

Sarah Wagner

DIE KUNST- UND WUNDERKAMMER IM MUSEUM

Inszenierungsstrategien
vom 19. Jahrhundert bis heute

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Axel Springer Stiftung, des Freundeskreises des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg e. V. und der Stiftung Olbricht

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Schrank mit Globen und Wissenschaftlichen Geräten in der Erzbischöflichen Kunst- und Wunderkammer im Dommuseum Salzburg. Foto: Dommuseum Salzburg/J. Kral
Layout, Satz: Alexander Burgold · Berlin

Papier: 130 g/m² PrimaSet

Schrift: Sabon LT Pro, Akkurat Pro

Druck: Hubert & Co., Göttingen

© 2023 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01687-8 (Druckfassung)

ISBN 978-3-496-03077-5 (E-PDF)

Inhalt

1 Zur Einführung	9
Die Kunst- und Wunderkammer als Ausstellungsmodell.....	9
Struktur und Methodik.....	15
Forschungsstand.....	17
2 Zwischen Auflösung und Wiedergeburt	21
Die Musealisierung der Kunst- und Wunderkammer – das 19. Jahrhundert.....	21
Die Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras und im Belvedere Museum Wien (1814–1880/1891).....	22
Die Kurfürstliche Kunstkammer im Königlichen Historischen Museum Dresden (1876/77–1939).....	30
Die Kunstkammer im Benediktinerstift Kremsmünster (1850–1962).....	35
Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer im Neuen Museum Berlin (1855–1878).....	39
Die Großherzogliche Kunstkammer im Karlsruher Schloss (1879–1918).....	43
Die Wiederentdeckung des historischen Sammlungskonzepts – das 20. Jahrhundert.....	47
Sonderausstellungen – die Kunst- und Wunderkammer als Nukleus....	48
Rekonstruktion der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer (1930).....	48
Rekonstruktion der Kurfürstlichen Kunstkammer Dresden (1960).....	55
Erste Dauerausstellungen – drei Porträts aus Österreich.....	60
Die Kunstkammer im Benediktinerstift Kremsmünster (1962).....	62

Die Erzbischöfliche Kunst- und Wunderkammer im Dommuseum Salzburg (1974).....	69
Die Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras (1974).....	75
Abkehr von moderner Ausstellungssprache.....	87
3 Typologie der Ausstellungsmodelle.....	93
(Teil-)Rekonstruktionen.....	95
Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen Halle (1995).....	96
Die Esterházy Schatzkammer auf Burg Forchtenstein (2005).....	105
Historisierende Inszenierungen.....	112
Die „Kunst- und Wunderkammer“ im Badischen Landesmuseum Karlsruhe (1997–2017).....	114
Die „Kunst- und Wunderkammer“ im Historischen Museum Bern (2005).....	117
Die „Kunst- und Wunderkammer“ im St. Annen-Museum Lübeck (2012).....	119
Die „Wunderkammer“ in der Staatlichen Bibliothek Passau (2015).....	121
Die „Bürgerliche Kunstkammer“ im Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen (2016).....	125
Moderne Inszenierungen.....	129
Die Kunstkammer auf Schloss Friedenstein in Gotha (2009).....	130
„Die Kunst- und Wunderkammer“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (2010).....	135
Die Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum Wien (2013).....	137
Die Kunstkammer im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (2016).....	145
Idealkonstruktionen.....	150
Die Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz in Landshut (2004).....	151
„Die grosse Kunstkammer“ im Historischen Museum Basel (2011).....	158
Die „Kunstkammer“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2012).....	163
Dialogische Konzeptionen.....	166
Die „Wunderkammer Olbricht“ im me Collectors Room Berlin (2010–2020).....	166
Zeitgenössische, temporäre Interventionen in Kunst- und Wunderkammer-Ausstellungen.....	173
Zusammenfassung.....	177

4 Attraktivität, Eigenschaften und was vom historischen Sammlungsmodell noch bleibt	181
Funktionen, Motivationen, Verheißungen – Hintergründe des Erfolgsmodells.....	182
Intrinsische Faktoren	182
Die Kunst- und Wunderkammer als historisches Erbe und institutioneller Markenkern	182
Exkurs: Ereignisgebundene Einrichtungsanlässe.....	186
Extrinsische Faktoren	187
Entwicklungen in der Sammlungsforschung.....	188
Temporäre Ausstellungen als Spielwiese.....	190
Die Kunstkammer als Antwort auf die Museumskrise?	195
Die Kunst- und Wunderkammer als neutralisierender Präsentationsrahmen?.....	198
Transfer und Transformation – von der Sammlungsform zum Ausstellungsmodell.....	201
Musealisierung eines Sammlungsmodells.....	202
Grundlagen und Voraussetzungen des Transfers.....	204
Historische vs. aktuelle Kunst- und Wunderkammern	209
Schutz und Konservierung.....	209
Konzept	212
Bestände und Objekte.....	214
Inszenierung und Vermittlung	222
Sinnliche Wahrnehmung.....	227
Die Kunst, Kunst- und Wunderkammern zu gestalten	230
Verwandte Ausstellungsmodelle	233
5 (Dis-)Kontinuitäten	247
Anmerkungen	253
Literaturverzeichnis.....	277
Bildnachweis	298
Personenregister.....	300
Dank.....	304

1 Zur Einführung

Die Kunst- und Wunderkammer als Ausstellungsmodell

Heutige Museumsbesucher*innen treffen in beinahe jeder größeren Stadt in Deutschland, aber auch in Österreich und in der Schweiz auf Überreste eines frühneuzeitlichen Sammlungstyps, durch den Menschen einst versuchten, sich die Welt in ihrer Vielfalt und ihren Zusammenhängen zu erschließen. Von Lübeck im Norden, Dresden im Osten, Aachen im Westen bis in die Alpen nach Wien und Bern sind sie heute in zahlreichen Museen zu finden – die sogenannten Kunst- und Wunderkammern¹. Diese historische Sammlungsform wurde in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend in einen musealen Ausstellungskontext übertragen. Dabei ist die Anzahl solcher Ausstellungen mittlerweile so groß, dass ein Reiseveranstalter eine Kunst- und Wunderkammer-Tour mit 22 Stationen quer durch Deutschland anbietet.² Schon in der Frühen Neuzeit waren gedruckte Führer verfügbar, die den Reisenden Informationen und Empfehlungen für den Besuch von Kunst- und Wunderkammern an die Hand gaben. Die heute musealisierte, historische Sammlungsform stammt aus einer Zeit, in der eine regelrechte Flut an neuen Informationen über verschiedene Wege über Europa hereinbrach. Über den Seeweg kamen die Menschen mit den Dingen der neuen Welt in Verbindung. Handelswege wurden ausgebaut, auf denen nicht nur Waren, sondern auch immaterielles Wissen verteilt wurden. Durch die Wiederentdeckung der Schriften antiker Gelehrter und die Verbreitung durch den Buchdruck konnten Informationen in kurzer Zeit einen breiten Rezipientenkreis erreichen. Diese Masse an neuem Wissen musste in das bestehende Wissenssystem integriert werden. In der Folge wurden alte Strukturen aufgelöst, jüngste Erkenntnisse eingeflochten und anschließend neue Ideen und Vorstellungen aus altbewährtem und neuem Wissen geformt. Sich selbst ordnete der Mensch ebenfalls neu in das Bedeutungsgeflecht physischer und abstrakter Entitäten der Welt ein, in dessen Mittelpunkt er nun stand. Seine

ideale Ausformung kam im antiken Vorbild des *Uomo Universale* zum Ausdruck, eines vielseitig gebildeten Menschen, rational denkend, schöpferisch tätig, aufgeschlossen und befreit von kirchlichen Dogmen.³ Bildung und Wissenschaft konzentrierten sich dabei nicht allein auf Textquellen. Es wurden Objektsammlungen geschaffen, die stets ergänzt von einer Bibliothek ihrem Studium dienten. Auf diese Weise konnten die antiken Schriften studiert und gleichzeitig in physischer Manifestation bildlicher Darstellungen auf Münzen, Gemmen oder in Form antiker Plastik und Skulptur betrachtet, angefasst und somit auch „begriffen“ werden. Wer über die nötigen Beziehungen und finanziellen Mittel verfügte, der richtete sich in seiner „Stube“⁴ eine Kunst- und Wunderkammer ein. Diese Sammlungsform trat erstmals um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf und war bis ins 18. Jahrhundert hinein nördlich der Alpen in den Räumen geistlicher und weltlicher Herrscher-, Gelehrten- und Bürgerhäuser vorzufinden. Repräsentative und besondere Objekte der Natur und Kunst wurden dort nach heute ungewohnten Prinzipien gesammelt, geordnet und ausgestellt, um ein individuelles Weltmodell des Sammlers im Miniaturformat zu schaffen, anhand dessen „schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit“⁵ erlangt werden sollten. So verspricht es zumindest die früheste überlieferte Quelle, die einen ersten Idealplan für ein solches Modell vorstellt und die vom flämischen Arzt und Gelehrten Samuel Quiccheberg (1529–1567) unter anderem anhand der Münchner Kunst- und Wunderkammer Herzog Albrechts V. von Bayern (1528–1579) entwickelt wurde.⁶

Diese heute unter der Bezeichnung „Kunst- und Wunderkammer“⁷ geläufige Sammlungsform repräsentierte den Stand und die Fortentwicklung eines abendländischen Weltverständnisses über mehrere Jahrhunderte. Sie entstand vor dem Hintergrund des humanistischen Bildungsideals aus italienischen Studiersammlungen sowie aus weltlichen und geistlichen Schatzkammern, in denen verschiedenartige kostbare, wundersame und einzigartige Objekte zusammengetragen wurden.⁸ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden manche Sammlungen, insbesondere nördlich der Alpen, enzyklopädisch, d. h. mit dem Anspruch einer repräsentativen Abbildung der bekannten Welt, angelegt. Dabei wurden Objekte aus den drei Reichen der Natur (Minerale, Pflanzen, Tiere) und aus einer Vielzahl an Bereichen menschlicher Arbeit gesammelt und für ein ausgewähltes Publikum aufbereitet. Die Wunder aus Kunst und Natur sollten Betrachtende in Staunen versetzen und ihre Neugierde wecken.⁹ Gleichzeitig manifestierten sich in der Sammlung das Wissen, das Handels- und Beziehungsnetzwerk, die damit verbundene Macht und das Vermögen des Sammlers selbst. Dabei war die Sammlungspraxis im 16. und frühen 17. Jahrhundert stärker auf die Wissensgenese ausgerichtet, während sich im 17. Jahrhundert im Zuge der Verbreitung des Sammlungsmodells eine Laienkultur entfaltete, die von höfischer Verhaltenskultur

geprägt war.¹⁰ Mit der stärkeren Verbreitung des Sammlungsmodells wurden Leitfäden herausgegeben, die Empfehlungen für den Aufbau, die Ordnung und die Präsentation solcher Sammlungen gaben und Verhaltensregeln für Sammler und Besucher festschrieben. Zu den bedeutendsten museumstheoretischen Traktaten zählen die Schriften von Johann Daniel Major (1634–1693) von 1674¹¹, Leonhard Christoph Sturm (1669–1719)¹² und Michael Bernhard Valentini (1657–1729)¹³ – beide aus dem Jahr 1704 – oder jene von Caspar Friedrich Neickel¹⁴ aus dem Jahr 1727¹⁵.

Keine Sammlung glich der anderen, wobei sich – mitunter ein Resultat des verbreiteten Konsums solcher Traktate in Sammlerkreisen – ein Kanon an typischen Objekten herausbildete.¹⁶ Was die Bestände und ihr enzyklopädisches Konzept zusammenhielt, war die Vereinigung der von Menschenhand geschaffenen Objekte der Kunst mit jenen, die die Natur hervorgebracht hatte – den *Artificialia* und den *Naturalia*. Diese grundlegenden Bestandskategorien wurden in den benannten museologischen Traktaten ausdifferenziert und ergänzt, so beispielsweise um die *Scientifica* bzw. wissenschaftliche Instrumente. Heute werden Kunst- und Wunderkammern in Forschung und Ausstellungspraxis häufig in vier Bereiche eingeteilt: *Artificialia*, *Naturalia*, *Scientifica* und *Exotica*.¹⁷ Neben dem enzyklopädischen Konzept vereinte alle Ausprägungen dieser Sammlungsform der Anspruch auf Vollständigkeit – die Welt anhand von Repräsentanten ihrer Schöpfung nach spezifischen Ordnungskriterien abzubilden und zu verstehen.¹⁸ Wurden neue Erkenntnisse gewonnen, die einen Sinnzusammenhang der Objekte beeinflussten, oder wurden neue Objekte in die Sammlung aufgenommen, so musste auch ihre Anordnung aktualisiert werden. Kunst- und Wunderkammern waren also Spiegel des aktuellen Wissensstands, ihre Struktur und Präsentation dementsprechend dynamisch.

Im Laufe der Zeit fielen die Sammlungen verschiedenen Kriegen und Plünderungen zum Opfer, wurden mit neuen Beständen vereinigt oder gingen in anderen Sammlungen auf. Mit der Spezialisierung der wissenschaftlichen Disziplinen wurden zahlreiche der heterogenen Bestände ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf neu gegründete Spartenmuseen aufgeteilt und homogenisiert. Dort bildeten sie dann zumeist den Grundstock für neue Sammlungen, die sich auf einen Fach- oder Gattungsbereich konzentrierten. Aus diesem Grund werden Kunst- und Wunderkammern auch als Keimzelle des modernen Museums betrachtet.

Nur eine sehr geringe Anzahl an solchen Sammlungen hat in ihrer Form, Anordnung und ursprünglichen Unterbringung die Zeit bis heute überdauert. Die meisten noch erhaltenen Bestände sind heute auf Museen der ganzen Welt verteilt und werden dort unter Anwendung moderner Ausstellungspraxis innerhalb unterschiedlichster Kontexte präsentiert. Zahlreiche Museen des deutschsprachigen Raums – und auch über diesen hinaus – betreiben

jedoch seit mehreren Jahrzehnten einen sehr hohen Aufwand, um Kunst- und Wunderkammern in ihren Ausstellungsräumen wieder auferstehen zu lassen. Nachdem sich der Museumsbetrieb über zwei Jahrhunderte bemüht hatte, die Sammlungen nach Wissensgebieten aufzuteilen, sie nach bestimmten Kriterien zu organisieren und zu homogenisieren, werden die heutigen Schausammlungen wieder interdisziplinär konzipiert. Und das in einer Zeit, in der wir uns erneut mit einer Flut an Wissen und Informationen durch die verschiedenen Medienkanäle konfrontiert sehen.

Die Keimzelle moderner westlicher Museen erlebt heute also wieder in unterschiedlichsten Formen und Kontexten eine Hochkonjunktur, diesmal im öffentlichen musealen Raum, den sie selbst einst hervorbrachte. Ehemals bürgerliche, höfische und kirchliche Sammlungen werden erforscht, neu aufbereitet und in Bezug auf ihre historischen Wurzeln mit dem Titel „Kunst- und Wunderkammer“, „Kunstkammer“ oder „Wunderkammer“ der Öffentlichkeit präsentiert. Auf die Namensvielfalt wies bereits Neickel in seiner 1727 erschienenen „Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern“ hin: „Die Teutschen haben auch unterschiedene Namen erdacht, womit sie ihre Curiositäten-Behältnisse zu benennen pflegen, als: Schatz-Raritäten-Naturalien-Kunst-Vernunft-Kammer, Zimmer oder Gemach.“¹⁹ Dieses Phänomen hat sich bis heute bewahrt, ebenso was den Anwendungsbereich der Begriffe anbelangt. Diese mussten nicht zwangsläufig eine physische Sammlung meinen, sondern konnten sich auch auf virtuelle Bestände wie etwa jene von sogenannten Papiermuseen²⁰ beziehen. Bis dato hat sich der Begriff noch stärker ausgeweitet und verweist mittlerweile auf jegliche Arrangements heterogener Dinge, deren gemeinsamer Nenner im Wunderbaren, Geheimnisvollen, Skurrilen oder Obskuren liegt. Die Bezeichnungen „Kunstkammer“, „Wunderkammer“ oder auch „Cabinet of Curiosities“ begegnen uns heute in den unterschiedlichsten Bereichen, vom Blumengeschäft in Oberschwaben²¹, einem Figurentheater in München²², bis hin zu mächtigen, dynamisch organisierten, virtuellen Fotosammlungen verschiedenster Objekte, Orte und Inszenierungen auf globalen Plattformen wie Instagram oder Pinterest, die ein gemeinsames Attribut, ein sogenannter Hashtag vereint. Insbesondere letztere zeigen, dass die Anwendung des Begriffs in der Populärkultur eine Eigendynamik entwickelt hat und einem gewissen Phänotyp folgt. In diesem Bereich spielen die Beschaffenheiten der Objekte und ihre Inszenierung eine entscheidende Rolle. Denn es geht weniger um ein ganzheitliches Verständnis der Welt und des Beziehungsgeflechts ihrer materiellen und immateriellen Erzeugnisse, sondern vielmehr um die Isolierung einzelner Teilaspekte des frühneuzeitlichen Sammlungsmodells, die man mit diesem Begriff in Verbindung zu bringen scheint (Abb. 1).²³



Abb. 1 Screenshot aus Instagram mit #wunderkammer-Hashtag.

Die Ausprägungsformen der historischen Kunst- und Wunderkammern waren und sind bis heute überaus vielfältig. Je nach sozialem Stand und spezifischen Interessen sahen Kunst- und Wunderkammern sehr verschieden aus und verfügten über unterschiedliche Funktionen und Schwerpunktsetzungen. Und auch heute gleicht keine museale Ausstellung der anderen. Rezeptionen und Adaptionen dieses frühneuzeitlichen Sammlungsmodells treten in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis in den unterschiedlichsten Ausstellungsformaten auf: als Dauerausstellung²⁴, als temporäre Ausstellung²⁵, als Thema in der künstlerischen Praxis auf Objekt- oder Installationsebene²⁶ (Abb. 2) oder sogar als übergreifendes Museumskonzept²⁷. Bereits in diesen vier wesentlichen Bereichen findet das historische Sammlungskonzept in verschiedensten Formen und auf unterschiedlichsten konzeptionellen Ebenen Anklang.

Die Geschichte und Entwicklung der enzyklopädischen Sammlungsform der Kunst- und Wunderkammer wurde seit Anfang der 1980er Jahre intensiv erforscht.²⁸ Auch ihre Wiedergeburt im Museums- und Ausstellungsbereich seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert ist Thema zahlreicher Publikationen.



Abb. 2 Rosamond Purcell: Museum des Ole Worm 1655, Installation 2012. Naturhistorisches Museum Kopenhagen.

Bisher aber nimmt keine Arbeit das Phänomen der physischen Wiedergeburt im 20. Jahrhundert, das bis heute andauert, übergreifend aus museologischer Perspektive in den Fokus. Diese Lücke kann die vorliegende Arbeit nicht gänzlich schließen, sie soll aber eine Grundlage für weiterführende Betrachtungen von Kunst- und Wunderkammer im musealen Kontext liefern. Aufgrund der enormen Anzahl an Ausstellungsformaten, Bezugspunkten zum historischen Sammlungsmodell und geografischem Vorkommen beschränkt sich die Arbeit auf Dauerausstellungen, da diese, im Gegensatz zu temporären Ausstellungen, mittelfristig angelegt sind und über mehrere Jahrzehnte das Ausstellungsbild eines Museums prägen. Denn diese Arbeit zielt darauf ab, Gründe für die große Beliebtheit der Kunst- und Wunderkammer im Museumskontext insbesondere seit Beginn der 2000er Jahre und die Motivationen der ausstellenden Institutionen zu untersuchen. Zur weiteren Eingrenzung

des Gegenstandsbereichs untersucht die Arbeit speziell jene Dauerausstellungen, die sich in ihrem Titel auf das historische Sammlungsphänomen im Allgemeinen oder auf eine oder mehrere konkrete historische Sammlungen beziehen. Sie verwenden dabei Objekte mit entsprechender Provenienz oder solche, die für dieses Sammlungsmodell als typisch gelten. Daher soll auch herausgearbeitet werden, was den Bestandskanon damals und heute prägt. Der geografische Rahmen der zu untersuchenden Ausstellungen beschränkt sich dabei auf Deutschland, Österreich und die Schweiz. Zum einen findet sich allein bereits hier eine enorme Bandbreite an Ausstellungsbeispielen, zum anderen lassen sich zahlreiche Verbindungen zu historischen Sammlungen herstellen, die einst in diesem Raum vorzufinden waren. Dabei verfolgt die Arbeit drei großen Leitfragenkomplexe:

Erstens: Was ist der Ursprung dieses Ausstellungsphänomens, was sind seine Prämissen und gegenwärtigen Konditionen? Zeichnet sich bereits eine Entwicklung des Modells innerhalb der letzten Jahrzehnte ab? Und worin liegt sein andauernder Reiz für Museen und Besucher*innen? Zweitens: Wie unterscheiden sich die Ausstellungen hinsichtlich ihres Konzepts, ihrer Gestaltung, Funktion und Einbindung in den musealen Gesamtkontext? Welche Gemeinsamkeiten haben sie? Gibt es einen Kern, der ihnen allen innewohnt? Und drittens: In welchem Verhältnis stehen die historische Sammlungsform und das aktuelle Ausstellungsmodell im Allgemeinen und im Speziellen zueinander? Inwiefern bietet der heutige museale Kontext einen Rahmen, damit ein historisches Sammlungsmodell wiederbelebt werden kann? Wo liegen die Grenzen und gehen bei diesem Transformationsprozess möglicherweise essenzielle Eigenschaften und ideelle Aspekte verloren? Besteht die Gefahr, die Kunst- und Wunderkammer auf Einzelaspekte zu reduzieren, die weniger ihre wissenschaftliche Funktion in den Fokus stellen, sondern den Besucher*innen vielmehr den Eindruck eines bunten Sammelsuriums vermitteln? Wäre dies ein Rückschritt in die 1970er Jahre, als die Forschung gegen die Etikettierung als ‚Kuriositätenkabinett‘ zu kämpfen versuchte?

Struktur und Methodik

Diese Untersuchung der Kunst- und Wunderkammer im aktuellen musealen Kontext beginnt im 19. Jahrhundert. Obwohl Kunst- und Wunderkammern schon in der Frühphase ihres Vorkommens musealen Charakter hatten,²⁹ findet, wie zu zeigen sein wird, im 19. Jahrhundert ein Perspektivwechsel statt. Im 19. Jahrhundert wird aus dem Sammlungs- ein Ausstellungsmodell, indem historische Kunst- und Wunderkammern zum Gegenstand von temporär und dauerhaft angelegten Ausstellungen werden. Ein Phänomen, das bis in die Gegenwart zu beobachten ist.

Die Arbeit ist in drei Hauptkapitel (Kapitel 2 bis 4) eingeteilt. Kapitel 2 widmet sich der Kunst- und Wunderkammer im Ausstellungskontext des 19. und 20. Jahrhunderts anhand wenig bekannter Fallstudien, um der Frage nach dem Ursprung des Ausstellungsphänomens aus historischer Perspektive nachzugehen. Dabei wird anhand temporär und dauerhaft angelegter Ausstellungen betrachtet, wie sich das historische Sammlungsmodell im Zeitalter der Museumsgründungen entwickelte, inwiefern es abgelöst wurde, in Vergessenheit geriet – so die allgemeine Annahme der Forschung – oder eben gar weiterlebte. Anschließend werden Fallbeispiele des 20. Jahrhunderts herangezogen und untersucht, inwiefern diese eine Grundlage für die Ausstellungskonzepte ab der Jahrtausendwende lieferten. Hier setzt das Kapitel 3 an, das vor dem Hintergrund der zahlreichen und vielseitigen Ausstellungsformen und -modelle einen Vorschlag für eine Typologie von Kunst- und Wunderkammern im Dauerausstellungsformat liefern soll. Grundlage dafür bildet die Analyse von vier Kernkomponenten einer Sammlung, die sich ebenso auf der Ebene der Ausstellung wiederfinden: der physische Raum, die Objekte bzw. Bestände, das Ausstellungsmobiliar und das Ordnungskonzept. Dabei werden die gebildeten Ausstellungstypen anhand von Beispielen konkret veranschaulicht. Die in diesem Kapitel betrachteten Fallstudien sind so ausgewählt, dass das Ausstellungsmodell im Kontext verschiedener Museumstypen betrachtet werden kann und so verschiedene Einbettungsweisen in bestehende Ausstellungs- und Wissensgefüge ersichtlich werden. Neben einer Beschreibung der Ausstellung werden hierbei auch die Geschichte der ausstellenden Institution, die Begleitumstände der Einrichtung der jeweiligen Kunst- und Wunderkammer sowie die Verbindungen zur historischen Sammlung untersucht, sofern die Ausstellung sich explizit auf eine solche bezieht. In diesem Kontext wird auch danach gefragt, wie authentisch und wie fiktiv die geschaffenen Ausstellungen sind. Authentizität und Fiktion werden hier als Gegenpole begriffen, innerhalb derer sich die musealen Kunst- und Wunderkammern bewegen. Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass historische Authentizität³⁰ im musealen Kontext ein nicht erreichbarer Zustand ist, mag der Erhaltungs- und Überlieferungszustand einer historischen Sammlung auch noch so gut sein. Vielmehr wird hier unter dem Begriff ein Streben nach der Erzeugung einer möglichst authentischen Situation verstanden. Ebenso ist auch die Fiktion kein absoluter Zustand, sondern vielmehr ein Konzept, das hier als Metapher eingesetzt wird, um Umgangsweisen mit dem historischen Sammlungsmodell zu beschreiben.

Darauf basierend sollen in der Summe im anschließenden Kapitel 4 Rückschlüsse auf die Motivationen der ausstellenden Institutionen, auf die Voraussetzungen zur (Neu-)Einrichtung einer Kunst- und Wunderkammer und letztlich auch auf den Transferprozess vom historischen Sammlungsmodell hin zum musealen Ausstellungsformat gezogen werden können. Auch soll

in diesem Kontext herausgearbeitet werden, worin Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der historischen und der musealen Kunst- und Wunderkammer hinsichtlich ihrer Funktionen, Eigenschaften und der mit ihnen verbundenen kulturellen Praktiken liegen. Aus diesem Grund wird erst im Kontext dieser Gegenüberstellung eingehend auf die Facetten des historischen Sammlungsmodells eingegangen. Welche zentralen Aspekte gehen bei der Transformation in den musealen Kontext verloren? Womit können sie kompensiert werden? Und nicht zuletzt: Was bleibt von der historischen Kunst- und Wunderkammer übrig und inwiefern werden heutige Vorstellungen und Wünsche in die Ausgestaltung dieses historischen, vielschichtigen und komplexen Gefüges projiziert, von dem bisweilen keine authentischen bildlichen Quellen überliefert sind und deren Ordnungs- und Funktionsweise heute nur noch in Ansätzen nachvollzogen werden können? Das Kapitel 4 nähert sich damit den Ursachen der Wiederentdeckung des frühneuzeitlichen Sammlungsmodells aus postmoderner Perspektive, indem es die Entwicklungen in der Forschungs- und Ausstellungspraxis seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht. Das abschließende Kapitel 5 fasst die Ergebnisse sowie Beobachtungen zur Entwicklung des Ausstellungsmodells zusammen und wagt anhand sich aktuell abzeichnender Tendenzen Prognosen für die Zukunft.

Forschungsstand

Diese Arbeit befasst sich mit der Kunst- und Wunderkammer insbesondere aus museologischer Perspektive und betrachtet das historische Sammlungsmodell oder konkrete historische Sammlungen in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis. Publikationen zur Kunst- und Wunderkammer im Allgemeinen oder zu konkreten historischen Sammlungen sind mittlerweile kaum mehr überschaubar. Da seit Ende des 20. Jahrhunderts die damit verbundenen Entwicklungen in der Forschung Teil der Erfolgsgeschichte der postmodernen Kunst- und Wunderkammer als Ausstellungsformat sind, werden die signifikanten Publikationen und Forschungsarbeiten nicht an dieser Stelle, sondern in Kapitel 4 betrachtet. Dabei geht es um die Suche nach Gründen für das starke Wiederaufleben der Kunst- und Wunderkammer seit dem Jahr 2000.

Die Zahl einschlägiger Publikationen, die die Wiedergeburt der Kunst- und Wunderkammer in der aktuellen Ausstellungspraxis thematisieren, ist hingegen sehr überschaubar, wobei das Phänomen an vielen Stellen beobachtet und vereinzelt auch Gründe genannt werden.³¹ In ihrer Dissertation „Re-thinking the Curiosity Cabinet. A Study of Visual Representation in Early Modern and Post Modernity“³² von 2015 untersuchte die Historikerin Stephanie Bowry, wie die Kunst- und Wunderkammern des 16. und

17. Jahrhunderts die Welt visuell darstellten und inwiefern sich diese Strategien in der damaligen künstlerischen Praxis bis heute widerspiegeln. Auf die Ebene der visuellen Parallelen bzw. Vorbilder, die unser gegenwärtiges Bild von der Kunst- und Wunderkammer prägen, begab sich auch die Kunsthistorikerin Susanne König-Lein in ihrem Aufsatz „Abbild oder Illusion? Darstellungen und Inszenierungen von Kunstkammern“, bei der sie auch rekonstruierte oder neu geschaffene Ausstellungsbeispiele heranzog.³³ In ihrer Dissertation „Surrealismus und Wunderkammer. Befragung eines Topos der Moderne und Ansätze zur Archäologie eines Sammlungsraums der Frühen Neuzeit. Reflexionsansätze zu Raumkonzepten der Wunderkammer“ analysierte Nadine Engel Bezüge zwischen der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer und der künstlerischen und ausstellerischen Praxis der Surrealisten.³⁴ Im Zuge ihrer Arbeit versucht sie, die Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ zu rekonstruieren, die vom Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York Alfred Barr (1902–1981) kuratiert wurde und 1936 auch im MoMA zu sehen war. Diese Ausstellung gilt als die erste, die sich mit der frühneuzeitlichen Sammlungspraxis im 20. Jahrhundert auseinandersetzte. Auf Basis dieser Rekonstruktion unternahm Engel einen Vergleich zwischen der Ausstellung von 1936 und Beispielen frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern, der sich insbesondere auf räumlicher Wahrnehmungsebene abspielte. Dabei stellte sie fest, dass eine direkte Bezugnahme der Surrealisten erst bewusst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und in einem konkreten Beispiel im Jahr 1957 erfolgte.³⁵ In diesem Kontext zeigte sie auch, dass sich zur Wende der 1980er Jahre die Vorstellung von einer modernen Kunst- und Wunderkammer formte. Engels Arbeit stellt einen wichtigen Beitrag in der Gegenüberstellung von frühneuzeitlichem Sammlungsmodell und künstlerischer Praxis surrealistischer und dadaistischer Vertreter dar, die darüber hinaus stark in den Bereich der Ausstellungsgestaltung hineingreift und auf dieser Basis die Wiedergeburt der modernen Kunst- und Wunderkammer markiert.

Die bislang einzige Arbeit, die sich umfassend und dezidiert auf Parallelen zwischen der Kunst- und Wunderkammer und der heutigen Ausstellungs- und Inszenierungspraxis fokussiert, stellt die Publikation der Kunsthistorikerin und Kuratorin Gabriele Beßler „Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Gegenwart“³⁶ von 2009 dar. Beßler untersuchte darin die Kunst- und Wunderkammer als Wahrnehmungsphänomen und analysierte Kulturtechniken, die es ermöglichen, daraus ein Weltmodell zu erschaffen. Die räumlich-gedankliche Vernetzung von Objekten der Kunst und der Natur und die damit verbundenen Inszenierungstechniken übertrug sie auf eine gegenwärtige Ausstellungspraxis, indem sie veranschaulichte, wie sich Künstler*innen heute mit der Welt als Modell auseinandersetzen. Dabei stehen insbesondere Beispiele aus ihrem Ausstellungsprojekt *KunstRaum*

Wunderkammer im Fokus, das ein Labor für die experimentelle und künstlerische Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Konstruktion von Weltmodellen bietet. Im Anhang ihrer Publikation listete sie vorhandene, rekonstruierte und anderweitig wiederbelebte Kunst- und Wunderkammern und Naturalienkabinette auf.

Ein Überblickswerk über das Phänomen „Kunst- und Wunderkammer“ und seine Geschichte und Entwicklung im musealen Kontext wurde bislang jedoch nicht herausgegeben. Obwohl die Forschung immer wieder thematisiert, dass zahlreiche solcher Ausstellungen wie Pilze aus dem Boden zu schießen scheinen, wurde noch kein Versuch eines umfassenden Überblicks unternommen. Einzelabhandlungen finden im Kontext der Kataloge zu den neuen Ausstellungen statt. Eine übergreifende Behandlung des Ausstellungsformats und seiner Bezüge und Beziehungen zum historischen Sammlungsmodell im Allgemeinen und im Speziellen ist weiterhin ein Desiderat, dem diese Arbeit nachzukommen versucht.