

sfrenata e tumultuosa dell'*enthusiasmus*. A emergere è inoltre la varietà di ragioni causali che, al tempo, vennero addotte per spiegare l'attivazione dello stato di entusiasmo creativo. Accanto all'idea che l'artista potesse essere posseduto da una forza divina, si pongono dunque paradigmi che riconducono la creatività di volta in volta all'effetto di rapimento prodotto dalla pulsione erotica o dal vino. Queste linee di indagine sono sviluppate con grande discernimento critico, e sostenute da puntuali richiami alla letteratura accademica preesistente, dando luogo ad analisi illuminanti che mettono a dialogo parole e immagini.

Il libro si chiude quindi con un'utile e concisa ricapitolazione del percorso tracciato nei capitoli precedenti, da cui emerge tutta la ricchezza dei

materiali trattati e la vastità dello spettro dei problemi sollevati. Risulta in questo senso evidente quanto il lavoro della Magnago Lampugnani costituisca un punto di riferimento imprescindibile per chi, negli anni a venire, si interesserà a comprendere quanto il personaggio dell'artista in preda a *furor* o *enthusiasmus* creativo, invasato da forze celesti o terrene, sia figura centrale della cultura europea della prima età moderna.

DR. DILETTA GAMBERINI
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte
 München
 dgamberini@zikg.eu
 dilettagamberini@gmail.com

Bon voyage! Kunst in Privatmuseen erleben

Dario & Libero Gamboni
Das Museum als Erfahrung. Reisedialoge über Künstler- und Sammlermuseen. (Ästhetik um 1800, Bd. 15).
 Göttingen, Wallstein Verlag 2022.
 575 S., 220 Abb.
 ISBN 978-3-8353-3971-2. € 49,00

Dario Gambonis 2022 auf Deutsch erschienenen, in Form eines fiktiven Dialogs verfasstes Buch (frz. EA *Le Musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris 2020) ist eine anregende Einladung zum Lesen, Reisen und Erfahrungsaustausch. Es handelt von Museen, die Privatpersonen – Sammler:innen und Künstler:innen – gegründet und mit einem kom-

plexen Arrangement von Exponaten – Möbeln, Kunstwerken, Büchern, Memorabilien, Kuriositäten – bestückt haben. Nicht selten haben die Gründer:innen auch die Gebäude konzipiert, die ihre Sammlungen beherbergen, in diesen gewohnt und gearbeitet. Trotz der Faszination, die Künstler- und Sammlermuseen seit über 150 Jahren auf Besucher:innen und Forschende ausüben, und trotz einer Vielzahl von Schriften zu einzelnen Institutionen gab es bisher kaum umfassende Literatur, die das Phänomen in seiner ganzen Bandbreite betrachtet. 2009 machte Anne Higonnet mit dem opulenten Band *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift* (Pittsburgh 2009) einen Anfang. Sie konzentriert sich allerdings auf einige wenige, zwischen 1890 und 1940 gegründete Sammlungen, deren Charakterisierung als „the most ambitious“ (10) man fraglos teilt: von der Wallace Collection in London über das Musée Condé in Chantilly bis hin zu Gründungen US-amerikanischer Millionär:innen wie der Frick Col-

lection in New York, dem Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, dem Dumbarton Oaks Museum bei Washington und dem ‚Huntington‘ in Pasadena. „Personal art collection museums“ (xii) nennt die Autorin diese mit Kunstwerken und Preziosen von Weltrang bestückten Museen.

Das fast 600 Seiten umfassende, gleichwohl im Format handliche Buch, das Dario Gamboni mit einem fiktiven Co-Autor mit dem sprechenden Namen Libero Gamboni verfasst hat, schlägt den Bogen erheblich weiter und stellt eine hinsichtlich der Sammlungsinhalte und Ausstellungspräsentationen, Entstehungsgeschichten und Standorte betont heterogene Gruppe von Museen vor. Es erfasst Stewart Gardners kunsthistorisch bedeutende Sammlung ebenso wie das exzentrische Museum of Jurassic Technology in Culver City bei Los Angeles mit seinen erratischen Exponaten und teilweise fiktiven Fundstücken. Es widmet sich der Barnes Foundation in Philadelphia mit ihren Gemälden des französischen Postimpressionismus ebenso wie der Sammlung Schack in München mit ihren Werken der deutschen Spätromantik und Arnold Böcklins. Es beschreibt das ganz aus Objekten des französischen 18. Jahrhunderts komponierte, als erlesener Gedenkort gestaltete Musée Nissim de Camondo in Paris ebenso wie das architektonisch im James-Bond-Stil auftrumpfende Museum of Old and New Art in Hobart, Tasmanien. Gamboni nimmt intime, von Schriftstellern eingerichtete Sammlungen in den Blick, wie die Casa Museo Mario Praz in Rom und das Masumiyet Müzesi (Museum der Unschuld) von Orhan Pamuk in Istanbul, zudem Häuser, die von bildenden Künstler:innen und Architekt:innen gegründet und ausgestattet wurden, wie das Museo Vincenzo Vela im schweizerischen Ligornetto, die Gypsotheca e Museo Antonio Canova in Possagno, das Musée Gustave Moreau in Paris und das Sir John Soane’s Museum in London. Er hat weder die Anreise zum Museo Diego Rivera Anahuacalli in Mexiko City gescheut noch die zum Isamu Noguchi Garden Museum auf der japanischen Insel Shikoku oder zur Chinati und zur Judd Foundation

in Marfa, Texas. Neben diesen zentralen Fallstudien, die er in 13 Kapiteln einzeln und vergleichend erörtert, bringt Gamboni zahlreiche weitere Häuser ins Spiel (der Klappentext spricht von über 100, viele sind im Register des Buchs erschlossen) – und muss doch selbst eingestehen, dass er bei weitem nicht alle erfassen konnte und Asien weitgehend, den afrikanischen Kontinent gänzlich unberücksichtigt lassen musste.

AUTORENMUSEEN

Im Zentrum von Gambonis Interesse stehen Sammler- und Künstlermuseen, in denen sich, oft geschützt durch testamentarische Verfügungen, die von den Gründer:innen selbst kuratierten Präsentationen der Sammlungsobjekte im originalen räumlichen und architektonischen Kontext bewahrt haben. In ihnen bleiben bis heute der ‚Geist‘ und der Geschmack, die Konzeption und ästhetische bzw. pädagogische Intention ihrer Schöpfer:innen für die Besucher:innen erfahrbar. Gamboni begreift neben der jeweils spezifischen Auswahl und Anordnung der Exponate und der Gestaltung der Ausstellungsräume auch die Raumfolge vom Empfangsbereich bis hin zum Garten oder Hof, die Museumsarchitektur und die Verortung in der urbanen oder landschaftlichen Umgebung als bewusst gewählte ästhetische Entscheidungen und als Ausdrucksformen mit symbolischer und psychologischer Bedeutung. „Autorenmuseen“ (80) möchte er diese Institutionen nennen, zumindest die bemerkenswertesten Fälle unter ihnen, die durch Zusammenstellung und Präsentationsform in seinen Augen durchaus einen eigenen Werkstatus beanspruchen können. Damit verwendet er einen Terminus, den Marie-Luise von Plessen bereits 1990 in die Debatte eingebracht hat (‚Duell der Sinne und der Dinge‘. Das Autorenmuseum, in: *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. v. Gottfried Korff/Martin Roth, Frankfurt a. M./Paris 1990, 179–186). Sie charakterisiert damit jene privaten Sammlungen, die nicht didaktisch nach kunsthistorischen Kriterien geordnet wurden und Bezüge zwischen den Exponaten durch Beschriftungsformeln vorgeben – wie viele große nationale Mu-

seen –, sondern die primär dem Prinzip der Sammelleidenschaft gefolgt sind und es dementsprechend den Besucher:innen überlassen, selbst den Dialog zwischen den Dingen zu enträtseln, um an ihm teilhaben zu können.

Gamboni verwendet die Bezeichnung „Autorenmuseum“ in Anlehnung an „Autorenfilm“, um die Tätigkeit des Sammelns und Ausstellens als kreativen Akt zu definieren. Damit stellt sich ihm auch die Frage, ob wahre (nicht kunstmarktkonform spekulierende) Sammler:innen als schöpferische Persönlichkeiten, womöglich sogar, mit Marcel Duchamp, als „Künstler – im Quadrat“ (113) anzusehen sind und inwieweit sie ihrerseits durch ihr Handeln zur Konnotierung der Werke beitragen. Angesichts eines Gesamtkunstwerks aus Architektur, Raumentwurf und Sammlungsobjekten wie dem Londoner Sir John Soane’s Museum, der subtil kuratierten Arrangements aus Wänden, Gemälden und Objekten in dem von der Sammlerin selbst entworfenen Gebäude des Isabella Stewart Gardner Museums oder der von Diego Rivera in die mexikanische Landschaft hinein komponierten begehbaren Architektur-Skulptur des Anahuacalli Museums, in der er seine Sammlung präkolumbianischer Werke inszenierte, möchte man dieser Definition nicht widersprechen.

Doch es gibt andere Fälle, wie Gamboni in seinem Buch zeigt, in denen diese ausgeklügelte und schöpferische Matrix der Beziehungen nie angestrebt war oder von späteren Generationen stark beeinträchtigt wurde. Dazu gehört das Museo Vincenzo Vela, dessen vom Bildhauer 1868 entworfene und mit seinen eigenen Skulpturen bestückten Räume alle Zeitmoden musealer Displays in einer Art Dornröschenschlaf überstanden, bis sie schließlich im späten 20. Jahrhundert durch den Umbau eines ‚Stararchitekten‘ ihrer Eigenart und Wirkung teilweise beraubt wurden. Ein bekannteres Beispiel ist die Barnes Foundation, deren Sammlung entgegen der eindeutigen Verfügung ihres Stifters aus Merion nach Downtown Philadelphia und in eine zeitgenössische Gebäudehülle verfrachtet wurde. Trotz der angeblich originalge-

treuen Rekonstruktion der historischen Innenräume mit den berühmt exzentrischen Arrangements aus französischen Gemälden, afrikanischen Skulpturen, Wandbespannungen und Schmiedearbeiten, verloren die Werke ihre Behausung in einer vom Sammler konzipierten Villa, die Lage in einem Arboretum und den urbanen Kontext des ruhigen Vororts. Gamboni stellt hier und an anderer Stelle durchaus zur Diskussion, ob der Verlust der intimen, aber oft beengten und ‚unpraktischen‘ Originalsituation nicht durch das besucherfreundlichere Angebot eines großzügigen Neubaus in Citylage oder die Ergänzung durch moderne Erschließungs- und Veranstaltungsräume zumindest teilweise legitimiert wird. Denn zum einen sind viele Sammler- und Künstlermuseen wirtschaftlich auf Eintrittsgelder und Einnahmen aus Veranstaltungen angewiesen, zum anderen müssen sie Wege finden, um der Gefahr der Versteinerung unter nostalgischer Patina zu entgehen.

LEBENDIGE DIALOGE

Eine Antwort auf die Frage, wie Sammler- und Künstlermuseen ihre Attraktivität trotz Bewahrung der Originalsituation behalten, gibt Gamboni nicht zuletzt in der für kunstwissenschaftliche Schriften ebenso experimentellen wie gelungenen Form seines Buchs. Es ist nicht als autoritativer Monolog eines Wissenschaftlers verfasst, sondern als Dialog – zwischen Dario, dem Kunsthistoriker, und Libero, seinem (fiktiven) Cousin, einem Architekten. Sie tauschen sich über ein gutes Jahr hinweg, vom Januar 2012 bis März 2013, in Form längerer, im Ton freundschaftlicher, aber sprachlich gepflegter Emails aus. (Die gute Übersetzung aus dem Französischen stammt von Christian Villingier.) Dabei spielt ‚Libero‘ in aller Regel den Part des aktuell Reisenden, der von ‚Dario‘ auf seiner *Email Odyssey through Artists’ and Collectors’ Museums* (so der treffende Untertitel der englischen Ausgabe) mit Anregungen für neue Ziele, wissenschaftlichen Informationen, Bildmaterialien, literarischen Exkursen und Erinnerungen an eigene, frühere Museumsbesuche versorgt wird. Auf diese Weise legen sich im Buch sowohl mehrere Zeitebenen und Dynamiken der Wahrnehmungswei-

sen als auch Wissens- und Erfahrungsschichten übereinander. Veränderungen in einzelnen Museen werden nachvollziehbar, ebenso die intermusealen Querverbindungen zwischen verschiedenen Häusern. Auf vordefinierte Kategorien der Bewertung und eine auftrumpfende Begrifflichkeit wurde verzichtet, auf Werturteile, die sich im Verlauf des Erfahrungsaustauschs herausbildeten, hingegen nicht. Offen und der Enträtselung durch die Leser:innen vorbehalten, bleibt allerdings die Frage, was letztlich Auswahl und Abfolge der zentral vorgestellten Museen begründete und warum die erste, französische Ausgabe des Buchs erst sieben Jahre nach Datierung der ‚Korrespondenz‘ erschien (Literaturhinweise in den Fußnoten wurden bis etwa 2015 ergänzt, Hinweise auf Webseiten in der deutschen Ausgabe bis 2021 aktualisiert). Fragen nach der Provenienz von Exponaten bzw. dem Umgang mit Objekten ‚fremder‘ Kulturen in einigen Sammlungen, die in einem später entstandenen Buch vermutlich ausgiebiger erörtert worden wären, rücken dementsprechend in den Hintergrund – ähnlich im Übrigen wie in den meisten der hier untersuchten Museen selbst.

Mit der angenehm lesbaren, lebendigen Dialogform seines Buchs, die implizit an historische Vorbilder wie August Wilhelm Schlegels Gespräch *Über Gemählde* (1799) anknüpft, ist es Gamboni gelungen, eine dem Genre der hier vorgestellten Museen, ihrer privaten Atmosphäre und ihrem Angebot primär subjektiver Kunsterfahrung angemessene sprachliche Vermittlungsform zu finden. Mit theoretischen Fragen, inwieweit etwa die von Alfred Gell 1998 in *Art and Agency* aufgestellten Thesen auf den Umgang mit Objekten in Sammler- und Künstlermuseen anwendbar sind, hat er sich bereits in früheren wissenschaftlichen Aufsätzen befasst und kann daher die Theorielast im vorliegenden Buch auf wenige Bemerkungen beschränken (vgl. Gamboni, *The museum as a work of art. Site specificity and extended agency*, in: *kritische berichte* 33, Nr. 3, 2005, 15–27; ders., *The Art of Keeping Art Together: On Collectors' Museums and Their*

Preservation, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 52, Herbst 2007, 181–189).

Auch mit Objektlisten hält er sich und seine Leser:innen nicht auf – er will ja kein Guidebook durch die Sammlungen vorlegen –, sondern beschreibt und analysiert die vielfältigen Erfahrungen, die diese Museen ermöglichen und die sie auszeichnen. Es geht ihm darum, seine Leser:innen an diesem Erfahrungs-, Wissens- und Meinungsaustausch der ‚Cousins‘ teilhaben zu lassen und ihr Erleben, Erlesen, Assoziieren und Analysieren nachvollziehbar zu machen. Damit setzt er auch formal seine das gesamte Buch durchziehende These um, dass ‚Autorenmuseen‘, die ja in aller Regel nicht belehren, sondern dazu einladen wollen, eine private Passion zu teilen, erst durch die subjektiv-sinnliche Erfahrung und aktive Interpretationstätigkeit der Besucher:innen einer drohenden Petrifizierung entgehen und ihre Daseinsberechtigung als lebendige, ‚sprechende‘ Orte einer ganz besonderen Kunsterfahrung erhalten.

DR. FRIEDRIKE KITSCHEN
Berlin