn; (...) nevens zoo veele andere natuurlyke en konstige frayigheden, die den aanschouweren eerder tot verwonderinge, dan tot ver zadiging strekken.“ G.E. RUMPHIUS, *D’Amboinsche Rariteitkamer*, Amsterdam 1705, *Opdragt*.

einer Naturaliensammlung, jedoch als lustvoll: Das Betrachten löst Staunen aus und keine Befriedigung; das Staunen weckt also Neugierde auf immer mehr und andere Kuriositäten.²¹ Etwas weiter schreibt Rumphius:

„Wir haben das Werk in der Regel mit kunstvollen Drucken geschmückt, die, wie wir hoffen, dem Auge der Liebhaber (...) angenehm sein werden. (...) diese Beschreibung (...) wird den Europäern nicht unschmackhaft vorkommen, weil darin solche Seltsamkeiten der Natur gezeigt werden, die in der Regel nicht bekannt sind und den Kennern bei sorgfältiger Betrachtung (wobei sich keine geringen Beweise von Gottes Macht und Weisheit zeigen) ein besonderes Vergnügen verschaffen (...).“²²

Auch hier fallen neben dem physiko-theologischen Akzent, den Rumphius durch den Verweis auf Gott setzt, wieder die positiv konnotierten Begriffe auf, mit denen Rumphius die Reaktionen der Rezipienten seines Werks antizipiert. Sie stehen im Kontrast zu der mühevollen Arbeit, die das forschende Sehen, Sammeln und Beschreiben für ihn bedeutet haben. Rumphius verwendet hier das Konzept der visuellen Neugierde in zwei verschiedenen Bedeutungen, die Lorraine Daston zwei verschiedenen historischen Phasen des *curiositas*-Diskurses zuordnet. Während im 17. Jahrhundert die Neugierde in die Nähe des Staunens, des Entzückens und der Lust gerückt sei, hätten die Autoren des 18. Jahrhunderts zunehmend die anstrengende Seite der Neugierde betont.²³ Schon im Wort *curiositas* ist ja *cura* enthalten: Fürsorge, Besorgtheit oder Mühe, die einem Gegenstand entgegengebracht werden.²⁴ Aufmerksamkeit galt nun als Schwerstarbeit, Wissbegierde wurde mit Fleiß verbunden. Als ernsthafter Wissenschaftler profilierte sich derjenige, der edle Neugier durch den Gebrauch der Aufmerksamkeit in Arbeit und beharrliche Beschäftigung umwandeln konnte.

Sich vor diesem Hintergrund auf eine eindeutige Interpretation von Rumphius' Widmung festzulegen, ist problematisch. Folgende Deutungsansätze erscheinen plausibel: Zum einen kann es sein, dass die ältere und die neuere Semantik der *curiositas* einander überlagern. Zum zweiten kann es der Rhetorik des Widmungstextes geschuldet sein, dass Rumphius seine mühevollen Arbeit herausstreicht, die er geleistet hat um seine Leser zu entzücken. Drittens kann die Rhetorik der Mühe eingesetzt worden sein, um die beschriebenen Objekte aufzuwerten. Nur seltene und verborgene, also mühevoll zu beschaffende Naturalien verdienten es schließlich, in einem Raritätenkabinett aufbewahrt zu werden. Viertens kann es sich bei der Entgegensetzung von Mühe und Lust um eine wis-

21 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 163–168.

22 „Doorgaans hebben we 't werk met konstige Printverbeeldingen versiert, die naar wy hoopen, 't ooge der Liefhebber (...) voldoen zullen. (...) deze Beschryvinge [zal] den Europeanen niet onsmakelyk voorkomen; dewyl' er zulke vreemdigheden der Nature in worden verthoont, die niet doorgaans bekent zyn, en den kenneken, in de naaukeurige beschouwinge (als waarin geene kleene blyken van Godts mogentheit en wysheit zich opdoen) eene byzondere vergenoeginge geeven (...).“ RUMPHIUS, *D'Amboinsche Rariteitkamer, Opdragt*.

23 DASTON, *Neugierde als Empfindung*, S. 51, DIES., *Die Lust an der Neugier*, S. 158–168, 174, DIES., *Eine kurze Geschichte*, S. 39–43.

24 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 153.

senschaftssoziologische Differenzierung handeln: Rumphius inszeniert sich selbst als ernsthafter Forscher und setzt sich damit von den Dilettanten, den europäischen Sammlern, ab.

Erkenntnisstreben und Mühe

Es kann bezweifelt werden, dass der Diskurs des 18. Jahrhunderts über visuelle Neugierde als Mühe wirklich so neu war, wie Daston ihn darstellt. Möglicherweise baute er auf einem schon viel länger etablierten Topos auf, der den Wissensdrang allgemein mit Mühe in Verbindung brachte.

Diese Verbindung von Erkenntnisstreben und Mühe findet sich in einem Emblem aus Johan de Brunes *Emblemata of Zinne-werck* (Abb. 5), dessen Motto lautet: „Die wetenschap vermeerdert, vermeerdert moeyte. Salom.“, „Wer Wissen vermehrt, vermehrt Mühe“. Hier geht es jedoch noch nicht um die *curiositas* im Sinne der visuellen Neugier und der empirischen Wahrnehmung, sondern um Buchgelehrsamkeit. Das Motto ist der Bibel entnommen, dem Buch des Predigers Salomo (Pred. 1,18). Die Subscriptio besteht aus einem Gedicht und einem umfangreichen Prosatext. Lyrisches Subjekt des Gedichtes ist die Raupe, die sich verpuppt, um zum Schmetterling zu werden:

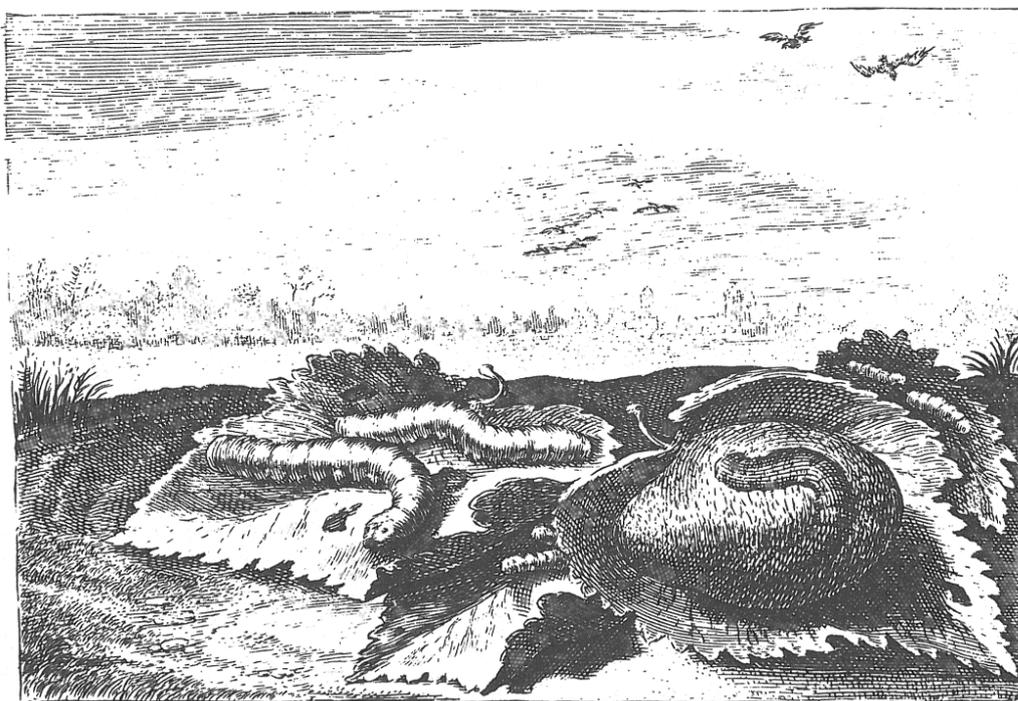


Abb. 5: JOHAN DE BRUNE (DE OUDE), *Emblemata of Zinne-werck*, 1624

„Ich krieche hin und her, ich verzehre mich inwendig: / Zum Nutzen des Menschen opfere ich mich auf. / Mein Werk spinnt mich ganz ein, ich schließe mich darin ein, / Um als neues Tier flugs daraus fort zu fliegen. / Hier sehen diejenigen ihre Gestalt, die nach Gelehrsamkeit jagen: / Sie verzehren Fleisch und Blut,

um anderen zu behagen: / Hier in Gedanken versunken, da wühlen sie im Staub.
/ Um so, zum Lebensunterhalt, Ehre und Lob zu erlangen.“²⁵

Die Raupe fungiert als Emblem des forschenden, Wissen ansammelnden Menschen. In de Brunen erläuterndem Text, der auf das Gedicht folgt, wird die Gelehrsamkeit sowohl in ihren tugendhaften, als auch in ihren lasterhaften Ausprägungen beschrieben. Es gilt, das rechte Maß zu finden.

Die *Pictura* des Emblems ruft durch ihren Gegenstand und seine Darstellungsform den auf visuelle Neugier bezogenen *curiositas*-Diskurs auf. Im Vordergrund sind Raupen und ein Kokon auf Blättern zu sehen; den Hintergrund bildet eine Landschaftsdarstellung. Diese Komposition ist eine für die Emblematisierung typische Darstellungsform. Auffällig ist jedoch die geradezu wissenschaftliche Exaktheit und Detailliertheit, mit der die Raupe in verschiedenen Entwicklungsstadien dargestellt ist.

Wie die Metamorphose der Raupe zum Schmetterling vor sich ging, war ja ein Naturgeheimnis, das erst durch empirische Beobachtung im 17. Jahrhundert gelüftet wurde, unter anderem von Maria Sibylla Merian, die ihre Erkenntnisse in ihren berühmten Zeichnungen festhielt. Ein Beispiel aus ihrem Buch über die Insekten Surinams (Abb. 6) zeigt, wie ähnlich die Darstellungsform ihrer wissenschaftlich exakten und kunstvoll arrangierten Darstellungen der *Pictura* des Emblems von de Brune ist.

25 „Ick kruype heen en weer, mijn inghewand ick teere: / Tot nutheyd van de mensch, my zelven ick ontbeere. / Mijn werck my heel verstrickt, daer in ick my besluyt, / Om, zijnd een nieuw gediert, te vliegen flugs daer uyt. / Hier zien sy haer gestalt, die naer geleertheyd jagen: / Zy teeren vleesch en bloed, om ander' te behagen: / Hier in gedacht verwert, daer wroeten sy in t stof, / Om zoo, tot s levens kost, te winnen eer en lof.“ J. DE BRUNE, *Emblemata of Zinne-werck*, Amsterdam 1636, Nr. XXVI, S. 185.

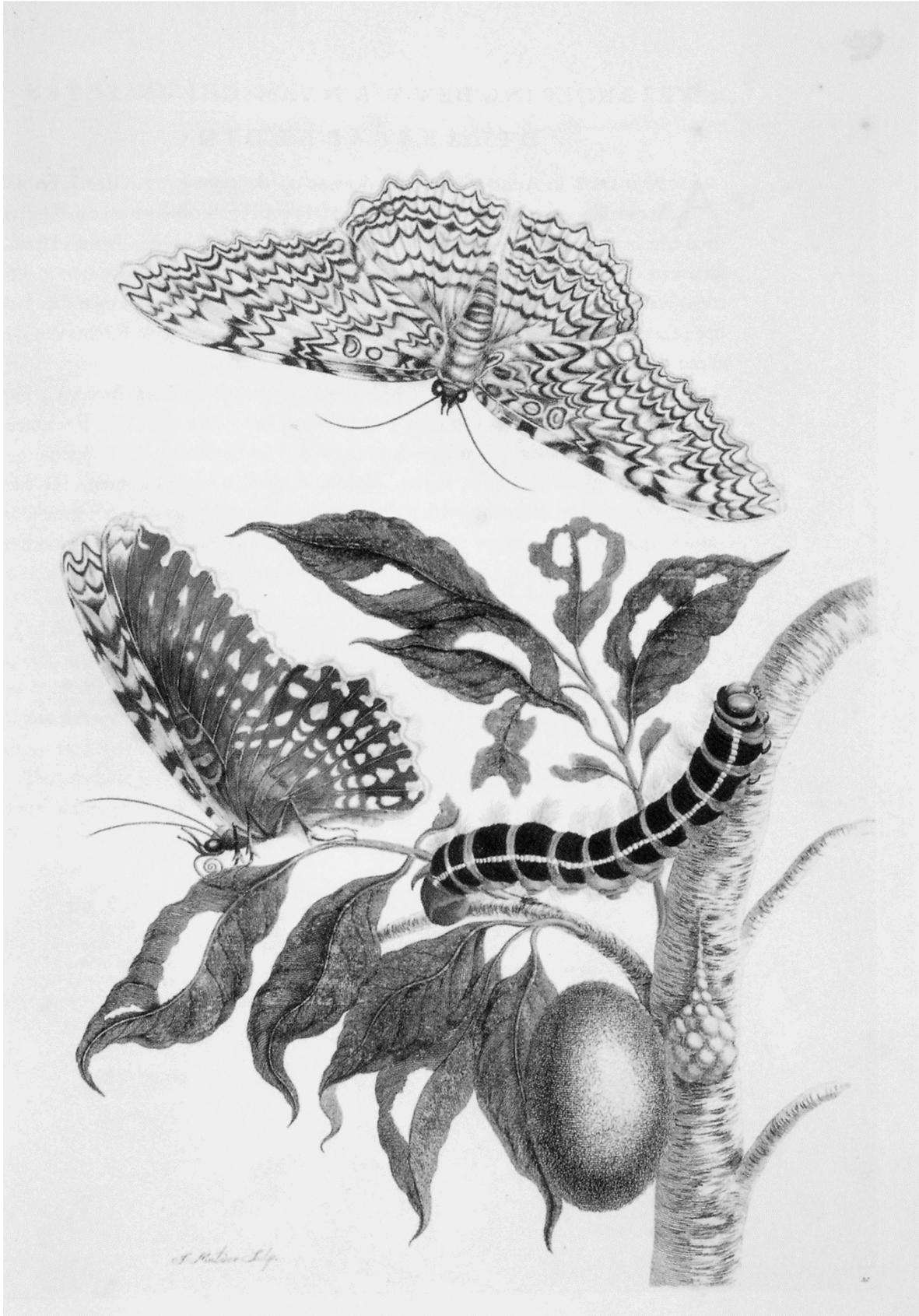


Abb. 6: MARIA SIBYLLA MERIAN, *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, 1705, Abb. XX

Vor diesem Hintergrund kann die Verbindung von Mühe und Erkenntnis, die das Motto herstellt, auch auf die beobachtende Erforschung des bildlich Dargestellten bezogen werden. Die *Pictura* erweist sich als mehrdeutig. Mit der naturwissenschaftlich exakten Darstellung der Metamorphose der Raupe zum Schmetterling auf der Grundlage von Autopsie ist sie der *Subscriptio* voraus, in der die Mühen der Erkenntnis noch allein auf die Buchgelehrsamkeit bezogen werden.

Wissbegierde und Augenlust

Auch in Rumphius' eigentlichem *opus magnum*, dem *Ambonesischen Pflanzenbuch*, begegnen wir dem Diskurs der Mühe, bezeichnenderweise auch hier, wie beim Emblem von de Brune, verbunden mit einem Verweis auf das Buch des Predigers Salomo. Im Vorwort heißt es:

„Schon wieder etwas Neues, lieber Leser, hervorgebracht von der Wissbegierde und Schreiblust, durch die sowohl gute als auch schlechte Dinge an den Tag kommen, was nicht aufhören wird, solange es Menschen gibt. Unter anderem sind jene Anstrengungen lobenswert, die man unternimmt, um die Werke Gottes in der Natur zu erforschen, von denen der Schöpfer nicht will, dass sie unerforscht und unbesehen liegen bleiben: Dies bezeugt klar der weise Prediger Salomo Kap. I, Vers 13, indem er sagt, dass Gott den Menschen diese schwierigen Tätigkeiten aufgegeben hat, damit sie sich darum kümmern, das ist, um sie beständig an der Arbeit zu halten, auch wenn es mit Kopfzerbrechen und Sorge zugehen müsste. Es ist uns denn auch von unserem Schöpfer auferlegt durch den Geist der Natur, dessen Macht und Führung die Menschen mit Lust gehorchen, wohingegen man sonst den Befehlen der Menschen gemeinhin gezwungenermaßen nachkommen muss.“²⁶

Im weiteren Verlauf des Textes verweist Rumphius darauf, dass er die Pflanzen selbst nach dem Augenschein beschreibt, so wie diese sich ihm in seiner Umgebung gezeigt haben, und ihre Kräfte so, wie sie ihm von den klügsten Einheimischen angegeben wurden oder wie er sie im Selbstversuch an sich und seinen Familienmitgliedern ermittelt hat. Die *curiositas* wird hier von Rumphius zum einen als anstrengende und schwierige Arbeit bezeichnet, die Mühe bereitet, und zum anderen mit Lust in Verbindung gebracht. Ihre göttliche Legitimierung

26 „Al weder wat nieuws, beminde Lezer, door de weetgierigheit en schryf-lust voortgebragt, waar door zo wel goede, als quade dingen voor den dag komen, en niet ophouden zullen, zo lange 'er menschen zyn. Onder anderen zyn pryswaardig de oefeningen, die men besteed om de werken Gods in de natuur te onderzoeken, die de Schepper niet wil, dat ondoorzocht en onbeschouwt liggen blyven: dit getuigt klaarlyk den wyzen Prediker *Salomon Cap. 1. vers 13.* zeggende, dat deze moeyelyke bezigheden God de menschen gegeven heeft, om haar daar in te bekommeren, dat is, om haar gestadig in 't werk te houden, al zoude het met hoofd-breken, en zorge moeten toegaan. Het is ons dan van onzen Schepper opgelegd door de geest der natuur, welk gezag en bestiering de menschen met lust gehoorzamen, daar men anders de bevelen der menschen gemenelyk door dwang moet nakomen.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek, Voorrede aan den leser.*

erhält sie durch das paraphrasierte Bibelzitat aus dem Buch Prediger oder Kohelet, aus dem gemeinhin vor allem die Wendung „vanitatum vanitas et omnia vanitas“ über die Nichtigkeit des irdischen Daseins geläufig ist.

Auf Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts sind häufig Bibeln abgebildet, die beim Buch Prediger aufgeschlagen sind. So verhält es sich auch bei einem Stilleben von Jan van der Heyden (Farbabb. IX), dessen Besonderheit zum einen die Darstellung exotischer Raritäten und zum anderen die Ausweitung der Komposition auf ein ganzes Interieur ausmacht.²⁷ Es wird gemeinhin als Vanitas-Stilleben interpretiert, wobei nicht nur auf die Bibel, sondern auch auf die Haut des Gürteltieres und das Gemälde der von Aeneas verlassenen Dido, die sich aus enttäuschter Liebe auf dem Scheiterhaufen verbrennen lässt,²⁸ als *memento mori* verwiesen wird, das an die Vergänglichkeit der versammelten Raritäten in ihrer irdischen Pracht gemahnt.

Es wird jedoch noch ein weiterer Bedeutungszusammenhang aktualisiert. Bei den dargestellten Exotica handelt es sich um einen kostbaren Kabinettschrank aus Mahagoni, verziert mit Schildpatt und Elfenbein, zwei japanische Porzellan-schalen, einen japanischen Spieß und ein japanisches *shakujo*, ein Priesterzeichen. Auffallend ist die Sorgfalt, die der Maler auf die unterschiedliche Beschaffenheit und Farbigkeit der exotischen Luxustextilien verwandt hat: Der italienische Seidendamast, mit dem der Stuhl bezogen ist, der Smyrna-Teppich und die chinesische Seidendecke mit Stickerei – diese Gegenstände und die Art und Weise ihrer Darstellung verweisen auch auf die *curiositas* als Augenlust und als entdeckendes Sehen. Der Verweisungszusammenhang der Wissenschaften und menschlichen Entdeckungen wird besonders deutlich sichtbar, wenn man den Himmels- und Erdglobus, die aufgerollte Landkarte und den aufgeschlagenen Atlas Blaeu einbezieht.²⁹ An diese Bedeutungsebene lässt sich auch die beim Buch Prediger aufgeschlagene Bibel anschließen. Denn im ersten Kapitel dieses Buches ist nicht nur die Rede von *vanitas*, sondern es findet sich dort als Vers 13 auch der Satz, den Rumphius in seinem Vorwort paraphrasiert: „Und ich richtete mein Herz darauf mit Weisheit alles was unter dem Himmel geschieht zu erforschen; diese mühsame Tätigkeit hat Gott den Kindern der Menschen gegeben,

27 E. MAI (Hrsg.), *Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Dordrecht, Dordrechts Museum, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel 2006/07, Nr. 21, S. 144 f., E. BERGVELT/R. KISTEMAKER (Hrsg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum 1992, S. 20. Siehe auch den Beitrag von Nils Büttner im vorliegenden Band.

28 Pietro TESTA, *Dido auf dem Scheiterhaufen*, von van der Heyden kopiert nach einem Stich von Giovanni Cesare Testa, siehe Ausst.-Kat. *De wereld binnen handbereik*, S. 20.

29 Der Atlas ist aufgeschlagen bei einem Plan der Festungsanlagen zwischen Bergen op Zoom und Steenberg. Diese Karte stammt aus der zweiten Auflage von Willem und Joan Blaeus *Toonneel Des Aerdriecx* aus dem Jahre 1642, eine der wenigen Karten, bei denen Plan und Text kombiniert sind. Siehe Ausst.-Kat. *De wereld binnen handbereik*, S. 20.

um sich damit zu beschäftigen.“³⁰ Es ist also zu kurz gegriffen, das Stilleben nur als Warnung davor zu begreifen, sich vom schönen Augenschein des Irdischen blenden zu lassen. Van der Heydens Gemälde feiert zugleich die Sinnlichkeit des Sehens und weckt mit dem Staunen über die Raritäten die Neugierde auf die Wahrnehmung der Welt.

Rumphius hat sich von dieser visuellen Neugierde leiten lassen und nimmt im Pflanzenbuch seine Leser mit nach Ambon. Sie sollen zuerst sehen und lesen, was ihm als erstes ins Auge gefallen ist:

„Da die *Palma Indica* oder *Kokosbaum* gemeinhin denjenigen, die sich von der See her den Ostindischen Inseln nähern, zuerst in den Blick kommt, da sie mit ihrer Krone die anderen überragt, so mag sie mit guten Gründen diesem *Ambonesischen Pflanzenbuch* als Kapitän vorangestellt werden.“³¹

Das rechte Maß der Neugier

Die Auswahl der Pflanzen für das *Kruid-boek* traf Rumphius – wohl auch im Sinne seines Arbeitgebers – überwiegend nach pragmatischen Erwägungen. Pflanzen mit essbaren Früchten, Gewürzpflanzen und Heilkräuter sind breit vertreten. Es gibt aber auch eine Abteilung mit pflanzlichen Kuriositäten. Hier sind Pflanzen versammelt, die ihre Aufnahme in das *Kruid-boek* vor allem der Tatsache verdanken, dass sie seltsam oder schön aussehen.

Der Artikel über das ‚empfindliche Kraut‘ (Abb. 7) ist von Selbstironie und einer humorvollen Visualitätskritik gekennzeichnet. Rumphius verleiht diesem Gewächs anthropomorphe Züge, indem er auf seine schamroten Blättchen verweist, die das Kräutlein tunlichst den Blicken der Menschen entzieht. An den dünnen Zweigen der Pflanze hängen sehr zarte Blätter, die an der Unterseite leicht purpurfarben sind. „Dieser Purpur ist die Scham dieses Kräutleins, welche

30 „Ende ick begaf mijn herte om met wijsheyt te ondersoecken, ende nae te speuren al watter geschiet onder den hemel: dese moeyelicke besicheyt heeft Godt den kinderen der menschen gegeven, om haer daer in te bekommeren.“ *BIBLIA, Dat is: De gantsche H. Schrifture*, Leiden 1637. Die abgebildete Bibel ist einwandfrei als *Statenbijbel* identifizierbar, die 1638 erschienene niederländische Bibelübersetzung der calvinistischen Öffentlichkeitskirche. Auf der aufgeschlagenen Seite steht der bekannte Vanitas-Vers, den das Bild somit wörtlich zitiert. Der von mir zitierte Vers 13 des Buches Prediger steht auf der folgenden Seite. Zwar denotiert das Bild ihn also nicht, es konnotiert ihn aber zweifellos durch den deutlich lesbaren Verweis auf das Buch Prediger in Kombination mit den Gegenständen der Komposition und ihrer Repräsentationsform, die Augenlust und Entdeckerfreude wecken. Es erscheint legitim, hier mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff des Anspielungshorizontes zu arbeiten, nach dem ein Sinnbezug auf einen anderen Text nicht nur durch wörtliche Zitate aus diesem, sondern bereits durch die Nennung seines Titels oder anderer Schlüsselwörter hergestellt wird.

31 „Aangesien de *Palma Indica* of *Cocosboom* gemeenlyk ten eersten in ’t gesigt komt den geene, die uyt Zee de Indische Eylanden naderen, met zyn kruyn boven de andere uytsteekende, zo mag hy met reden tot den Kapiteyn van dit *Ambons Kruid-boek* gesteld worden.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 1, S. 1.

es mit allen Mitteln vor den Augen der Menschen zu verbergen sucht, so dass man ihn nur aus der Ferne sieht oder wenn man die abgebrochenen Blätter mit Gewalt auseinander zieht.³²



Abb 7: Het Gevoelige Kruid
(das empfindliche Kraut), in:
GEORGIUS EVERHARDUS
RUMPHIUS, *Het Amboinsche
Kruid-boek*, Bd. 5, 1747

Die reifen Samenkörnchen der Pflanze springen bei Sonnenschein aus ihren Hülsen. Dass demjenigen, der sich der Pflanze nähert und das Aufspringen ihrer Samenkapseln beobachten will, häufig Samenkörner ins Auge springen, inter-

32 „Dit purper is de schaamte van dit kruidje, dewelke het in alle manieren voor der menschen oogen zoekt te verbergen, zoo dat men dezelve niet dan van verre ziet, of als men de afgebrooke met geweld van malkander trekt.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 5, Amsterdam 1747, S. 301.

pretiert Rumphius als Verteidigung der schamhaften Pflanze gegen neugierige Blicke.

„Wenn es sonst zu nichts diene, so ist es sicherlich wert, es im Garten zu pflegen, um das seltene Meisterstück der Natur zu betrachten und unseren Verstand zu üben. Ich will mir nicht so sehr den Kopf zerbrechen um die Ursache dieser verborgenen Eigenschaft zu ergründen, wie es nach Acosta ein gewisser indischer Philosoph getan hat, der, da er sie nicht herausfinden konnte, darüber verrückt geworden ist.“³³

Das ‚empfindliche Kraut‘ eignet sich also nach Rumphius vor allem als Gegenstand einer autoreflexiven und selbstkritischen *curiositas*. Die Natur setzt sich gegen eine menschliche Wissbegierde zur Wehr, die von der irrigen Annahme ausgeht, dass die Natur vor ihr keine Geheimnisse haben kann. Das warnende Beispiel des indischen Philosophen lehrt, dass die Neugierde nicht zügellos werden darf, sondern dass der Forschende immer das rechte Maß zu halten bestrebt sein muss.

Übergangsformen

Rumphius’ Beschreibung des ‚empfindlichen Krautes‘ ist zum einen geprägt von einem modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse, das seine Ergebnisse auf der Grundlage des Augenscheins gewinnt. Zum anderen knüpft dieser Text, wenn auch in ironischer Brechung, an die Tradition humanistischer Naturbeschreibungen mit ihrer Verbindung von *philosophia moralis* und *philosophia naturalis* an, indem er die beschriebene Pflanze zum mahnenden Exemplum des rechten Maßes der *curiositas* stilisiert. Diese Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne ist exemplarisch für den Umgang mit dem *curiositas*-Diskurs in Rumphius’ Werk insgesamt. Wie das Emblem von Johan de Brune, dessen *Pictura* auf die Moderne verweist, während die *Subscriptio* an die Tradition anknüpft, und wie das *Stilleben* von Jan van der Heyden, das unter Rückgriff auf die überkommene *Vanitas*-Topik die neue Augenlust feiert, lassen sich Rumphius’ naturkundliche Werke als Übergangsformen im Prozess der Herausbildung der modernen Naturwissenschaften und des damit einhergehenden Wandels des *curiositas*-Diskurses begreifen.

Einerseits verharren sie im traditionellen Rahmen, indem sie sich der göttlichen Legitimation des in ihnen dokumentierten Erkenntnisstrebens vergewissern. Sie überschreiten andererseits die Grenzen des tradierten und religiös fundierten Wissens, um neue Räume des Sichtbaren und Wissbaren zu erschließen.

33 „ (...) als ’t anders tot niets diende, zoo is het zeker waard, in de hoven te onderhouden, om het rare meesterstuk der natuure te beschouwen, en ons verstand te oeffenen. Ik wil myn hooft zo zeer niet breeken, om de oorzaak van deze verborgene eigenschap te doorgronden, gelyk na *Acostas* schryven zeker Indiaans Filosooph gedaan heeft, die dezelve niet konnende uitvinden, daarover gek geworden is.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 5, S. 302.