

Systematikken i Museum Wormianum

Camilla Mordhorst

Fortid og Nutid, september 2002, s. 204-218.

I 1655 udkom Ole Worms store museums katalog. I kataloget findes et unikt interiørbillede af samlingen. Ved første øjekast ser opstillingen kaotisk ud. På hylder, i loftet, langs gulvet og på væggene ses en forunderlig sammenblanding af kunst, kuriositeter og ting fra naturen. En nærmere analyse af stikket viser imidlertid, at museet var systematisk opstillet, og at denne systematik langt hen ad vejen følger kataloget. Stikket tilbyder dermed ikke blot et enestående indblik i de første museer, men afspejler også væsentlige træk ved Senrenæssancens videnskultur

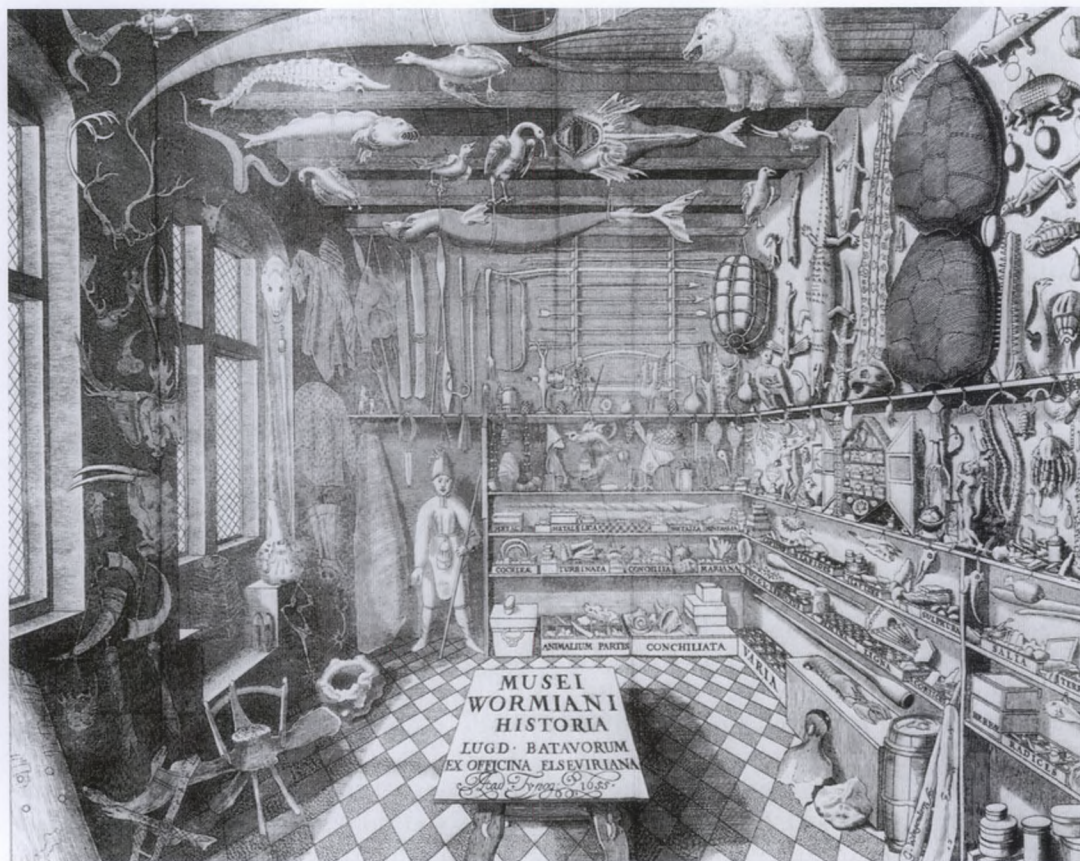
Camilla Mordhorst, f. 1970. cand.comm. i europæisk etnologi og kommunikation. Skriver ph.d-projekt ved Nationalmuseet om forholdet mellem udstilling og genstande, belyst ved de ca. 40 bevarede genstande fra Worms museum. Har skrevet flere artikler om museer og udstillingens egenart, bl.a. *Udstillingsfortællinger ved årtusindskiftet*, Passepartout nr.17, 2001, og *Kunsten at skabe en homunculus i den kulturhistoriske udstilling*, Nordnytt nr. 68, 1997, samt bogen (sammen med Kitta Wagner Nielsen) *Formens semantik – en teori om den kulturhistoriske udstilling* 2000.

Der findes kun få gengivelser af de første videnskabeligt anlagte museer. En af dem viser det indre af Ole Worms museum i København. Stikket findes i Worms store museums katalog fra 1655 *Museum Wormianum*.¹ Kataloget er siden grundigt blevet analyseret især med henblik på dets videnskabs-historiske betydning,² mens billedet i høj grad har fået lov til at stå uforklaret. Det må undre så meget desto mere, som der findes adskillige kataloger over museerne i 1500- og 1600-tallet, men kun 5-6 stik,³ der tilbyder os et visuelt indtryk af disse museer og dermed en konkret forestilling om, hvordan de så ud og var organiseret.

Og hvilket indblik! Billederne pirrer nysgerrigheden med deres brogede samlinger af fuglefodder, fisk og figurer, ski og skjolde. Etnografika, kunst og naturalier er tilsyneladende placeret hulter til bulter, tæt mellem hinanden på hylder og vægge og hængende ned fra loftet.

De sjældne interiørstik benyttes derfor igen og igen som illustrationer i

museumshistorier o.lign., og vil forekomme mange velkendte, men at bruge disse stik som kilder til indsigt i tidens udvælgelses- og opstillingsprincipper har kun få turdet binde an med. En grund er, at det har været svært overhovedet at finde systematikkerne ud fra stikkene, bl.a. fordi opstillingsprincipperne ikke følger den skriftlige systematisering i katalogerne. Det gælder i hvert fald de italienske museer, hvorfra næsten alle stik stammer fra. I sin analyse af Bolognas⁴ tre berømte museer i 1500-tallet: Ulisse Aldrovandis museum, Ferdinando Cospis museum og Antonio Gigantis museum skriver Laura Lauren-cich-Minelli: »*Selv om disse tre museer var meget forskellige fra hinanden, havde de ikke desto mindre noget til fælles, nemlig at skabe et sted for videnskabelig dokumentation. Ingen af dem var dog arrangeret på en måde, som vi i dag ville vurdere som videnskabeligt baserede opstillinger, for det udstillede var ikke arrangeret i homogene grupper. Til med har vi set, at det*



Ole Worms museum i København. Frontispice fra museumskataloget, der udkom 1655.

ikke følte nødvendigt, at organiseringen af det opstillede faldt sammen med det, som stod i de tilhørende kataloger.⁵ Hvor katalogernes opdeling fulgte de fremherskende principper for naturens inddeling, tog opstillingerne tilsyneladende mere hensyn til æstetiske principper, hvor natur og kunst blev sammenblandet, og hvor gentagelsesmønstre og harmoniske arrangementer var væsentlige.⁶

Den samme forskel findes ikke mellem systematikken i Worms katalog og museets opstilling. En nøjere sammenligning viser, at kataloget og museets opstilling grundlæggende supplerede hinanden. Hertil kommer, at Worm benyttede et hyldesystem i sin samling, hvor åbne kasser med etiketter giver et godt indblik i de grundlæg-

gende opstillingsprincipper, mens flere af de italienske søstermuseer benyttede lukkede skabe og skuffer, som skjulte dele af samlingerne. Stikket fra *Museum Wormianum* er således enestående. For hvad der ved første øjekast unægteligt tager sig ud som en kaotisk ophobning af alskens sager, viser sig ved nærmere analyse at være ordnet efter klare systematikker, som afspejler fundamentale træk ved tidens videnskultur.

Stikkets pålidelighed

Før man kan gå i gang med en egentlig analyse af systematikken i Worms museum, må det imidlertid undersøges, i hvor høj grad stikket viser mu-

seet, som det faktisk så ud, eller om der blot er tale om en frontispice til et katalog. Kan vi med andre ord overhovedet anvende stikket som en pålidelig kilde til museets udseende? Kan vi tillade os at tænke stikket som et fotografi?

Både ja og nej. Der er flere træk ved billedet, som understreger, at det kan opfattes som en neutral registrerende gengivelse af et virkeligt rum, og flere træk, som tydeligvis ikke kan have været sådan i virkeligheden. Lad mig begynde med det sidste.

Skulle billedet have været et fotografi ville flere elementer i billedet ikke passe, bl.a. tegnerens brug af tekst på billedet. Tydeligt er bogens titel og udgivelsesår, som kan læses på bordet midt i samlingen. Derudover ses tegnerens underskrift på et stykke træ, der står skråt op af hyldesystemet, lige foran en tønne til højre i billedet. Endelig kan der ikke være tale om en fuldstændig naturtro gengivelse af ordene på kasserne. I to tilfælde har tegneren måtte forkorte ordene for at opretholde den store skrifttype, som gør det muligt for beskueren af billedet at læse dem. På én kasse står der blot *P.* og på en anden står der *METAL* efterfulgt af et punktum. Sidstnævnte ord må være en forkortelse af enten *metalia* eller *metallica*, sandsynligvis det sidste, da det står på kassen lige ved siden af. Læg i øvrigt mærke til, at *metallica* er skrevet på to kasser for at få plads til hele navnet, hvilket der jo ikke kan have været tale om i virkeligheden.

Et andet træk, der forstyrrer den objektive illusion, er, at kun en brøkdel af samlingens 1663 genstande kan tælles på billedet.⁷ En hel del kan ikke ses, fordi de ligger nede i kasserne, men man kan også forestille sig, at tegneren har prioriteret kun at gengive nogle få af genstandene for at få dem til at stå tydeligere og dermed træde mere genkendelige frem.

Endelig er øjenhøjden i billedet unaturligt hævet. Man ser ind i museet en smule fra oven, som havde man stået på et bord. Det bryder til en vis grad illusionen af, at man selv træder ind i museet, til gengæld giver det bedre mulighed for at se genstandene nede i de åbne kasser.

Der er imidlertid også væsentlige forhold, som understreger, at billedet er en neutral registrerende gengivelse af et rum. Grundlæggende set er stikket opbygget som et centralperspektivisk billede. Følges loftets og hylderens linier løber de perspektivisk korrekt ind i billedet, hvor de i princippet ville krydse i billedets midte. Genstandene er indtegnet mindre og mindre, jo nærmere de er midten af billedet osv., alt sammen for at skabe illusionen af et tredimensionalt rum afbildet på en todimensional flade. Også gulvets ternede mønstre og vinduerne er med til at »ordne« billedet som et klassisk centralperspektiv. Faktisk er hjælpelinierne ved opbygningen af et perspektivisk billede direkte sat ind på billedet, idet distancepunkterne er udnyttet til at tegne det ternede gulv.⁸ En typisk konstruktion, som også ses på de andre kendte museumsinteriørstik fra perioden.⁹

Selv om et perspektivbillede omhyggeligt måtte konstrueres af kunstneren ud fra en lang række hjælpemidler og matematiske udregninger, blev det fra sin opfindelse i Renæssancen opfattet som et udtryk for sandhed i billedernes motiver.¹⁰ Det blev den eneste videnskabeligt korrekte måde at angive rumlighed på. At billedet direkte viser sin beregnede konstruktion understreger således, snarere end modsiger, tegnerens hensigt med en neutral registrerende gengivelse af et rum.

En anden indikator på billedets registrerende udtryk er billedets beskæring. Læg mærke til de runde æsker og kasserne på hylderne i nederste højre hjørne og skjoldet, som ses i nederste

venstre hjørne. De er nærmest fotografisk beskåret, som om rummet blev set gennem en søger.

Hvis man skal fastholde sammenligningen med et fotografi et øjeblik endnu, kan man sige, at stikket nærmest må betegnes som et retoucheret fotografi. Som fotografen, har tegneren trukket visse ting frem i billedet (ved at forstørre teksten) og udeladt andet (ved ikke at gengive alle genstandene), sandsynligvis for at lette afkodningen af billedet.

Man kunne forestille sig, at kunstneren, som fik til opgave at aftegne museet til Worms katalog, har sat sig to mål: At ville lave et frontispiece, som gav en meningsfuld introduktion og syntese af katalogets kategorier og genstande og samtidigt gav et godt indblik i museet, som det så ud.

Museet rekonstrueres

Sidstnævnte styrkes af en undersøgelse af stikket foretaget i forbindelse med festlighederne i anledning af 300 året for Christian 4.'s kroning. Her forsøgte man at rekonstruere Worms museum ud fra stikket.¹¹ Ved at tage udgangspunkt i målene fra en bevaret urne, Weirun-urnen, som ses på næstøverste hylde lidt til venstre for midten, kunne man udregne rummets proportioner, inklusive vinduernes størrelse og længde, afstanden mellem hyldeerne osv. Alt viste sig at passe, da man stillede de genkendelige bevarede genstande tilbage på deres pladser. Ud fra stikket kunne man opbygge et rum, hvor der var højt til loftet, omkring 3,3 meter. Bagvæggen var omkring 3 meter bred. De to vinduer indikerer rummets relativt store dybde. Rummet har været en slags korridor, et galleri, hvor lyset fra vinduerne har kunnet udnyttes maksimalt. På baggrund af undersøgelsen konkluderede lederen af arbejdet, H.D. Schepelern,

at: »Dette stik udgør måske den eneste pålidelige repræsentation af et museumsinteriør fra det 17. århundrede«. ¹²

Den kropslige metode

Når de forholdsvis enkle systematikker i museet ikke har sprunget direkte i øjnene, skyldes det muligvis, at man ikke har taget højde for konsekvenserne ved at tænke stikket som en afbildning af et konkret rum. Da stikket vises i en bog, og der indgår tekst, tilskynder det til en »flad« billedlæsning. Altså vil man typisk forsøge at afkode billedet ved at læse det fra venstre mod højre og oppe fra og nedefter, ligesom man læser en tekst med latinske bogstaver. Men prøv at se på interiørstikket fra *Museum Wormianum* igen, og tænk det denne gang som et virkeligt rum. Hvor ville du gå hen? Ikke tværs over gulvet til rummets fjerreste ende, men som på et hvilket som helst andet museum enten gå lige til højre eller lige til venstre. I dette tilfælde sandsynligvis til højre, for her begynder samlingens store hyldesystem.¹³

Systematikken i Worms museum

Hvis vi træder ind i museet og begynder fra højre mod venstre folder en af hovedsystematikkerne i opstillingen sig ud! På den anden hylde fra neden står kasser på rad og række påskrevet følgende navne: *Terre* (jord), *salia* (salte), *sulphura* (svovl), *lapides* (sten), *p.* (?), *mineralia* (mineralier), *metalia* (metaller), *metallica* (ting af metal), *metal*. [? – formodentlig en forkortelse af forrige]. Kasserne følger katalogets inddeling, hvor den første af katalogets fire »bøger« omhandler de uorganiske stoffer med ovennævnte grupper som væsentligste kategorier. Worm



Ferdinando Cospis museum i Bologna. Fra kataloget, 1677. Bemærk den symmetriske opstilling og dværgen på billedet. Han fungerede som kustode på museet, netop da billedet blev lavet.

formulerer det således i kataloget: »Den første af dem [bøgerne] skal fremlægge, hvad der opgraves af jorden, derunder forskellige jordarter, forskellige slags størknede safter, mangfoldigheden af stene, såvel de almindelige som de kostbare eller såkaldte ædelstene, endvidere metallernes og mineralernes familier, natur og særegenheder«. ¹⁴ Herefter (noget besværligt indrømmet) må den besøgende tilbage til begyndelsen af hylden igen og begynde forfra på hylden nedenunder, igen fra højre mod venstre. Her står kasser med *radices* (rødder), *herbæ* (planter), *cortices* (bark), *ligna* (træ), *semina* (frø), *fructus* (frugter), *succi* (safter), *mariana* (havplanter), *conchilia* (skaldyr), *turbinata* (hvirveldyr), *cochleæ* (snegle). Også denne hylderække følger kataloget, omend ikke rigtigt og dækker katalogets anden bog og begyndelsen af den tredje. Om de to bøger

i kataloget skriver Worm: »Den anden vil indeholde de sjældnere og mere fremmedartede væksters historie og dele, deres rødder, blade, ved, bark, frugter, gummi og safter. Den tredje vil meddele de levende væsners klasser til lands og tilvands, amfibierne, krybdyrene og hvad dertil høre«. ¹⁵ Endelig må man igen begynde forfra ved den nederste række på gulvet, som begynder med *varia* (forskelligt), *conchiliata* (konkylier), *animalium partes* (dele fra dyr). Alle tre kategorier fra den tredje bog.

På højre væg fra hylden og op, og i loftet, ses også genstande fra dyreriget, altså katalogets tredje bog. En pære, en kalabas, en kajak og en overskåret træbåd blander sig, men udgør så få genstande, at det ikke forstyrrer den grundlæggende kategorisering her. Bådene i loftet kan dog være værd at hæfte sig ved. Måske er de hængt op

af hensyn til pladsen, men der kan også være tale om en mere generel konvention. Andre samlinger i samtiden havde også både hængende i loftet.¹⁶

Kassernes opstilling på hylderne, højre væg og loftet følger således katalogets inddeling i bøger og kapitler og dermed den klassiske opdeling af naturen i de tre riger: Mineralriget, planteriget og dyreriget.

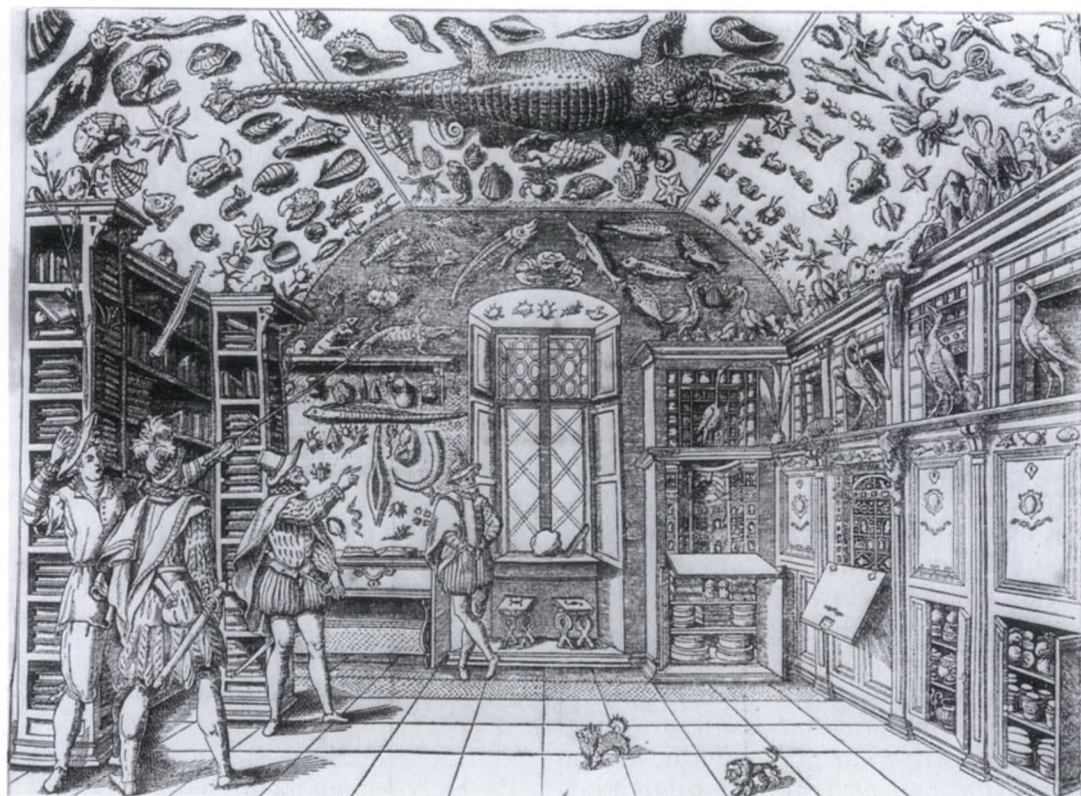
Selv om naturen blev inddelt i tre riger, er det vigtigt at holde sig for øje, at disse riger ikke var så adskilt, som vi tænker dem i dag. I Renæssancen var Gud i *alt*, og forbandt dermed alle tilværelsens ting til et ubrudt hele. Naturfilosofisk blev denne tanke styrket af den største af de antikke autoriteter – Aristoteles – der byggede sin opdeling af naturen på en forestilling om en ubrudt kæde af stadigt ældre livsformer; formuleret som *scala naturae*. Alle overgange var glidende, for *natura saltum non fecit*, naturen gør ikke spring.

Kontinuitetsprincippet ses tydeligt hos en lang række af Renæssancens naturforskere, ikke mindst hos den berømte Aldrovandi (1522-1605). Han skrev 87 bind om alle kendte plante- og dyrearter, som blev beskrevet ud fra den opadstigende tendens fra planter over bløddyr, fisk, krybdyr og fugle til pattedyr.¹⁷ Worm benytter i udstrakt grad Aldrovandis klassifikationsprincipper i sit katalog og henviser flere steder til ham. Den tredje bog om dyreriget begyndes således med den nederste klasse af de blodløse dyr, insekterne, som dermed følger Aldrovandis hovedklassifikation, som går på blodet.¹⁸ Herefter inddeler Worm insekterne i de vingeløse og de bevingede,¹⁹ igen efter Aldrovandi, mere præcist efter hans bog *De animalibus Insectis* fra 1602. Også fuglene inddeles eksplicit efter Aldrovandi efter deres opholdssted, om de opholder sig i luften, på jorden eller ved vandet.²⁰

Som det fremgår af interiørstikket, er store dele af museet opstillet efter en klassifikationsmåde, som var grundlæggende for naturhistorikerne i Renæssancen. Når systematikken ikke falder direkte i øjnene, kan det være fordi, den modsatte »læseretning« forvirrer. Også placeringen af de »lavere riger« på de højere hylder forvirrer, med mindre man igen tænker det som en konkret vandring i museet, hvor man begynder med det, som ligger lige for, altså det som er i øjenhøjde, ikke det som er helt nede ved ens fødder. Systematikken gældende for de åbne kasser, højre væg og loftet kunne man kalde *scala naturae*-systematikken. Det er samlingens første systematik.

Den materialebestemte systematik

På bagvæggen og på vinduesvæggen ses genstande fra katalogets to sidste bøger; den tredje om dyreriget og endeligt den fjerde, hvorom Worm skriver: »Den fjerde [omhandler] de forskellige genstande, som ved kunst er forarbejdet af de her nævnte naturgenstande, og hvis beskuelse vil blive både nyttig og behagelig for den videbegærlige læser«. ²¹ På den måde fortsætter den første systematik for så vidt set på de to vægge, men når der alligevel er tale om en ny systematik, skyldes det, at genstandene fra de to sidste bøger sammenblandes, fordi den overordnede kategorisering her er materialebestemt.²² Se igen på billedet. To ski hænger på bagvæggen skråt over en lille træfigur, der kan dreje et hjul rundt. Figuren ses yderst til venstre på bagvæggens øverste hylde. Her ses også et lågkrus og en hestekæbe indvokset i en trærod. Ovenover hænger buer og pile. På den venstre væg blandes hjortegevir og drikkehorn, dyreklove og hvalrostænder. To mærkeli-



Ferrante Imperatos museum i Napoli. Fra kataloget, 1599. Bøger indtog en væsentlig del af samlingen. Måske var der også bøger i Worms museum, men i så fald må de have været placeret på den fjerde væg, dén væg vi nødvendigvis ikke kan se. Worm besøgte Imperatos museum i 1609.

ge stole ses forned. I stedet for at fortolke tingene ud fra deres funktion, og om de kan henføres til den tredje bog («naturen») eller den fjerde («kulturen/ kunsten»), bør man hæfte sig ved deres materiale. Så samler tingene af horn og ben sig mellem vinduerne, af skind mellem det inderste vindue og bagvæggen, og på bagvæggen over den øverste hylde ses genstande af træ.

Sammenblanding af kunst/kulturgenstande og naturgenstande, af artificialier og naturalier, som man kaldte dem på dette tidspunkt, er ikke enestående for Worms opstilling. Periodens andre store samlere, f.eks. Aldrovandi og Giganti, adskilte heller ikke artificialierne og naturalierne i deres samlinger.²³ At man sondrede mellem

de to begreber, betød ikke, at de måtte behandles hver for sig. Tværtimod. Man var optaget af mødet mellem de to, dér hvor naturen imiterede kunsten, og hvor kunsten imiterede naturen.²⁴ Man talte om, at naturen legede eller spøjte,²⁵ *lusus naturae*. Som Worm skriver: »Naturen har leget [lusit] usædvanligt i de naturlige tings ydre fremtrædelse.«²⁶ I Worms samling fandtes eksempelvis: Forsteneringer som man ikke kendte oprindelsen til, men opfattede som udtryk for naturens leg, en globus hvor farvespillet i marmoren naturligt havde »indtegnet« kontinenterne, en mekanisk mus og et øje gjort af pergament.²⁷ Tidens samlinger var på dette tidspunkt fyldt af sådanne »vidundere«,²⁸ som udfordrede den videnskabelige nysgerrighed

(curiosa)²⁹ og den grundlæggende antagelse: At naturen intet forgæves gør.³⁰

Den allegoriske systematik

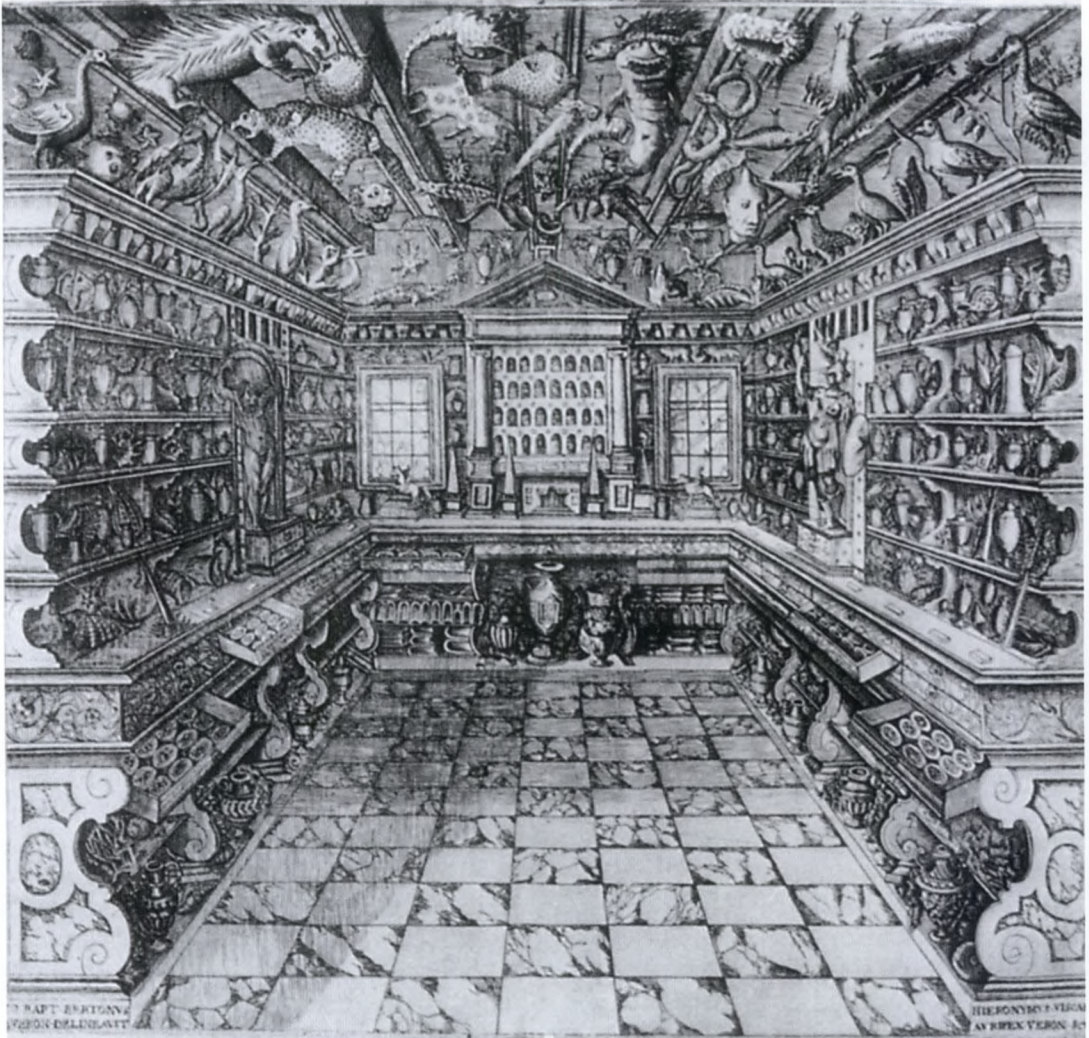
Den sidste systematik vedrører den næstøverste hylde i museet. Flere af tingene på hylden genfindes let i kataloget, men deres opstilling følger ikke katalogets systematik. Hvad laver en hat af strå, som hænger ned fra den øverste hylde på bagvæggen til højre for midten, lige ved nogle fuglefodder? Hvorfor står globussen af florentinsk marmor under en blæksprutte i øvrigt lige ved siden af en statue forestillende Sabinerindernes Rov, som står skråt foran en koral?

Mit bud er, at man skal søge systematikken i tidens mere allegoriske tendenser, hvor naturens frembringelse blev sat i spil med de menneskelige forarbejdninger for en dybere indsigt i Guds skaberværk. Slående er den nærmest konsekvente vekslen mellem artificialier og naturalier på hylden. Dette mønster minder faktisk om visse træk ved opstillingerne i museerne i Bologna. Ganske vist er der ikke tale om nogen former for symmetri, som er afgørende for forståelsen af museernes opstilling i Bologna, men den konsekvente vekslen minder om eksempelvis Gigantis opstillingsmåde og hans bestræbelser på, at: »skabe en harmonisk vision, som var i stand til at skabe en simultan fremkaldelse, eller en ars memoriae, af kunst og natur som en helhed«.³¹

Den tredje systematik står umiddelbart i modsætning til de to foregående rationelle ordner. Men som Paula Findlen fremhæver i sin analyse af *natura lusus*-begrebet giver det kun begrænset mening helt at adskille den videnskabelige diskurs' rationelle og irrationelle sider i Renæssancen. Tværtimod ser man en fleksibilitet i 1500- og

1600-tallet: »i at bevæge sig mellem de forskellige filosofiske tilgange til viden, hvor man kombinerede intellektuelle kategorier med eksperimentelle data på måder, som synes uløseligt modstridende«.³²

Der er næppe tvivl om, at Worm så sig selv som en del af en genoplivning af det empiriske program udstukket af de antikke autoriteter – først og fremmest Aristoteles og den senere sammenfattende Plinius. I kataloget begynder han sit forord til læseren således: »Blandt os lærde har det fra gammel tid været beklaget, at vi i vore naturvidenskabelige undersøgelser gør som ræven hos Æsop, der kun slikkede glasset, men ikke fik fat på grøden: Hvad vi får fat på, er bark og avner, men marv og frugt smager vi ikke. En nøjere betragtning af årsagen til dette misforhold viser os, at det, der således fører os på afveje, er den undervisning, vi fra barnsben af har modtaget. Thi hvad andet kan man monstro få ud af sine lærere, når man vil give sig i kast med naturvidenskaben, end nogle tomme spidsfindigheder om den første materie, om *privatio*, bevægelse og verdens evindelighed, himmelkredsens uigennemtrængelighed og andre deslige sofismer? Men dette hjælper os ikke til kundskab om natur, særpræg og egenskaber hos den usleste sten for vor fod. Ved skole og akademier er det skik at kaste vrage på filosofernes nyttigste bøger om tingenes natur; beskrivelser af jordarter, mineraler, stene og planter foragter man til fordel for de skrifter, som findes bedst egnede til at fremme disputationer og ørkesløst kævl. Her ved afholdes ungdommen fra at undersøge selve tingenes natur og hildes i stedet i spidsfindige sofismer om såkaldte *termini* og sekundære begreber«.³³ Også med sit stærke udfald mod rosenkreutzernes mystiske sværmerier i 1619³⁴ markerer Worm sin position inden for erfaringsforskningen. »Men den sande filosof sværger ikke til nogen



Francesco Calceolaris museum i Verona. Fra kataloget, 1622. Man kan ud fra de halvt åbne skuffer gætte på, at de lukkede skuffer skjuler store dele af samlingens mindre naturaliegenstande. Læg i øvrigt mærke til bøgerne, der ses under skufferne på endevæggen. Måske besøgte Worm Calceolaris museum på sin rejse til Padova i 1608. Under alle omstændigheder kendte han udmærket til den.

enkelt mands lære»³⁵ siger han i selv samme tale mod rosenkreutzerne. I flere fremlæggelser henviser han til forhold, som ikke kan erkendes alene ved erfaringen, bl.a. naturens frembringelse af monstre.³⁶ Og to år senere i sin tiltrædelsestale som professor i fysik, hvor han kommer ind på naturkundskabens overlevering, lægger han sig ligefrem på linie med paracelisterne og hermetikerne, når han skriver,

»at Gud oprindelig skænkede Adam viden om naturens hemmeligheder, da han bød ham at give alle skabningerne navn. Denne oprindelige visdom bevaredes hos ægypterne, hos hvem Moses lærte den. Blandt hans efterslægt var Salomon den store Naturkyndige, hvis ry bevægede Dronningen af Saba til det besøg, hvorfra hun hjembragte den visdom, som nedskreves med hieroglyfferne. Det lykkedes senere Platon og

Aristoteles at samle og uddrage de skjulte lærdomme og fremlægge dem i klar og forståelig form. Skønt de var hedninger, har vi lov til hos dem at søge den kundskab, som Gud oprindelig skænkede menneskene og derfor hjælper 'naturalis philosophia' os til at erkende Guds almagt gennem hans skaberværk«. ³⁷ Selv om denne tilgang til naturkundskaben ikke kan siges at være generelt gældende for Worm, tror jeg det vil være fejlagtigt helt at ignorere inspirationen fra tidens forestillinger om Guds betydningsfulde allestedsnærvær, bl.a. hos hermetikerne, der gjorde mere symbolske studier af naturen relevante.

Så når Worm både anvendte erfaringsbaserede systematikker og mere allegoriske, skal man ikke opfatte det som en uoverstigelig modsætning. Også i den forstand lå Worm på linie med tidens øvrige store samlere, bl.a. Aldrovandi og den senere A. Kirscher, der ikke indskrænkede sig til ét filosofisk system. »*I stedet kombinerede de forskellige tilgange til naturen, afspejlende tidens synkretistiske tendenser [forsøg på at forene divergerende positioner]*«. ³⁸

Den fjerde væg

Hvis vi antager, at der er tale om en rimelig præcis gengivelse af et museum i et konkret rum, melder spørgsmålet sig uundgåeligt: Hvad var der da på den fjerde væg? Den, vi ikke kan se, fordi der er tale om en todimensional fremstilling af et tredimensionalt rum. I september 1634 besøgte Charles Ogi-er samlingen, og skrev siden: »*Vi besøgte ham [Worm] bagefter i hans hus, hvor han modtog os venligt og viste os alle slags mærkelige ting, særligt bøger*«. ³⁹ Understregningen er min. Et bud kunne nemlig være bøger.

For det første satte man ikke samme skel mellem dokumentation, observa-

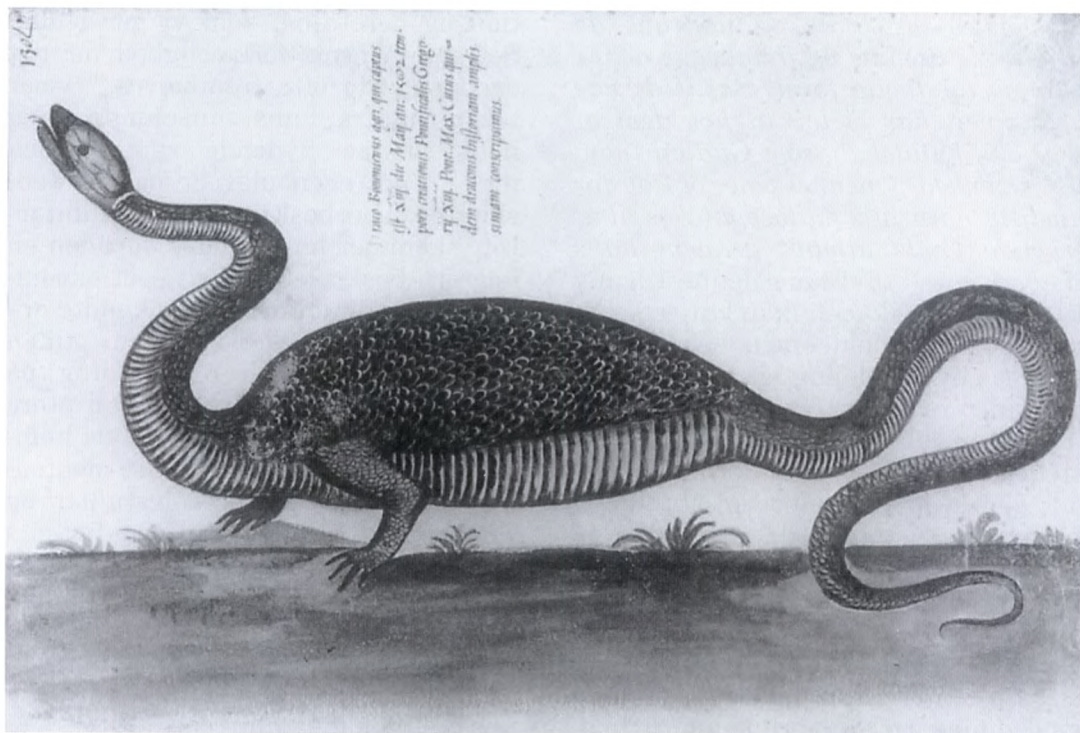
tion og beretning, som vi gør i dag. Selv om Worms forkærlighed for det egenoplevede ofte fremhæves, ⁴⁰ viser teksterne fra hans museums katalog netop denne flydende samhørighed mellem det egenoplevede og det nedskrevne. Ved beskrivelsen af hummeren ⁴¹ kommer han således, foruden en nøgtern beskrivelse af sit eget eksemplar, ind på hummerkloens kendte anvendelsesmuligheder gennem tiden bl.a. som nøgleskilt og håndtag på klokkereb, og om hvorvidt den store hummer fra Norge har påskrevet hemmelige budskaber på skjoldet med runer, hvilket han ved selvstudier og som kyndig i runer fuldstændigt må afvise. Indridsningerne på skjoldet er tilfældige. Der var ikke det dybe skel mellem tekst og materialitet, mellem bog og genstand, som der er i dag. Det taler for, at bøgerne skulle være en integreret del af samlingen.

For det andet viser interiørstikket fra et lignende museum, Ferrante Imperatos Museum i Napoli, at bøger kunne være en meget nærværende del af samlingen. Worm besøgte ham i sine unge dage, da han som tidens lærde gennem flere år rejste over det meste af Europa for at søge den nyeste forskning og lærdom.

Endelig, for det tredje, ejede Worm adskillige breve og andre dokumenter, som fremgår af kataloget, men de ses ikke på interiørbilledet. De kunne jo passende have være placeret i nærheden af Worms mange bøger.

Ole Worm og samtiden

Systematikkerne i Worms museum afspejler tidens videnskultur på en række vigtige områder. I princippet interesserede man sig for *alt*. Hvor Worms samling fra et nutidigt perspektiv tager sig ud som et sammensurium af natur-, kultur- og kunstgenstande, lå det i naturlig forlængelse af hans aka-



Dragen fra 1572, som indgik i Aldrovandis samling. Aldrovandi fik en af sine ansatte til at aftegne dragen, som den måtte have set ud i levende live. I dag ville vi måske betegnet fænomenet som en muteret slange, for det angives i optegnelserne, at den tilsyneladende ikke kunne bruge sine fødder, som billedet ellers antyder. Det skulle i øvrigt ikke undre mig, hvis det er selv samme drage, som ses øverst i venstre hjørne på billedet fra Cospis museum. Cospis museum blev sammenlagt med Aldrovandis samling i 1657.

demiske praksis, som favnede såvel indgående medicinske studier, som fysik og kemi, runeforskning, udbredte kundskaber i naturfilosofi, retorik, oldgræsk og latin. Tidens videnskabelige bestræbelser var encyklopædiske. En uddannet lærd måtte således mestre disciplinerne filosofi, grammatik, retorik, logik, fysik, astronomi, metafysik, etik, politik og økonomi.⁴²

Sin encyklopædiske viden havde Worm tilegnet sig ved at studere ved flere af de mest anerkendte universiteter i Europa. På sin lange studierejse havde han også besøgt en lang række af tidens fremmeste forskere, og de kom med tiden til at udgøre et væsentligt netværk for hans senere indsamling og viden om tingene. Han havde

taget sin medicinske embedseksamen i Basel. Bl.a. herfra kom inspirationen til at samle, for det blev anset for et vigtigt led i den medicinske uddannelse. Undervejs besøgte han flere af de mest berømte samlinger i Europa. I 1609 besøgte han, som nævnt, Ferrante Imperatos museum i Napoli, men nåede også et besøg hos Aldrovandis museum og botaniske have i Bologna.⁴³ Han besøgte kort Francesco Calceolaris samling i Verona og Bernhard Paludanus' museum i Enkhuizen, mens han opholdt sig 5-6 uger ved de store kunstsamlinger i Kassel tilhørende Moritz den Lærde.⁴⁴ Tilsammen udgjorde disse konkrete forbilleder for Worms samlervirksomhed og museum.⁴⁵

Worm opbyggede sit museum fra 1620'erne og frem til sin død i 1654. Han nåede således ikke at se det færdigtrykte store museumskatalog, der først udkom året efter hans død. Worms bestræbelser på at skabe et museum lå i forlængelse af Renæssancens genopdagelse af naturen, hvor man forsøgte at videreudvikle Antikkens beskrivelser af naturen ved at supplere den eksisterende viden med egne iagttagelser. Worm henviser ofte til de antikke læremestre: Aristoteles, Theophrastus, Dioscorides, Galenos og, især den senere sammenfattende, Plinius den ældre som autoriteter i sit katalog. Også i den forstand var han stærkt inspireret af tidens andre store samlere.⁴⁶

At finde det banale i det sjældne

Man kan sige, at nøglen til at åbne de bærende systematiske principper i Worms samling, ligger i det banale: At træde ind i samlingen, at følge de elementære principper for opdelingen af naturriget i Renæssancen og forstå Guds nærvær i naturen, der skaber en flydende helhed mellem alle verdens frembringelser, af naturalier såvel som af artificialier. Så selv om systematikken er langt fra nutidens gængse principper for opstillinger af samlinger, hvad enten det er naturhistoriske eller kulturhistoriske samlinger, så er de ikke uforståelige. Ud fra tidens erkendelsesmåde skaber de et helt igennem »fornuftigt« mønster.

Når jeg skriver at systematikken er banal, skal det ikke forstås som at Worm foretrak det banale. Tværtimod. Lige som tidens øvrige videnskabsmænd havde han en forkærlighed for det sjældne. Den fuldstændige titel til hans museumskatalog kan således oversættes til: »*Det wormske museum eller de sjældnere genstandes historie, således af naturalierne, som af artifi-*

calierne, således af de hjemlige, som af de fremmede, bevaret i forfatterens hus i København« (understregningen er min). Schepelern, der gerne vil gøre Worm til en moderne naturvidenskabsmand, nævner denne særlige forkærlighed, men nedtoner den også. Det sjældne rariora skal ikke forstås i vores nedsættende betegnelse som rariteter, men mere som det fremmedartede, skriver han. Til underbygning heraf nævner Schepelern et brev skrevet af Worm, hvor han fortæller om sin begyndende indsamling: »*Det er ikke kostbarheder jeg ønsker, men ting, der er sjældne her og almindelige hos eder, som kan fås for næsten ingenting*«. ⁴⁷ Selv om Worms samling har en overvægt af det, vi ville kalde »almindelige« naturgenstande, »så henviser hele projektet til den samlerlidenskab, der generelt prægede Renæssancen«, skriver Jens Erik Kristensen i sin artikel om Worm. »*Til grund for denne lidenskab lå en tilgang til naturen, der helt overordnet var båret af en ny teoretisk nysgerrighed, der forplantede sig ud i den praktiske og empiriske omgang med naturen (...) Et nysgerrigt blik, der var tiltrukket af natur- og kunstfænomenernes sjældenhed og fremmedartethed, af deres eksotiske eller antikke herkomst, af deres bizarre karakter og monstrøse udseende, af deres symboliske eller heraldiske træk*«. Man må dog ikke sammenblende Renæssancens forkærlighed for det sjældne og det kuriøse med uvidenskabelighed, forstået som en ikke-systematisk metode. De fleste naturforskere i Renæssancen, heriblandt Worm, indtog en position, der var modsat af tidens mystikere, nemlig den at verden grundlæggende skulle betragtes som åben – den kunne forklares og kortlægges – den var ikke et lukket univers af hemmelige tegn.

I sin disputats om de italienske renæssancemuseer kommer Paula Findlen med en sigende eksempel:⁴⁸ Den 13. maj 1572, netop den dag, da Ugo

Buoncompagni vendte tilbage til sin fødeby for at blive indsat som pave Gregorius 13., blev en frygtelig drage set på landet nær Bologna. Dragen blev heldigvis nedlagt og ført til byens senator, der gav den til sin svoger, Aldrovandi. Han var ikke blot berømt for sin samling af naturmærkværdigheder, men var også fætter til paven, hvilket gjorde gaven oplagt. Dragen gjorde naturligvis Aldrovandis museum endnu mere berømt. Mens folk valfartede til Aldrovandis samling for se dragen, talte resten af Italien imidlertid om, at dragen var et uheldigt varsel for den nye pave. Aldrovandi derimod skrev om dragen og dragernes historie generelt i 7 bind, under titlen *Dra-cologia*, hvor han undersøgte drager som et naturfænomen. Hans projekt var at løsrive folk fra den vildfarelse, at dragen skulle være et varsel og i den forstand et mystisk (her forstået som uforklarligt) fænomen. Han søgte med andre ord at forklare det ekstraordinære, det sjældne, ud fra en rationelt videnskabeligt funderet metode.

På samme måde forholdt det sig med Worm. I museums-kataloget indgår store afsnit, som i realiteten er selvstændige afhandlinger om sjældne naturfænomener, som bør forklares. Worm skriver således indgående om lemminger, som man i Norge troede, blev avlet i skyerne og faldt ned fra himlen. Han har bl.a. dissekeret dyret omhyggeligt sammen med Thomas Bartholin, og under henvisning til en anden naturforskers påstand om dyrets pludselige opståen og forsvinden som overnaturligt udtryk for Guds almagt skriver Worm, at: »Fysikeren, der ikke er så optaget af de almindelige og fjernere årsager som af de nære og umiddelbare, dog ikke kan slå sig til tåls hermed. Ganske vist kaldes Gud med rette for årsagen til alle ting, man da han for at frembringe virkninger i naturen ikke handler umiddelbart, men gennem naturlige årsager, er det

fysikerens opgave at finde disse«. ⁴⁹ I samme ånd skal man se Worms store interesse for at forklare enhjørningshorn, sten der antager former af dyr eller dufter særligt, dyr som har horn, men ikke burde have det, og lignende. Selv det mest utrolige skulle forklares. Man kan sige, at netop det mest utrolige påkaldte sig særlig nysgerrighed og behov for forklaring.

Siden hen blev det utrolige sorteret fra. Man koncentrerede sig om typerne, der nydeligt lod sig indplacere i omfattende taksonomier, hvor hele Guds natur kunne kortlægges. Netop i samme århundrede, som encyklopædiene dukkede op, blev de encyklopædiske indsamlingsprojekter i virkeligheden stærkt afgrænset. Hvad der ikke kunne indplaceres, måtte sorteres fra. Da Worm døde, overgik hans samling til Frederik 3.'s kunstkammer, men meget hurtigt forsvandt store dele af samlingen. Noget gik vel til (naturpræparaterne), noget blev ikke længere muligt at adskille fra kongens egne eksemplarer, da de ikke havde særlige numre, og meget blev sandsynligvis også sorteret fra, fordi det sjældne, det som tilsyneladende overskred naturens og kunstens rige, blev skubbet længere og længere ud i periferien af det videnskabelige blik, i takt med at naturen blev typebestemt og den faglige specialisering skabte en dyb kløft mellem naturens og kulturens rige. Hermed forsvandt størstedelen af Worms samling ud af syne. Tilbage er nogle enkelte genstande og kataloget med interiørstikket, som giver et glimt af en anden tid med andre systematikker.

Noter

1. Ole Worm: Museum Wormianum seu HISTORIA RERUM RARIORUM, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quæ Hafniæ Danorum in ædibus Authoris servantur 1655 [Museum Wormianum].

2. Det mest grundige studie af kataloget finder man i H.D. Schepelerns disputats *Museum Wormianum*, 1972.
3. Det nøjagtige antal af stik kan diskuteres. Dels dukker der af og til nye stik op, dels beror det på, hvilke kriterier for udvælgelse som anlægges mht. tidsafgræsning, museumstypeafgræsning, hvornår der er tale om et stik af et konkret museum, og ikke blot en dekorativ frontispice i et katalog mv. Men under alle omstændigheder er det min vurdering, at det samlede antal interiørstik af de første videnskabeligt anlagte museer udgøres af mindre end ti.
4. Bologna udgjorde i 1500-tallet et »museologisk center«. Det blev et vigtigt referencepunkt for tidens øvrige museumstiltag. Se i øvrigt Laura Laurencich-Minelli: *Museography and Ethnographical Collections in Bologna during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oliver Impey & Arthur MacGregor: *The Origins of Museums*, 2001.
5. Sst. s. 25.
6. Sst. s. 22-23.
7. H.D. Schepelern tæller 215 genstande på billedet, H.D. Schepelern: *The Museum Wormianum reconstructed*, *Journal of the History of Collections* 1990:1. Der registreres 1663 genstande i museums-kataloget.
8. I Renæssancen udkom flere lærebøger om perspektivtegning. Bl.a. af Jean Pélerin, der i *De Artificiali Perspectiva* 1505 beskrev, hvordan distancekonstruktionen kunne udnyttes til forskellige smukke gulvmønstre, Marianne Marcussen: *Perspektiv* 1987, s. 71.
9. De forskellige gulvmønstre på stikkene er ikke ens; der er altså ikke tale om direkte kopier. Man kan ikke udelukke, at gulvene så sådan ud, men mønstrene skaber uden tvivl hjælpelinier i billedet, og de ligner i forbavsende grad forslagene i bl.a. Pélerins bog.
10. Marcussen som anf. i note 8, s. 10.
11. Dette arbejde blev ledet af H.D. Schepelern, den førende ekspert i Ole Worms samlervirksomhed. En grundigere beskrivelse af rekonstruktionsarbejdet kan læses i *The Museum Wormianum reconstructed* (se note 7).
12. Sst. s. 81.
13. Denne kropslige metode er inspireret af Bruno Latour, der i sit opgør med det moderne videnskabelige projekt skriver, at vi har masser af myter som beskriver, hvordan subjektet påvirker objektet, men ingen som ser historien fra den anden side, altså hvordan objektet konstruerer subjektet, Bruno Latour: *We have never been modern* 1993, s. 82. Sagt på en anden måde: Det er som om, vi har overset (eller måske ignoreret) samspillet mellem vores handlinger og omgivelserne/tingene. Bevægelsesretningen, når man træder ind i et museumsrum, er et eksempel. Den beror i høj grad på en udtalt oplæring (af og til viser en pil dog den besøgende den rette vej).
14. Ole Worm: *Museum Wormianum*, fra forordet til læseren. (Schepelerns oversættelse, se note 1).
15. Sst.
16. Steven Mullaney henleder opmærksomheden på dette sammenfald i artiklen *Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance, Representations* 3, 1983.
17. Jurii Moskvitin: *Evolutionstanken i renæssancen*, *Naturens historiefortællere* bd. 1., 1985, s. 91.
18. Ole Worm: *Museum Wormianum*, s. 239-240.
19. Sst.
20. Sst. s. 291.
21. Sst. fra forordet til læseren. (Schepelerns oversættelse).
22. Denne »sammenblanding« går igen i et af Worms tidligere kataloger. Worm udgiver tre kataloger over sin samling i hhv. 1642, 1653 og 1655. Hvor de første to er kortfattede registranter, er det sidste katalog, som udgives efter hans død, et kommenterende værk, hvor hver af samlingens genstande beskrives, kommenteres og i nogle tilfælde også tegnes. For 1642-kataloget er cirka halvdel af artificialierne nævnt for sig selv under *Artificiosa varia*, mens den anden halvdel er spredt over de første »bøger« i kataloget, som udgør de tre naturrigger.
23. Laura Laurencich-Minelli, som anf. i note 4, s. 23-24.
24. En række eksempler gives i Adalgisa Lugli: *Naturalia et Mirabilia*, 1998, s. 180-205. Undersøgelsen af mødet mellem kunsten og naturen holdt ved i tiden efter Renæssancen. En del af forordet til *Museum Regium* 1696, det første katalog for Det kgl. Kunstkammer, er udformet som en dialog mellem kunsten og naturen.
25. En etymologisk og videnskabshistorisk redegørelse af *lusus naturae*-begrebet i 15- og 1600-tallet er foretaget af Paula Findlen: *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, *Renaissance Quarterly* 43, 1990.
26. Ole Worm: Sst. s. 81.
27. Eksemplerne er hentet fra *Museum Wormianum*.
28. Lorraine Daston & Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature*, 1998, s. 277.
29. Krystof Pomian kalder ligefrem perioden »The Age of Curiosity«, Krystof Pomian: *Collectors and Curiosities*, 1990, s. 45-65.
30. Daston & Park som anf. i note 28, s. 277.
31. Laura Laurencich-Minelli som anført i note 4, s. 22.

32. Paula Findlen som ovenfor anført s. 296.
33. Ole Worm: fra forordet til læseren. (Schepelerns oversættelse).
34. H. D. Schepelern: Museum Wormianum som ovenfor anført s. 113-116.
35. Sst. s. 116.
36. Sst. s. 103.
37. Sst. s. 126.
38. Paula Findlen: Possessing Nature, 1994, s. 51.
39. J.H. Sclegel: Sammlung zur Dänischen Geschichte, Münzkenntniss, Ökonomie und Sprache, Bd. 2, 1776, s. 146-48.
40. H.D. Schepelerns disputats kan opfattes som ét langt indlæg for, at Worm ved sin insistensen på at betragte naturen ved selvsyn og ikke kun forlade sig på den nedskrevne tradition, foregreb en senere tids natursyn.
41. Ole Worm som ovenfor anført, s. 247-248.
42. H.D. Schepelern som anført i note 34, s. 113.
43. Jens Erik Kristensen: Det kuriøse og det klassificerende blik – naturens indsamling og forordning fra Renæssancens samlere til det moderne naturhistoriske museum med Museum Wormianum som udgangspunkt, Den jyske Historiker nr. 64, 1993, s. 35.
44. H.D. Schepelern som anført i note 34, s. 76.
45. Jens Erik Kristensen som ovenfor anført s. 35.
46. De berømte italienske storsamlere: Aldrovandi, Calceolari og Imperato henviste til de samme antikke autoriteter. Se Paula Findlen som anført i note 38, s. 57.
47. H.D. Schepelern som anført i note 34, s. 142 (brev til Johan Rhode i Padua, nr. 147, 7.11. 1624)
48. Paula Findlen som anført i note 38, s. 17-23.
49. Ole Worm som ovenfor anført s. 331 (Schepelerns oversættelse).