

log vollständig aufgeführt, während die bereits früher verlorenen Gegenstände zwar genannt, aber nur zum Teil eingehender behandelt werden). Die einzelnen Katalognummern, die am Beginn jeweils die Beschreibung aus Hainhofers Verzeichnis des Schrankes und seines Inhalts anführen, erklären die Funktion der Objekte, vergleichen sie mit entsprechenden Gegenständen in anderen Kunstschränken wie in Kunstkamern und nehmen oft auch typen- und funktionsgeschichtliche Ableitungen vor; so werden etwa die zum Barbierzeug gehörenden medizinischen Geräte mit Hilfe älterer illustrierter Traktate detailliert erläutert.

Die Autorin versteht es auf bemerkenswerte Weise, Zweck und Handhabung selbst der kompliziertesten Gebrauchsgegenstände anschaulich zu schildern und damit die auf Hainhofers Aufträge und Erwerbungen zurückgehenden Objekte, in denen sich das aktuelle Wissen des frühen 17. Jh.s mit exquisiter Ausführungsqualität verbindet, gleichsam zum Sprechen zu bringen; als Beispiele seien nur die Meßinstrumente und die Schreibgeräte genannt. Regelrechte »Kabinetttstücke« der Forschung sind auch die Untersuchungen der die Utensilien ergänzenden Gemälde einschließlich ihrer graphischen Vorlagen (292-300). In seiner Gesamtheit bildet der Katalog (der methodisch dem Katalogteil der 2008 veröffentlichten Edition des Münchner Kunstkam-

merinventars entspricht, aber die jeweiligen Themen intensiver behandeln kann) ein wahres Kompendium zur Kultur- wie partiell auch zur Technikgeschichte der Spätrenaissance. Beschränkungen im Bereich der Abbildungslegenden und des Registers erschweren ein wenig die Benutzbarkeit des umfangreichen Werkes. So fehlen meist die Standortangaben in den Unterschriften der (nicht fortlaufend nummerierten, sondern in jedem der insgesamt 12 Teile und Kapitel mit neuer Zählung beginnenden) Abbildungen; daher sind die Standorte der Objekte nicht immer leicht zu lokalisieren. Zudem ist das Register ein reines Künstler- und Kunsthandwerkerverzeichnis; Namen sonstiger Personen sowie Ortsnamen sind nicht aufgeführt. Doch das sind nur minimale Einschränkungen angesichts der außerordentlichen Leistung der Autorin: Mit dieser in der wissenschaftlichen Tradition der Berliner Museen stehenden Monographie, die hervorragende Lesbarkeit mit souveräner Kenntnis und Durchdringung des Materials verbindet, erfährt der Pommersche Kunstschrank eine seinem eminenten Rang angemessene Würdigung.

Lorenz Seelig

Die Aktualität der Kunstkammer

MARLIES RAFFLER, *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien, Böhlau Verlag 2007. 386 S., Ill., ISBN 978-3-205-77731-1. €45,00

GABRIELE BESSLER, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin, Reimer Verlag 2009. 251 S., Ill., ISBN 978-3-496-01402-7. €39,00

THOMAS FLIERL, HERMANN PARZINGER (Hrsg.), *Humboldt Forum Berlin. Das Projekt / The Project*. Berlin, Verlag Theater der Zeit 2009. 287 S., Ill., ISBN 978-3-940737-39-7. €28,00

Kunstsammlungen und ihre Geschichte erfreuen sich derzeit einer gesteigerten Aufmerksamkeit in der Forschung. Besonders die Kunstkammer regt mit ihrem ebenso komple-

xen wie schillernden Bedeutungsvorrat die Phantasie und den Gestaltungswillen Berliner Ausstellungsmacher an, die mit ihren Planungen zu Ausstellungen im zukünftigen Hum-

boldt Forum auf Veränderung etablierter museologischer Konzepte drängen.

Was die aktuelle Literaturlage zur Kunstkammer anbelangt, so weisen Peter und Dorothea Diemer (in: D. Diemer, P. Diemer, Lorenz Seelig, Peter Volk, Brigitte Volk-Knüttel et al., *Die Münchner Kunstkammer* [Bayer. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Abh. NF H. 129], 3 Bde., München, C. H. Beck 2008) darauf hin, daß es bei »Überlegungen über das Wesen der Kunst-kammer« häufig zu Interpretationen ohne Absicherung durch den nachgewiesenen Bestand der Objekte komme (Bd. 3, S. IX, Einleitung). Mißverständnisse seien deshalb vor-programmiert, zumal in der Literatur verein-zelt eine »barocke Ordnung à la Quiccheberg« aufscheine, die der »Gliederung des Pittores-ken« diene. In der Tat sind es die als kurios erachteten *naturalia*, die der Kunstkammer bis heute einen ominösen Beigeschmack verleihen, so daß z. B. die Münchner Kunstkammer kaum als seriöse museale Präsentationsform akzeptiert wurde (vgl. auch Seelig, Literatur-bericht zur Münchner Kunstkammer, ebd., Bd. 3, S. 117). Die ebenso faszinierende wie vage Vorstellung, daß die Kunstkammer ein »*Macrocosmos in Microcosmo*« sei, hat hin-gegen immer wieder zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihr angeregt.

Insofern gibt die Rekonstruktion der Münch-ner Kunstkammer anhand des erhaltenen Inven-tars von 1598 als geschlossener Überblick eines untergegangenen Bestandes Einblick in eine frühe Kunstkammer, wie es sie wirklich gegeben hat und wie sie zustande gekommen ist, fernab der meist üblichen aufgepfropften theoretischen Interpretationen, die sich gerne auf zeitgenössische »historische Systemen-würfe« (S. IX) etwa Quicchebergs oder Daniel Majors stützen, die mit den realisierten Kunst-kammern nicht in eins gesetzt werden können. Die offene Frage zu Idealkonzepten und ihrem Anteil an der Realisierung wird zumindest für den »Pommerschen Kunstschränk« – der in gewisser Weise als eine Kunstkammer im Kleinen verstanden werden kann – durch die

Monographie von Barbara Mundt, *Der Pom-mersche Kunstschränk des Augsburger Unter-nehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern* (München 2009, vgl. die Rezension von Lorenz Selig in diesem Heft, S. 463-468) beantwortet. In Mundts Studie wird vor allem mit einer neuen quellenkundlich abgesicherten Aufarbeitung der Persönlichkeit Hainhofers als erfolgreich agierendem Unternehmer überzeugend darge-legt, daß die Sinngebung und das ikonogra-phische Programm des Pommerschen Kunst-schränks entgegen bisheriger Meinung durch das Zusammenspiel mehrerer Beteiligten – Augsburger Handwerker, Gelehrter, Mitglie-der des Stettiner Hofes und schließlich in besonderem Maße durch Marx Fugger – zustande kamen. Die Annahme, der Pommer-sche Kunstschränk sei wegen der Stimmigkeit von Hülle und Inhalt allein durch das Konzept eines einzigen Autors entstanden, läßt sich vor dem Hintergrund der Persönlichkeit Hainhof-ers, der weder Systematiker noch Theoretiker gewesen sei, nicht mehr halten. Mundt ent-kraftet die Vorstellung eines universell bewan-derten Hainhofer, von der besonders Tjark Hausmann ableitete, daß sich dessen geschlos-senes kulturelles Weltbild auch im Kleinen, also in jedem Element des Pommerschen Kunstschränks abbildete, der so das Große der Welt spiegeln müsse (S. 26). Zumindest die These des sich im Programm des Pommer-schen Kunstschränks spiegelnden »*Macrocos-mos in Microcosmo*« durch die Regie eines Urhebers kann Mundt widerlegen.

Gabriele Beßler, die Wunderkammern als Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart interpretiert, geht bei ihren Betrachtungen von König Gustav Adolfs Kunstschränk in Uppsala (1632) von der über-legenen Persönlichkeit Hainhofers aus, der mit diesem Kunstschränk sein individuelles Bild von der Welt (S. 122) erkennen lasse und »eine didaktische Inszenierung im Sinne einer kon-zentrierten, geleiteten Schule der Wahrneh-mung« (S. 125) geschaffen habe. Wer wie

Beßler die Wunderkammer als »eines der frühesten europäischen Modelle für eine Welt in 3-D« (S. 18) auffaßt, der betrachtet »die Wunderkammer weniger als Sammlungsort von Gegenständen«, sondern als »ein ganzheitliche(s) (Welt-)Modell oder ein Wahrnehmungsinstrument«, um sie mit »eher holistischen Interpretationsmustern der Gegenwart kurzzuschließen« (S. 21/22). In einem weitgespannten Bogen beschreibt die Autorin zeitlich linear ablaufende Visionen des Raumes als ganzheitliche Inszenierungen. Durch gesondert in den Text eingefügte (und farblich kenntlich gemachte) Erläuterungen zu Begriffen wie »Kunstkammer«, wird die Inszenierungstheorie Beßlers anhand spezieller Räume, ausgehend von den *studioli*, ausführlich behandelt und immer wieder durch »Kurzschlüsse« zu ebenfalls eingeschalteten aktuellen Rauminstallationen unterbrochen, welche die Autorin seit 2003 in Stuttgart initiierte, da diese den »speziellen Gedanken bzw. Aspekt der mikrokosmischen Weltspiegelung aufgegriffen haben« (Vorwort). Ob Beßlers Projektion der ganzheitlichen Raumerfassung eine geeignete Methode ist, die historische Kunst- und Wunderkammer in ihrem Wesen zu erfassen, ist fragwürdig, denn durch die Aufarbeitung von Kunstkammerinventaren wie etwa durch die Publikation *Die Münchner Kunstkammer* und die Mundtsche Studie zum *Pommerschen Kunstschränk* wurden neue Ergebnisse zur Gestalt der Kunstkammer erarbeitet. Gewiß aber handelt es sich bei Beßler um den ersten Versuch, die Kunst- und Wunderkammer als holistische Inszenierung zu betrachten, da dieser eher die aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raum zu erläutern vermag als das »Wesen der (historischen, T.W.) Kunstkammer«. Insgesamt möchte die aktuelle, auf das Vorbild der historischen Kunst- und Wunderkammer zurückgreifende »Wunderkammeridee« eine ganzheitliche Wahrnehmung auf die Welt wiedergewinnen, um den »empfundenen Verlust der Wahrnehmungsfähigkeit« auszugleichen, der

– wie Michael Fehr meint – »der Preis des Spezialistentums« sei (S. 149). Ohne letzteres wären jedoch die Aufarbeitung und Interpretation des Münchner Inventars kaum möglich gewesen.

Während die Studie Beßlers neben ihren wahrnehmungspsychologischen Ansätzen methodisch zur augenblicklichen Auseinandersetzung mit dem Raum als künstlerischem, philosophisch-ästhetischem Thema (vgl. etwa Marc Jongen, Hrsg., *Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie*, München, 2010) paßt, beschäftigt sich Marlies Raffler eingehend mit der Kunstkammer und anderen Sammlungsformen, um Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie darzustellen, um schließlich zu der Frage zu gelangen, ob das Museum der Spiegel der Nation sei. Raffler geht es in ihrer Veröffentlichung darum, einen »Mehrwert« (S. 6) an neuen Ergebnissen hervorzubringen und damit »eine Struktur als Grundlage einer neuen interdisziplinären Forschungsrichtung als Theoriemodell der ‚Historischen Museologie‘ herauszuarbeiten, um sowohl kulturhistorisch Interessierten als auch Wissenschaftlern anderer Disziplinen, die im Museumsbereich arbeiten, einen nützlichen Leitfaden, ein Compendium, in die Hand zu geben«. Zwar kündigt die Autorin ihr spezifisches interdisziplinäres Vorgehen nicht als abrupten Aufbruch in ein rhizomatisches, also folgerichtige Logik aufbrechendes, vielfältige Vernetzungen anstrebendes Denken im Sinne von Deleuze und Guattari an, um neue Sichtweisen auf die Welt zu erlangen. Wohl aber als vorläufige »Prämisse«, »daß sowohl die Museologie als auch die Geschichtswissenschaft Teile jener neuen Kulturwissenschaften sind, die im Zuge eines Paradigmenwechsels (,cultural turn‘) die Geisteswissenschaften – zumindest terminologisch – abzulösen bestrebt sind« (S. 35f.). Bei diesen Ambitionen Rafflers wäre es dennoch kein Fehler gewesen, einen stringenten Vor-

spann zum theoretischen Vorgehen zu liefern. Stattdessen wird der Leser sogleich mit einer umfangreichen Ideen- und Faktensammlung im Text konfrontiert, der sinnvollerweise grundsätzlich in »einen methodischen, sprich theoretisch-museologischen und einen historisch-analytisch gestalteten, wirkungsgeschichtlichen Teil« (S. 17) gliedert ist, in dem das Konzept durch eine enorme Informationsdichte kaum an Transparenz gewinnen kann. Erst in der »Rekapitulation« am Ende der Studie (S. 344) wird die Autorin klarer und ordnet in einem Überblick die gedanklichen Module ihrer Vorgehensweise.

Zweifellos bietet Raffleers Studie den grundlegenden Ausgangspunkt zur Diskussion um die Etablierung und Weiterführung der neuen Disziplin der historischen Museologie, die mit ihren fächerübergreifenden Forschungsfeldern »in wesentliche Bereiche von Mentalitätsgeschichte und Kulturtransferforschung eingreift bzw. diese in manchen Fällen umschließt« (S. 342). Ebenso überzeugt Raffleers Absicht, einerseits die Geschichte der Museologie als theoretisches Konstrukt aufzuarbeiten und andererseits die Musealisierung am praktischen Beispiel, nämlich der »Museumslandschaft der Habsburgermonarchie«, nachzuzeichnen. Trotz der Ansatzpunkte in Theorie und Praxis wird das einzelne museale Objekt weniger in seiner ästhetischen Erscheinung gewertet, sondern vorrangig im Wandel der historischen Rezeption beleuchtet.

Als wohl wichtigstes Ergebnis der Raffleerschen Studie kann »die chronologische Gliederung einer modellhaft verstandenen Entwicklungsgeschichte des ‚Musealphänomens‘« gewertet werden. Sie unterteilt in »prä-museal, protomuseal, paläomuseal, mesomuseal, neomuseal, post-museal« und zeichnet anhand der theoretischen Schriften von Neicklius, Quiccheberg u. a. eine Entwicklung von Sammlungstypen wie den *studioli*, Raritätenkabinetten, Kunst- und Wunderkammern nach. Auf diese Weise wird »der Prozeß der Umwandlung (der) enzyklopädischen Samm-

lungen sowie der Raritätenkabinette, Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jh.s zu den systematisch geordneten Sammlungen der Aufklärung, in denen die Ausbildung einer wissenschaftlichen Nomenklatur und die zunehmende Spezialisierung sichtbar werden«, beschrieben (S. 343). Für das 19. Jh. stellt Raffler die Frage nach Kontinuität oder Brechung alter Traditionen »in Hinblick auf die Gattung oder den Aufbau der Sammlung«. Abgesehen von diesem entwicklungsgeschichtlichen Prozeß bieten die einzelnen Kapitel des museologischen Teils der Raffleerschen Studie bereits an sich eine Fülle von thematischen Einzelaspekten, die sicherlich ihren Widerhall in der Forschung zur Sammlungsgeschichte und zu den Kunst- und Wunderkammern finden werden.

So sehr die Darstellungsweise des museologischen Teils der Studie auch kritisiert werden kann, so überzeugend ist Raffleers Darstellung der National- oder Landesmuseen in der Habsburgermonarchie. Darin bringt sie eine Vielzahl von Faktoren und Problemen, u. a. den Begriff der Nation, nationale Zugehörigkeit, die Herausbildung staatlicher Ordnung, die Bildung von Identifikation und diese widerspiegelnde spezielle Sammlungsobjekte, »Öffentlichkeit«, Stifter und die Arbeit von Kustoden in eine gedankliche Zusammenschau. Sie arbeitet Entstehung und Wandel museologischen Verständnisses in komplexer Bündelung heraus und betrachtet diese in Hinblick auf die aktuelle Situation in Zeiten des Internets und einer vernetzten »scientific community« sowie mit Blick auf die Zukunft des Museums. Fußend auf K. Hemken denkt Raffler hinsichtlich der modernen Informationsgesellschaft an eine Kunst- und Wunderkammer, deren Objekte, digital vernetzt, einen Erkenntnisgewinn nachvollziehbar machen, den Kunstkammerbesucher früherer Zeiten hatten.

Ein vergleichbares Grundmuster kennzeichnet auch die Wissensvermittlung im geplanten Humboldt Forum in Berlin, wo Kunstobjekte

mit Vernetzungstechnologie kombiniert, in einem neuen *theatrum mundi* dauerhaft präsentiert werden sollen. Da liegt es nahe, sich der Kunstkammer mit ihrer globalen Präsentation zu erinnern und diese gleichzeitig als Legitimation des Perspektivwechsels heranzuziehen. Durch das Zusammenwirken der Staatlichen Museen, der Humboldt-Universität sowie der Zentral- und Landesbibliothek soll ein »Dialog der Kulturen« als permanentes, ständig wandelbares, neues Ausstellungs- und Diskussions-Forum im noch zu errichtenden Hohenzollern-Schloß im Zentrum Berlins etabliert werden. Man hofft, daß sich aus der Historizität des Ortes die Entwicklung des Konzepts gleichsam wie von selbst ergeben wird, denn »Museen, Bibliothek und Universitätssammlungen hatten in der brandenburgisch-preußischen Kunst- und Wunderkammer des Berliner Schlosses ihre gemeinsame Keimzelle; sie kehren nun an den Ort ihres Ursprungs zurück und nehmen ihn ganz in Besitz« (S. 21). Vor einer solch mythenhaften, dem Motto der Stiftung Preußischer Kulturbesitz aus den 70er Jahren »Vermächtnis und Verpflichtung« verwandten Argumentation hört sich die eigenwillige Formulierung, das Schloß werde durch eine zusätzliche Steigerung der Besucherzahlen mittels vielfältiger Medienangebote der Zentral- und Landesbibliothek »zu einem vitalen Ort mit hoher Aufenthaltsqualität« (S. 18), nach müdem touristischem Marketing und Legitimierung des Konzepts durch Quotendenken an. Doch es geht um nichts Geringeres als um die Konkretisierung des »iconic turn« in der musealen Präsentation und die Veränderung des Blicks

in Zeiten der Globalisierung, in der die Welt zumindest virtuell zusammenrückt. Das Museum wird zur Werkstätte des Wissens, und Ausstellungen bringen – wie kürzlich in Berlin mit einem Werkstattblick konkretisiert – Kunstobjekte verschiedener Kulturen in einen neuen, überraschenden Kontext, der durch mediale Unterstützung den Betrachter weg vom gewohnten Kunst- und Kulturverständnis führt und ihn so »anders zur Welt« kommen lassen will. Kritische Stimmen mögen in einer solchen Kultur- und Wissensvermittlung den Abgesang auf das Abendland (Tobias Timm, Humboldt Forum. Bye-bye, Abendland, in: *Die Zeit*, Ausgabe 28, 2009) erkennen. Und der Freundeskreis des Asiatischen Museums in Berlin befürchtet durch die Integration des einzelnen indischen bzw. ostasiatischen Exponats in einen ungewohnten Sinnzusammenhang »den Verlust von Trennschärfen zwischen den unterschiedlichen Ansätzen ethnologischen Sammelns und der Erforschung und Präsentation von Kunstwerken aus den unserem Kulturkreis ebenbürtigen Hochkulturen Asiens«, der in die Beliebigkeit münden könne.

Droht die Gefahr eines »Lost in translation«? Das unbändige Bedürfnis mancher Kunsthistoriker nach der Begegnung mit dem Fremden wird fordernder (vgl. etwa Martin Schulz, »Nur in der Fremde erkennt man das Eigene – oder lost in Translation?« in: *kritische berichte* 4.2009, S. 74-82). Gut, daß es die Zeiten überstrahlende historische Kunstkammer als frühes rhizomatisches, alle Möglichkeiten gedanklicher Vernetzung in sich einendes Sammlungsgefüge gab?

Toni Wappenschmidt