

Dominik Collet

Kunst- und Wunderkammern

2002 hat der deutsche Bundestag beschlossen, das ehemalige Stadtschloss im Zentrum Berlins neu zu errichten. Seitdem wurde nahezu jeder Aspekt dieses Unternehmens intensiv und kontrovers debattiert: die äußere und innere Form des Gebäudes, die künftige Nutzung, die Finanzierung, die Trägerschaft. Nur ein Aspekt blieb in allen Debatten unumstritten: das Zentrum des geplanten Humboldt-Forums sollte eine „Kunstkammer“ bilden.

Die Berliner Entscheidung illustriert die rasante Karriere dieses historischen Sammlungstyps. Nachdem die Kunstkammer als „Urform des Museums“ in den letzten Jahren in zahlreichen Rekonstruktionen und Neuerfindungen wieder auferstanden ist, scheint sie nun ins Zentrum nationaler und identitätspolitischer Debatten gerückt zu sein.

Die Renaissance dieses 500 Jahre alten Sammlungstyps verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass ihm Fähigkeiten zugesprochen werden, die heutigen Museen offenbar fehlen. Dazu gehört vor allem das Vermögen, andere Kulturen gleichberechtigt, vorurteilsfrei und respektvoll darzustellen. In dem für die Kunstkammern typischen spielerischen Nebeneinander von Natur und Technik, von Kunst und Wissenschaft, von Eigenem und Fremdem entdecken Ausstellungsmacher ein von späteren disziplinären, nationalen und machtpolitischen Zwängen noch freies „Labor“ der Begegnung (Abb. 1). Angeregt von postkolonialen Debatten, versteht man die Kunstkammer so als jenen „dritten Raum“, der kulturelle Hybridität jenseits von starren Dichotomien ermunterte.

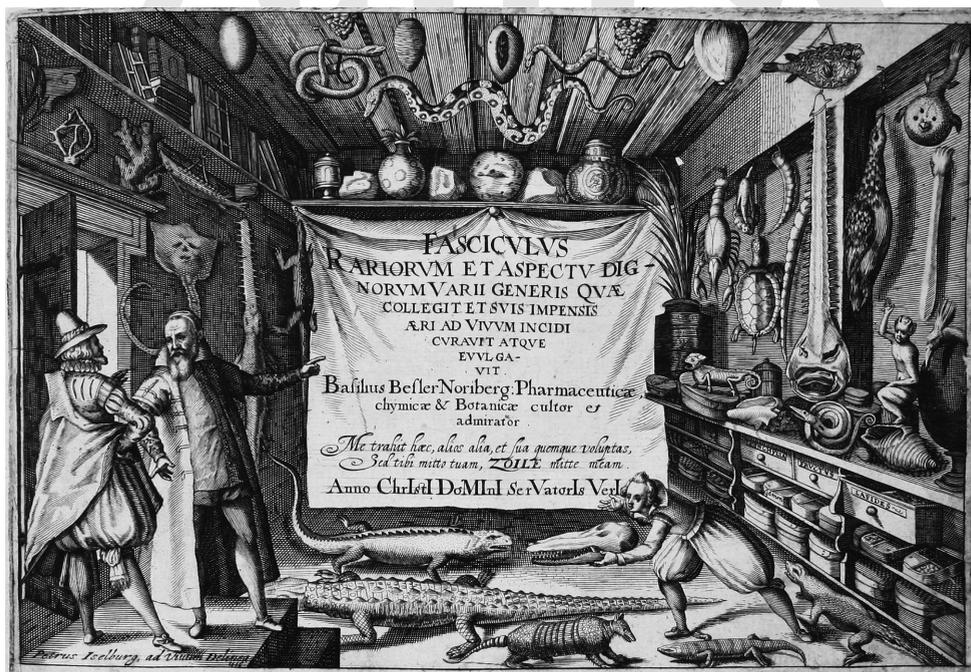


Abbildung 1: Illustration der Kunstkammer des Nürnberger Apothekers Basilius Besler von 1622 mit europäischen und außereuropäischen Pflanzen, Tieren und ethnographischem Material, die einem Besucher vom Sammler und einem „Kunstkammerer“ präsentiert werden.

In Berlin ist dieser Aspekt besonders zentral. Dort soll die „Kunstkammer“ das Herz der ins Humboldt-Forum verlegten außereuropäischen Sammlungen bilden. Während diese in weiten Teilen auf die deutsche Kolonialzeit zurückgehen, möchte man mit der Kunstkammer gezielt an ältere, vermeintlich neutralere Traditionen anknüpfen. Dem kolonialen Blick soll die Kunst- und Wunderkammer das unvoreingenommene Staunen entgegensetzen, dem Gestus der „Beuteschau“ ein respektvolles Miteinander. Auf diese Weise soll sie dazu beitragen, aus den ehemaligen Kolonialmuseen „Museen der Weltkulturen“ zu formen, Deutschlands Beziehungen zur Welt nicht länger auf die Erfahrungen der Kolonialzeit zu reduzieren und der engen, nationalstaatlichen Tradition des Stadtschlusses einen interkulturellen Begegnungsraum entgegenzustellen. Mit der Kunstkammer entsteht so im Herzen der deutschen Hauptstadt ein zentraler Erinnerungsort der ehemaligen und zukünftigen Weltgewandtheit des modernen Deutschland.

Die Wiederentdeckung der ersten Museen

Eine solche Vereinnahmung der Kunstkammern für die nationale Identitätsfindung in einer globalisierten Welt wurde erst durch eine radikale Neuinterpretation möglich. Lange Zeit galten diese ersten musealen Sammlungen Europas aus der Zeit von 1500–1800 als chaotische Sammelsurien, von denen zwar eine gewisse Faszination, aber keinerlei Nutzen ausging. Bereits um 1900 resultierten erste Versuche ihrer Historisierung in der Begriffsbildung „Kunst- und Wunderkammer“. Eine systematische Beschäftigung mit dem Ursprung der modernen Museen und der Provenienz ihrer älteren Bestände begann erst in den 1980er Jahren.

Wie so häufig, ging die plötzliche Suche nach „Vorgeschichten“ auf eine tiefe Krise zurück. Museen wurden und werden seit dieser Zeit zunehmend als passive und schwerfällige Institutionen wahrgenommen, die weitgehend überholtes Wissen auf altmodisch distanzierte Art einer eng begrenzten Besucherschicht präsentieren. Auf der Suche nach Alternativen hat man sich daher den Kunst- und Wunderkammern zugewandt. In ihren lebhaften Inszenierungen, die alle Sinne ansprachen, die jede Fachgrenze lustvoll überschritten und die eine vergleichsweise breite Besucherschicht zum Spiel mit den Objekten anregten, erkannte man ein Gegenbild zum verkrusteten Museumsbetrieb der eigenen Zeit. Seitdem stellt man dem trägen modernen Museum gerne seine „undisziplinierten“ Vorgänger gegenüber und kopiert, adaptiert und rekonstruiert deren Präsentationsformen. Neue oder wiederhergestellte Kunstkammern wurden in den letzten Jahren in Halle (1995), Ulm (2001), Landshut (2004), Budapest (2005), Dresden (2006), Karlsruhe (2006), Amsterdam (2009) und Gotha (2010) eröffnet. Zahlreiche weitere sind in ganz Europa als Teil von Sonderausstellungen präsentiert worden. Das Spiel mit der „Kunstkammer“ gehört heute zu den populärsten Ausstellungskonzepten überhaupt.

Eine besondere Bedeutung hat die Kunstkammer in der scharf geführten Diskussion um die Präsentation fremder Kulturen gewonnen. Während den heutigen Völkerkundemuseen vorgeworfen wird, den kolonialen Blick ihrer Gründerväter zu übernehmen, die gewaltsame Entstehungsgeschichte ihrer Sammlungen zu verschweigen und aus der Vielfalt entlegener Lebenswelten ein künstliches „Anderes“ zu konstruieren, interpretiert man die Kunstkammern als hierarchiefreies „Laboratorium“. Da die vielen Exotika hier nicht künstlich separiert, sondern im „Dialog“ mit europäischen Exponaten ausgestellt wurden, vermuten ihre Befürworter, dass sie einen offeneren Blick auf die Weltkulturen erlauben. Einige sehen in den außereuropäischen Sachzeugnissen darüber hinaus auch eine Inspirationsquelle für die

Entwicklung der empirischen Wissenschaften und die kritische Auseinandersetzung mit den eigenen, europäischen Verhältnissen insgesamt.

Solche gegenwartsbezogenen Deutungsversuche verdecken leicht, dass die Kunstkammern tatsächlich einen zentralen Ort der europäischen Begegnung mit der Welt bildeten. Allerdings präsentierten auch diese Sammlungen nur Fragmente einer viel komplizierteren Wirklichkeit, die zudem von europäischen Projektionen, religiösen Vorurteilen und politischen Interessen eingeengt wurde. Aber während weite Reisen und direkte Kontakte mit den Außereuropäern nur wenigen vorbehalten blieben, erreichten die Kunstkammern ein erstaunlich breites Publikum. Drei Jahrhunderte lang dienten sie wenn nicht als Labor, dann doch als Vermittler der europäischen Expansion an einen Rezipientenkreis, der weit über die Leserschichten der Reiseliteratur hinausging. Die Kunstkammer konstituierte so eine zentrale „contact zone“ (J. Clifford) von Alter und Neuer Welt, die das europäische Bild der Fremde zwischen 1500 und 1800 nachhaltig prägte.

Die Welt in der Stube

Die Einfuhr exotischer Objekte war kein Nebenprodukt, sondern das Hauptziel der europäischen Expansion. Außer den begehrten Handelsgütern und Edelmetallen gelangten aber von Beginn an auch Raritäten und „Kuriositäten“ in die Alte Welt. Kolumbus berichtet in seinem Logbuch, dass er bereits am Tag des ersten Kontakts mit den Amerikanern, dem 12. Oktober 1492, „Papageien und Bälle von Baumwollfäden und Speere und viele andere Dinge“ erhielt. Wenig später hatte sich ein reger Tauschhandel entwickelt, der mit „Pfeilen“, „Götzenfiguren“ und Schmuck aus bunten Federn bereits Objekte umfasste, die später zu beliebten Kunstkamerstücken werden sollten.

Das Aufsehen, das solche Exotika in Europa erregten, kann man nur erahnen. So notierte sich Albrecht Dürer 1520 zu den in Brüssel ausgestellten Beutestücken des Hernán Cortés: „Auch hab jch gesehen die dieng, die man dem könig auß dem neuen gulden land gebracht hat: [...] von allerlei jhrer waffen, harnisch, geschucz, wunderbahrlich wahr, selczamer kleidung, pettgewandt und allerley wunderbahrlicher ding zu manniglichem brauch, das do viel schöner an zu sehen ist dan wunderding“.

Nicht nur einige der „Wunderdinge“ Cortés' fanden später ihren Weg in die Sammlungen europäischer Herrscherhäuser. Überall wurden die etablierten Sammlungen von Antiquitäten, Kunsthandwerk und Pretiosen nun um Kuriositäten aus Übersee erweitert.

Gerade aufgrund ihrer faszinierenden Fremdartigkeit brachte man Exotika nicht in separate Spezialsammlungen. Den Sammlern war es vielmehr ein Bedürfnis, den neuartigen Objekten einen Platz innerhalb der bestehenden Ordnung der Dinge zuzuweisen. Mit der Anlage von universellen Kunstkammern versuchten sie, der sich rasch vergrößernden Welt eine kohärente Ordnung zurückzugeben – ein Bestreben, das sich in Bezeichnungen wie „Kleine Welt“, „Theatrum mundi“ oder „Mikrokosmos“ artikulierte.

Um entsprechend zu wirken, mussten die Objekte gesehen und bestaunt werden können. So universell wie das Sammlungsprogramm der neuen Kunstkammern entwickelte sich daher auch das Netzwerk von Besuchern, Sammlern, Händlern und Experten. Bereits der Anspruch, auch Objekte aus entlegenen Gebieten auszustellen, verlangte einen intensiven Austausch mit Reisenden, Besuchern und Kaufleuten. Die daraus resultierende größere Zugänglichkeit der Kunstkammern transformierte die älteren Sammlungsformen. Aus der privaten Gelehrtsammlung und der verschlossenen Schatzkammer entwickelte sich nun eine auf Besucher ausgerichtete Institution, die in Form, Funktion und Öffentlichkeit bereits an

das moderne Museum erinnert. Die Entstehung der universell sammelnden „Kunstkammer“ und die europäische Expansion sind daher eng miteinander verknüpft. Die Geburt des Museums und die europäische Öffnung zur Welt gingen Hand in Hand.

Erste Kunstkammern lassen sich um 1550 nachweisen. Als Teil einer größeren gesellschaftlichen Entwicklung entstanden sie zeitgleich in sehr verschiedenen sozialen Milieus – an Fürstenhöfen ebenso wie an Universitäten oder in Bürgerhäusern, in den niederländischen Überseehäfen ebenso wie im französischen Hinterland. Die ältesten Kunstkammern finden sich daher nicht nur an den Höfen von München, Florenz oder Dresden, sondern auch bei dem Naturkundler Ulysse Aldrovandi in Bologna oder dem Baseler Arzt Felix Platter.

Exotika spielten dabei überall eine wichtige Rolle. Da die große Mehrheit der Sammler, nicht auf missionarische oder dynastische Beziehungen in die Ferne zurückgreifen konnte, entwickelten sich für diese Stücke schon früh ein reger Handel und ein eigener Markt. Er begann in den überseeischen Küstengebieten, wo Seeleute Raritäten erhandelten oder die Pfeile sammelten, die Indianer auf ihr Schiff geschossen hatten. In Europa gelangten brasilianische Hängematten oder indonesische Dolche schließlich über reisende Kunsthändler oder Raritätenläden wie die „Arche Noah“ in Paris an die Sammler.

Schon nach einer Generation lassen sich Hunderte Kunstkammern in Europa nachweisen. Sie waren so populär, dass bald erste „kommerzielle“ Sammlungen entstanden. So zeigte Robert Hubert in den 1650er Jahren eine für jedermann zugängliche Sammlung von „Wunderbar[en]- und seltzame[n] Sachen der Natur, so aus Europa, Africa, America, beeden Indien, und andern weit entlegenen Landschaften, mit grosser Mühe und Arbeit zusammen gebracht“, in verschiedenen Städten in Deutschland und England, um mit den Eintrittsgeldern seinen Lebensunterhalt zu bestreiten.

Ihren Besuchern boten die Kunstkammern eine ganze „Welt in der Stube“. Außereuropäische oder „indianische“ Stücke stellten zumeist einen kleinen, aber hoch geachteten Teil der Bestände dar. In der fürstlichen Kunstkammer in Dresden befand sich ein eigenes „Indianisches Zimmer“, in dem „Ausländische Indianische Raritäten und Naturalien, an Gewächsen, Thieren, Vogeln, Gewehren, Kleidern, Bildern, Schriften, Müntzen und andern“ präsentiert wurden. Aber auch in kleineren Sammlungen, wie der des Straßburger Kaufmanns Balthasar Künast, notierte ein Besucher im Jahr 1637 gleich neben den einheimischen Kunstwerken Arrangements von „Etlich Indianisch [...] Abgötter. Mäntel, Hut, etc. alles von Federn von Papageyen und Paradiesvögeln. Allerhand Indianisch Geschirr, Körb, Wehr, Säbel, Pfeil, Boge[n], Bett“.

Während nicht-westliche Objekte heute zumeist nur in Spezialmuseen zu finden sind, präsentierten nahezu alle Kunstkammern exotische Stücke. Ihre Sichtbarkeit war daher deutlich höher und der Einfluss der Kunstkammern auf das Bild, das sich die Europäer von der Ferne machten, entsprechend groß.

Weltreisende als „cultural broker“

Im Kontaktraum Kunstkammer wanderten aber nicht nur die Objekte zwischen den Kulturen. Auch viele Personen in ihrem Umfeld waren Grenzgänger. Ihre Reisen wiederholten den Weg der Objekte in umgekehrter Richtung.

Die Londoner Gärtnerfamilie Tradescant legte in den 1620er Jahren mit Reisen in den Orient und nach Amerika die Grundlage für das Oxforder Ashmolean Museum, das heute noch existiert. Auch Hans Sloane, der spätere Begründer des British Museum, verdankte seine gesellschaftliche Position und seine berühmte Sammlung einer Reise in die Karibik.

Noch bedeutender waren reisende „Experten“. Diese Gruppe von Agenten, Beratern oder „Kunstkammerern“, die sich im Umfeld der neuen Sammlungen bildete, trug wesentlich zur Etablierung eines einheitlichen Sammlungstypus bei. Für die aus ihrem Kontext gerissenen außereuropäischen Stücke war ihre Tätigkeit essentiell. Ohne sie blieben die Exotika stumm.

Weitgereiste Augenzeugen machten daher von Beginn an einen großen Teil dieser Experten aus. So etablierte sich der Enkhuizener Arzt Bernhard Paludanus über Reisen nach Syrien und Ägypten als Agent zahlreicher sammelnder Reichsfürsten. Seine eigene Kunstkammer kam später an den Gottorfer Hof, wo sie mit Adam Olearius ein Experte erweiterte, der seine Anstellung einer Reise ins persische Isfahan verdankte. Zusammen formten sie eine berühmte Kunstkammer mit Objekten „aus allen vier Theilen der Welt“, die noch heute im Kopenhagener Nationalmuseum zu sehen sind.

Als reisende Grenzgänger bildeten diese Experten das menschliche Pendant zu den weitgereisten Exotika. Kontakte nach Übersee bestanden daher nicht allein über Exponate. Umso erstaunlicher ist es, dass kaum einer dieser Praktiker interkultureller Begegnung tatsächlich auf seine persönlichen Erfahrungen zurückgriff. Das Bild, das sie von der Fremde zeichneten, war nicht das des „Augenzeugen“, sondern das der etablierten Bücher.

Projektive Ethnographie

Bereits mit der Auswahl der Exponate legten Experten und Sammler den Besuchern ein bestimmtes Bild der Fremde nahe. So fehlten Objekte, die auf den Kontakt von europäischen und nicht-europäischen Traditionen verweisen. Hybridisierung, Mestizisierung und Vermischung fanden in der Kunstkammer – ähnlich wie in modernen Völkerkundemuseen – kaum statt. Man bevorzugte zudem „primitive“ Dinge. Das Amazonasbecken war beispielsweise weit besser repräsentiert als das Reich der Azteken. Besonderer Popularität erfreute sich „Fremdvertrautes“ – Objekte, deren Form, Material und Funktion zwar fremdartig erschienen, die zugleich aber eine europäische Entsprechung besaßen. „Kronen“ aus Federn oder Hängematten als „Betten“ gehörten daher zu den populärsten Exotika. Die Selektion der Exponate marginalisierte so Formen des kulturellen Kontakts und reduzierte die tatsächliche Vielfalt auf ein einheitliches, weitgehend primitives Gegenüber.

Die Einordnung der Exponate führte diese Tendenz zur Abgrenzung weiter. Obwohl die zeitgenössischen Taxonomien eigentlich eine gemeinsame Präsentation forderten, ordneten die Sammler nicht-christliches Material entweder in separate Zimmer oder zu den „Naturalien“. Sammlungstheorie und -praxis traten hier deutlich auseinander.

In den Geschichten, die in den Sammlungen zu den Exotika zirkulierten, fand diese Assoziation überseeischer Kulturen mit dem Naturhaften und Andersartigen ihren Abschluss. Die Erzählungen der Experten assoziierten zahlreiche Objekte mit dem Kannibalismus der „Wilden“. Dazu gehörten Rasseln, Keulen, Nüsse oder „Tzween Pfeiffen“, von denen Bernhard Paludanus beteuerte, sie bestünden aus den Schenkelknochen von Menschen, „die die menschenvresser in America gevressen haben“. Andere Exotika ordnete man den bedrohlichen, giftmischenden Amazonen oder heidnischen Ritualen zu.

Die Geschichten verwandelten auch ganz gewöhnliche Dinge in faszinierende Raritäten. Aus den religiösen Kopffzierden aus Federn machten sie entweder weltliche „Kronen“ oder – buchstäblich auf den Kopf gestellt – „TanZRöcke“ für den berüchtigten „danse sauvage“ (Abb. 2). In der Persenning eines Kanus oder der Halterung eines Spiegels erblickte man indianische „Götzen“, ein Robbenfell in Bologna verwandelte sich in den Zeremonienmantel

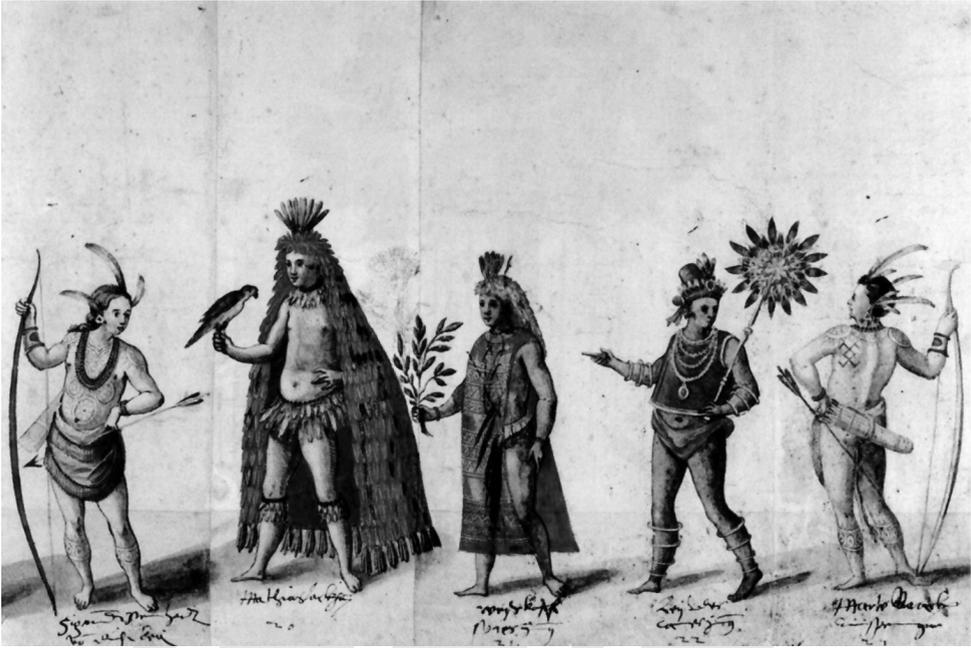


Abbildung 2: Der Aufzug der „Königin Amerika“ am Stuttgarter Hof (1599), mit exotischen Objekten aus den Beständen der fürstlichen Kunstkammer (kolorierte Federzeichnung).

eines heidnischen Priesters, eine Trompete mit Jaguarschnitzereien in ein Kriegsgerät der Amazonen mit einem Teufelskopf.

Da die geographischen Angaben äußerst vage gehalten waren, übertrugen sich solche Schilderungen leicht auch auf andere „indische“ Objekte. Vor den Augen der Besucher entstand so das Bild einer homogenen, naturhaft-primitiven „Gegenwelt“.

Die Voraussetzung für eine solch weitreichende Neudeutung der Exotika lag in ihrer weitgehenden Dekontextualisierung. Genauere Informationen zu den „indianischen“ Dingen strebte man daher oft gar nicht erst an. Die Phantasien der Europäer entzündeten sich schließlich gerade an den Leerstellen. Die im Vergleich zu den mündlichen Erzählungen viel knapperen Einträge der zeitgenössischen Inventare verweisen daher auch nicht auf einen „neutralen“ Blick als vielmehr auf die strategische Bedeutung gezielter Überlieferungslücken.

In der musealen Praxis füllten die Kunstkammerer diese Lücken mit Geschichten aus der populären Reiseliteratur. Indem sich die „Augenzeugen“ die Autorität anerkannter Bücher aneigneten, festigten sie den unsicheren Status als „Experten“ und bedienten zugleich die Erwartungen von Sammlern und Besuchern.

Ihr Vorgehen lässt sich daher als „projektive Ethnographie“ beschreiben. Sie projizierte verbreitete europäische Vorstellungen in die Ferne. Europas „innere Indianer“ – die religiösen Abweichler, ungehobelten Bauern und ungehorsamen Frauen – wanderten dabei in die Neuen Welten. Die Kunstkammer diente so der Selbstvergewisserung der Daheimgebliebenen und förderte mit der Abgrenzung vom Fremden zugleich die Konstruktion einer „europäischen“ Identität in einer expandierenden Welt.

Von der Kunstkammer zum Völkerkundemuseum

Die museale Präsentation der Fremde blieb fast 300 Jahre lang konstant. Experten, Besucher und die Vorbildwirkung berühmter Kunstkammern perpetuierten den einmal entwickelten Sammlungskanon. Lange nachdem die Eingeborenen christianisiert, Pflanzen und Tiere im „Columbian exchange“ ausgetauscht und europäische Siedler in der Fremde heimisch geworden waren, präsentierten die Kunstkammern noch immer eine unberührte, heidnische Gegenwelt.

Gegen diese Tradition konnten sich zaghafte Versuche, die Kunstkammern für neue experimentelle Forschungsmethoden oder für die schulische Bildung zu nutzen, nur vereinzelt durchsetzen. Auch Formen des spielerischen Umgangs mit exotischen Objekten, wie die Benutzung bei Festen und Umzügen, blieben fest in aristokratische oder religiöse Deutungsmuster eingebunden (Abb. 2).

Die wissenschaftliche Ausdifferenzierung des 18. Jahrhunderts ging daher an den ethnographischen Beständen und vielen naturkundlichen „Kuriositäten“ zunächst vorbei. Während mit der Physik, der Kunst oder der Medizin immer weitere Bereiche der Kunstkammern in spezialisierte Sammlungen ausgelagert wurden, blieben die Exotika als Restbestände zurück oder wurden zum ungeliebten Anhängsel der neuen Naturkundemuseen.

Erst als die Fremde im 19. Jahrhundert keine unmittelbare Herausforderung mehr darstellte, konnten sich neue Modelle entwickeln. Gelehrte begannen die außereuropäischen Kulturen zu historisieren, mit der eigenen Vergangenheit zu vergleichen und in eine gemeinsame Geschichte einzuordnen. Mit den neuen Diffusions- und Stufentheorien wuchs auch das Interesse an den fremden Dingen. Die Entwicklung der „Völkerkunde“ um 1780, die großen naturkundlichen Expeditionen und Alexander von Humboldts Semantisierung fremder „Monumente“ als Zeugnisse von Freiheit und Universalismus regten bald eine Renaissance ethnographischer Sammlungen an.

Die ersten völkerkundlichen Museen übernahmen dabei nicht nur viele Exponate aus den alten Kunstkammern, sondern auch viele Sammlungstraditionen. Die Kunstkammer lebte nicht nur in der Erwerbspolitik oder der Rolle von Experten weiter. Sie setzte sich auch in der nunmehr vollständigen Separation von Alter und Neuer Welt fort.

Die Kunstkammer als Kontaktraum?

Lange vor den Kolonialmuseen des 19. Jahrhunderts präsentierten die Kunst- und Wunderkammern einem breiten Publikum die „Welt in der Stube“. Ihre außereuropäischen Exponate visualisierten die Entdeckungsreisen und vermittelten das Wissen einer neuen, größeren Welt über die Kreise der Gelehrten hinaus. Die europäische Expansion und die Entstehung des Museums sind auf diese Weise eng miteinander verknüpft.

Die Kunstkammern sind deshalb zu Recht als Erinnerungsorte des interkulturellen Kontakts wiederentdeckt worden. Als Kontaktraum unterlagen sie aber den Bedingungen ihrer Zeit und des Museums selbst. Die Begegnung von Alter und Neuer Welt fand im Sammlungsraum nur indirekt, nämlich über Objekte, statt. Die Fremden selbst blieben dabei stumm oder dienten lediglich – wie die „Indianerprinzessin“ Pocahontas oder einige „Indian Kings“ bei ihren Aufenthalten in London 1616 und 1717 – als Quelle für Exponate.

Die Leerstellen, die mit dem Transfer aus ihrem ursprünglichen Kontext entstanden, machten die Exotika zu Projektionsflächen für europäische Phantasien. Ihre Präsentation

als „Gegenwelt“ ermöglichte es den Europäern, ihre politisch, konfessionell und sozial zersplitterte Heimat als identitätsstiftende Einheit zu imaginieren.

Das Museum erlebte seine erste Blüte daher nicht zufällig in Europa. Auch in anderen Regionen schätzte man fremde Raritäten. So gab es beispielsweise im Japan der Edo-Zeit Sammlungen europäischer „Exotika“. Die gewaltige Popularität der Kunstkammern in der Alten Welt resultierte aber aus dem gesteigerten Bedürfnis der Europäer nach Selbstvergewisserung in turbulenten Zeiten.

Es ist wohl genau dieses Gefühl, das diese Sammlungsform heute wieder so attraktiv erscheinen lässt. Nicht nur im Berliner Humboldt-Forum verbindet sich mit ihr die Hoffnung auf historische und moralische Neuorientierung in einer zunehmend globalen Welt.

Das hohe metaphorische Potential des Kunstbegriffs der „Wunderkammer“ verdeckt dabei zuweilen die Mehrdimensionalität der tatsächlichen historischen Museen. Als Vorbild kann sicher die für ihre Zeit einzigartig breite Öffentlichkeit dienen, die über ständische und konfessionelle Schranken hinausreichte. Über ihre Objekte veranschaulichte sie erfolgreich Wissensbestände jenseits von disziplinärem Spezialisierung. Zugleich teilt die Kunstkammer aber auch die Probleme jedes Museums: die Privilegierung von „Experten“ und Kuratoren, das Schweigen der Porträtierten, die Marginalisierung von Hybridität, die Leerstellen in der Kontextualisierung der Objekte oder die Herausforderung, anhand von Dingen den weiten Bereich der „intangible heritage“ lebendiger Kulturen adäquat zu erfassen.

Betrachtet man die Kunstkammer indes nicht nur als spielerische Heterotopie der Weltoffenheit, sondern auch als Ort, an dem Stereotype naturalisiert und imaginierte Fremdheit konstruiert wurden, tritt sie als ein kulturelles Archiv der langen Geschichte globaler Begegnungen hervor.

Literaturhinweise

Elke BUJOK, *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*. Berlin 2004.

James CLIFFORD, *Museums as Contact Zones*, in: Ders., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass. 1997, S. 188–219.

Dominik COLLET, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2007.

Sabine HAAG/Helmut TRNEK (Hrsg.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Wien 2001.

Oliver IMPEY/Arthur MACGREGOR (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. London 2001.

Pamela H. SMITH/Paula FINDLEN (Hrsg.), *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York 2002.