

MICHAEL WENZEL

Seehofers Denkraum

Zur Vorgeschichte der politischen Modelleisenbahn

- 1 <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ehrungspiegel-redakteure-mit-nannen-preisen-ausgezeichnet-a-761218.html> (5.6.2013).
- 2 Hausmitteilung, in: Der Spiegel 20/2011, S. 3.
- 3 Frank Schirrmacher: Aberkennung des Nannen-Preises. Haben wir erlebt, wovon wir schreiben?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.5.2011.
- 4 Henri-Nannen-Preis: Debatte um Siegertext. Bei Seehofer im Keller, in: Süddeutsche.de, 9.5.2011.

Am 6. Mai 2011 kam um 23:26 Uhr über den «Ticker» von *Spiegel Online* die Meldung: «Spiegel-Redakteure mit Nannen-Preis ausgezeichnet. Es ist die renommierteste Auszeichnung im deutschen Journalismus: (...) Den ersten Platz in der Kategorie Reportage und damit den traditionellen Egon-Erwin-Kisch-Preis gewann Spiegel-Redakteur René Pfister. Für seinen Artikel mit dem Titel *Am Stellpult* hatte er Horst Seehofer am Pult seiner Modelleisenbahn porträtiert».¹ Bereits drei Tage später wurde Pfister der Preis wieder aberkannt. Denn, so konnte man in einer *Hausmitteilung* des *Spiegels* vom 16. Mai 2011 lesen, Pfister hatte «auf der Bühne des Hamburger Schauspielhauses berichtet, dass sich jene nüchtern geschriebenen ersten drei Absätze seiner Geschichte, die von der Modelleisenbahn in Seehofers Keller erzählen, aus vielen Gesprächen und den Eindrücken von Kollegen zusammensetzten; (...) also tadelte die Jury, dass diese Absätze «entgegen dem Eindruck der Leser und aller Juroren nicht auf der eigenen Wahrnehmung» beruhten. (...) Die «Bild-Zeitung, stets um journalistische Standards besorgt, enthüllte eine «Märklin-Affäre»».² Was der Aberkennung folgte, war eine Debatte in der deutschen Presse über persönliches Erleben und «reportagehafte Rekonstruktion»,³ über «authentisch wirkende Text[e]» und «politisches Porträt».⁴ Erstaunlicherweise spielte der Gegenstand des fiktiv Erlebten dabei kaum

eine Rolle. Allein Frank Schirrmacher bemerkte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: «Einmal auf die Spur gebracht, stellt man fest, dass der sprachbewusste Autor gerade am Anfang mit Bedacht jedes Authentizitätskolorit vermeidet. Pfister zeigt keinen Seehofer, der Zuggeräusche nachahmt oder mit rotem Kopf und Schaffnermütze die Märklin-Züge lenkt. Er beschreibt die Anlage, die ihm jetzt zum Verhängnis werden soll, eindeutig als Bild, nicht als Ereignis, als Modell für ein Modell.»⁵ Ebenso merkte Schirrmacher an, dass «Kollegen des ‹Spiegel›, wo Pfister als Redakteur arbeitet, (...) den Keller gesehen und die Spielzeugeisenbahn fotografiert» hätten. Von diesen Photographien ist freilich keine publik geworden. Auch andere Pressephotographien in Zeitungen und Zeitschriften sind nicht bekannt,⁶ allerdings zeigte bereits ein Bericht des *ZDF-heute journals* aus dem Jahr 2004 Seehofer mit seiner im Bau befindlichen Modellbahn (*Abb. 1*).⁷

Es lohnt sich, die inkriminierten Sätze genauer zu betrachten. Der *Spiegel*-Redakteur beschrieb Seehofers Abstieg in den Eisenbahn-Keller seines Ferienhauses, die Miniaturbauten, die die Karriere des Politikers reflektierten, und – gleichsam als Höhepunkt – die Figur der Bundeskanzlerin am Steuer einer Diesellokomotive. Die Modellbahn diente dem Journalisten als Parabel, um den angeblich manipulativen Charakter des Politikers aufzudecken: «Seehofer hat sich in Schamhaupten eine Welt nach seinem Willen geformt, er steht da am Stellpult, und die Figuren in den Zügen setzen sich in Bewegung, wenn er den Befehl dazu erteilt. Es ist ein Ort, wo sich Seehofers Spieltrieb mit seiner Lust am Herrschen paart. Beides ergibt bei ihm keine glückliche Verbindung. (...) Hinter der majestätischen Fassade steckt jedoch ein ganz anderer Seehofer, ein Mann, der gern spielt, mit Menschen noch lieber als mit Eisenbahnen.»⁸ Das «Spielfeld» des Politikers wird dagegen nur unzureichend analysiert: «Es gibt den Nachbau des Bahnhofs von Bonn, der Stadt, in der Seehofers Karriere begann. Nach dem Jahr 2004, als er wegen des Streits um die Gesundheitspolitik sein wichtigstes Amt verlor, baute er einen ‹Schattenbahnhof›, so nennt er ihn, ein Gleis, das hinab ins Dunkel führt.»⁹ Der Bahnhof Bonn, der von Seehofer als Stellvertreter für seine «18 Jahre in Bonn» auserkoren wurde, wie er schon etwa ein Jahr vor Pfisters Artikel im Interview formulierte,¹⁰ ist als konventionelles

5 Schirrmacher: Aberkennung des Nannen-Preises.

6 Der Sprecher der CSU, Jürgen Fischer, teilte dem Verfasser mit, «dass es von der Modelleisenbahnanlage des Herrn Ministerpräsidenten keine Fotos gibt und in absehbarer Zeit auch nicht geben wird.» (Schreiben vom 10.6.2013).

7 Vgl. <http://www.bild.de/news/inland/spiegel/video-maerklin-modelleisenbahn-seehofers-keller-17865610.bild.html> (24.6.2013).

8 René Pfister: Am Stellpult, in: *Der Spiegel* 33/2010, S. 40-43, hier S. 41.

9 Pfister: Am Stellpult, S. 41.

10 Der Weichensteller. Horst Seehofer über Modelleisenbahnen, in: *Mainpost*, 18.12.2009.

11 Bodo-Michael Baumunk: *Der Ho Modell-Eisenbahner und seine Welt*, Marburg 1985, S. 54-55. Faller 110113 Bahnhof ‹Bonn› Bausatz Spur Ho.

12 Vgl. Manfred Hoße u. a.: *Lexikon der Modelleisenbahn*, Stuttgart 1996, S. 169, s. v. Schattenbahnhof.

13 Der Weichensteller.

14 Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Cim 66, fol. 61v; vgl. die vermutlich erste Bezugnahme mit Zitat bei: Friedrich Ludwig von Medem (Hg.): *Philipp Hainhofers Reise-Tagebuch*, enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617, Stettin 1834, S. XXII.

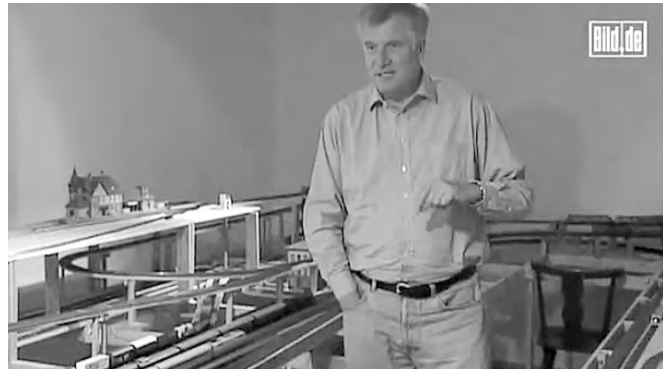


Abb. 1
Einziges Bildzeugnis?
Horst Seehofer in seinem
Modellbaukeller, 2004.

Gebäudemodell seit Jahrzehnten im Handel erhältlich.¹¹ Auch der Begriff des «Schattenbahnhofs» ist eine gebräuchliche Bezeichnung für verdeckte Abstellgleise¹² und keine Prägung Seehofers, wie auch immer er diesen Ort innerhalb der «Nachbildung seines Lebens»¹³ verstanden wissen will. Obwohl die angeführten Presseartikel die Modellbahn als Parabel für Weltformung und Herrschaft nutzten, erkannten sie in ihr letztlich doch nur einen infantilen Zug, das «Kind im Manne» und seinen «Spieltrieb».

Während Seehofer bis dato Journalisten nur selten Zutritt zu seiner politischen Modelleisenbahn gewährte, hatte fast vierhundert Jahre früher ein anderer Politiker bei einem als Nachrichtenkorrespondent angestellten Kunstagenten unter anderem einen Modellentwurf in Auftrag gegeben. Der Augsburger Kaufherr, Kunst- und Politikagent Philipp Hainhofer (1578–1647) reiste im Spätsommer 1617 an den Hof des Herzogs Philipp II. von Pommern-Stettin. Er war seit einigen Jahren für den Fürsten tätig, wie der süddeutsche Handelsherr in seiner Lebensbeschreibung notierte: «Anno 1610. im April, hat Hertzog Philippus der II. zu Stettin Pom[m]ern (...) ihm ein Schreiben, und die Fürstl: Bildnus zuestellen vnd vmb Correspondenz, weil sie bede ainen Namen haben, beyde Wilde Männer im Wappen führen, vnd beyde linguisten, vnd liebhaber der Künsten sein, ersucht und ersuchen las-



Abb. 2
Vermutlich Johann Mathias
Kager: Ansicht des
«Pommerschen Meierhofs»
(um 1617).

sen.»¹⁴ Vornamen, Wappenfiguren und Interessen nivellierten die Standesunterschiede der beiden Männer. Bald danach hatte Hainhofer den Herzog für den Erwerb von vier außergewöhnlichen Kunstobjekten gewinnen können: ein mit kunstvollen Miniaturen ausgestattetes Stammbuch,¹⁵ einen silbernen Nähkorb für die Gemahlin des Herzogs, ein heute als *Pommerscher Kunstschränk* bekanntes, in Ausführung und Ausstattung äußerst kostbares Sammlungs- und Multifunktionsmöbel sowie den *Meierhof*, das Modell eines großen schlossartigen Gutshofs.¹⁶ Die Kosten waren immens,¹⁷ aber sieben Jahre später konnte der Herzog Kunstschränk und Meierhof entgegennehmen, die Auslieferung der Werke beaufsichtigte Hainhofer selbst vor Ort.

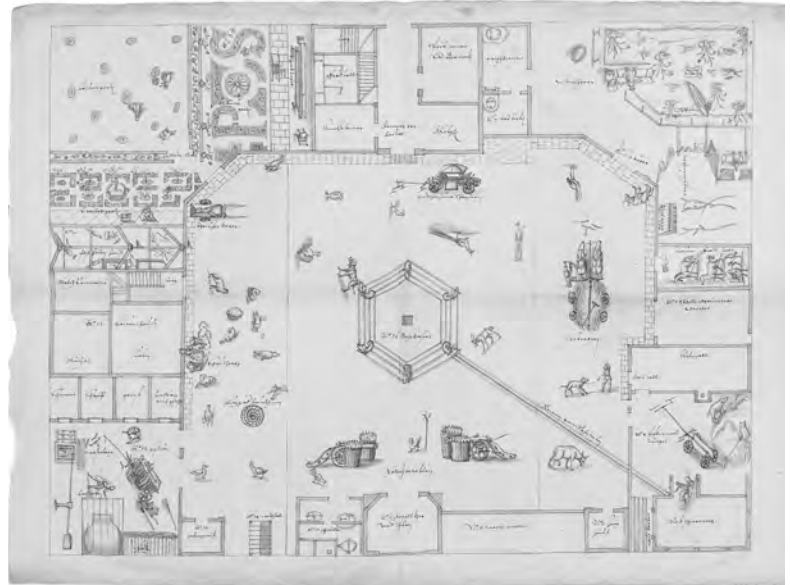
Beide Objekte sind heute verloren. Am 11. März 1945 verbrannte der *Pommersche Kunstschränk* im Tieftresor der Neuen Münze in Berlin bei einem Bombenangriff,¹⁸ von ihm blieben allein der Inhalt und wenige Überreste des Silberbeschlags erhalten. Das Meierhofmodell hingegen wurde letztmals 1637 im Nachlassinventar des letzten Pommernherzogs Bogislaw XIV. als «zwar vorhanden und in seinem zimblichen Esse, ist aber gantz unrein und voll Staub» notiert.¹⁹ Gleichwohl lässt sich dessen Gestalt über Zeichnungen und detaillierte Beschreibungen erahnen. Zum Kunstschränk und Meierhof verfasste Hainhofer umfangreiche Anmerkungen, die dem Kunden als Gebrauchsanleitung und päd-

15 Vgl. Dirk Schleinert (Hg.): *Das Stammbuch Herzog Philipps II. von Pommern*, München, Schwerin 2004.

16 Vgl. zu diesen Objekten zuletzt: Barbara Mundt: *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*, München 2009; Christoph Emmendorf/Christof Trepesch (Hg.): *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk*, Ausst.-Kat. Augsburg, Berlin – München 2014.

17 Zu den Kosten vgl. Oscar Doering (Hg.): *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619*, Wien 1894, S. 352; Ders.: *Philipp Hainhofer's Beschreibung des sogenannten pommerschen Meyerhofs*, in: *Zeitschrift des* →

Abb. 3
Vermutlich Johann Mathias
Kager: Grundriss des
«Pommerschen Meierhofs»,
(um 1617).



- Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg (18), 1891, S.69-86, hier: S.73.
- 18 Hellmut Hannes: Der Pommersche Kunstschrank. Entstehung, Umfeld, Schicksal, in: Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte (76), 1990, S.81-115, hier: S.113.
- 19 Zitiert n. Julius Mueller: Neue Beiträge zur Geschichte der Kunst und ihrer Denkmäler in Pommern, Band IV: Kunstgegenstände und andere Werthsachen im Besitze Bogislav's XIV., in: Baltische Studien (28), 1878, S.149-155, hier: S.154.
- 20 Staatliche Museen zu Berlin - Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. P 158, fol. 63-72; Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 5509, fol. 130r-141v; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 23.2 Aug. 2°, fol. 183-197r, und Cod. →

agogische Unterweisung, aber auch der Bestandskontrolle dieser vierteiligen und filigranen Kunststücke dienen sollten. Dieses *Verzeichnus, vnd Summarische kurtze beschreibung des Mayrhoff[ff]s* ist in vier leicht voneinander abweichenden Fassungen im Kunstgewerbemuseum Berlin, in der Bayerischen Staatsbibliothek und in der Herzog August Bibliothek erhalten.²⁰ Letzteren sind weitgehend übereinstimmende großformatige Zeichnungen mit Ansicht und Grundriss des Modells beigegeben (*Abb. 2 & Abb. 3*). Beinahe wörtlich lässt sich der Beschreibung auf den Zeichnungen folgen. Ordnungszahlen auf dem Grundriss erleichtern zusätzlich die Orientierung, etwa: «No.4. Höflin mit schwem[m] vnd tunget. An disem thurn ist vmbzäunt ain höflin, darinen ain roßwethin oder schwem[m]in, in die ain roß geritten wird, ain mistwagen, miststatt oder dunget, mit schweinen darob, mistgabel, vnd bähren, mit bawbrettern vnd pfällen, ain necessarium. (...) Thier im weyer. Im weyer ist ain schwannenheußlin, Zween schwannen, vnderschiedliche endten, allerlaj fisch, krebs, wasserblumen, vnd gewechs, ain rennschiffin, mit garn vnd netz, rueder vnd darbey ain waschsteeg, (...) mit ainem grünen platz, da ain Junckfraw die wesch aufhenckht, (...) Vmb den platz des teüchs ist ain gemachter Zaun, bey der badstuben, Zwischen dem Zaun schleufft ain fux mit ainer hennen hinauß.»²¹ Auf den Blättern lassen sich selbst diese Details ausmachen: Es findet sich das geschlossene



Abb. 4
Weyer mit Schwänenhaus,
Detail aus einer Ansicht des
«Pommerschen Meierhofs»
(Abb. 2).

«höflin» mit der sich gerade in Benutzung befindlichen Pferdeschwemme, dazu Mistwagen und Misthaufen mit den Schweinen darauf. Selbst das Bauholz ist neben der Schwemme deutlich zu erkennen. Gleiches gilt für den Weiher (Abb. 4) mit dem Schwänenhaus, dem Waschsteg und dem Trockenplatz – nur den durch den Zaun ausbüchsenden Fuchs sucht man vergeblich.

Der Detailreichtum des *Meierhofes* fordert den Vergleich mit der zeitgenössischen Kunstform der Modelleisenbahn geradezu heraus. Aber wie steht es mit der politischen Funktion von Kunstwerken wie dem *Kunstschränk* oder dem *Meierhof*? In welcher Hinsicht lässt sich Philipp Hainhofers *Meierhof* als Spur in der Vorgeschichte der politischen Modellbahn verstehen?

Wie der Schreibtisch, aus dem fünf Jahre später der *Pommersche Kunstschränk* werden sollte, war das Modell des *Meierhofes* ursprünglich kleiner angelegt. Es ist davon auszugehen, dass ein heute verlorener Grundriss, der einem Brief Hainhofers an Herzog Philipp vom 27. Oktober 1610 mit der umfänglichen Beschreibung des projektierten Werks beilag, mit 40x60 cm Grundfläche in etwa maßgleich zur geplanten Ausführung war. Das ausgeführte Stück wies dann aber Maße von ungefähr 210 cm Länge und

→ Guelf. 83 Extrav., fol. 123r-133v.

21 Zitiert nach: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 23.2 Aug. 2°, fol. 185r-186v.

22 Vgl. Adolf Brüning: Der Meierhof, in: Julius Lessing, Adolf Brüning (Hg.): Der Pommersche Kunstschränk. Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1905, S. 58-68, hier: S. 61.

Abb. 5
Johannes Schwegler:
Falkenhaus aus dem
Kunstschränk Gustavs II.
Adolf (vor 1630).



23 Zitiert nach: Doering:
 Beziehungen, S. 52 u. 54.

24 Vgl.: Brüning: Meierhof,
 S. 58f.

165 cm Breite auf.²² In der genannten Beschreibung legte der Kaufherr dem fürstlichen Auftraggeber diese Vergrößerung durch den gleich zweimaligen Hinweis «(...) begeren aber E. Fr. G. den Mayrhoff grösser, so kann man Ihn waß grösser machen» sowie «wofern Ihne E. F. G. nit grösser begeren» nahe.²³ Der Wunsch nach größeren Dimensionen des Modells wurde von Hainhofer geschickt geweckt. Bereits die Unterbreitung des Angebots in einem Brief vom 17. Juli 1610 suggerierte, dass inzwischen beinahe alle wichtigen europäischen Fürstenhöfe solche Meierhöfe besaßen oder nach solchen verlangten.²⁴ Hauptmotiv dieser Arbeiten, sofern sie denn alle je in dieser Form existierten, waren mit Federn überzogene, höchst artifizielle Tierminiaturen, auf die sich der Künstler und Wachsbossierer Johannes Schwegler spezialisiert hatte. Nachweisbar sind von seinen empfindlichen Werken noch das Falkenhaus und der Vogelbauer in dem von Philipp Hainhofer geschaffenen Kunstschränk in Uppsala (*Abb. 5*). Schon daraus wird ersichtlich, dass der für Philipp von Pommern entworfene Meierhof einer neuen Kategorie angehörte: nicht nur allein ein kleines Schaustück hoher Kunstfertigkeit und Materialverwandlung, sondern das Abbild eines funktionierenden landwirtschaftlichen Betriebs, eines Ausschnitts von Welt.

Eine Triebfeder für die Erweiterung des Konzepts lag folglich im Wettstreit zwischen den Fürstenhöfen, den Hainhofer als Geschäftsmann weidlich auszunutzen wusste. Bereits 1612 zeigte er die Entwurfszeichnung, den *Distigno vom Pomerischen Mayerhof*, Herzogin Elisabeth Renate von Bayern, die daraufhin das fertige Objekt zu sehen wünschte. Auch wurde er in der Korrespondenz mit Philipp II. von Pommern nicht müde zu betonen, welche große Anzahl an fürstlichen Aufträgen bei Schwegler noch ausstand, und verglich mögliche Erweiterungen des Modells mit bereits vollendeten oder in Arbeit befindlichen Kunstwerken für andere Fürsten.²⁵ Andererseits lag in der Vergrößerung des Werks aber auch die Möglichkeit der Steigerung und Verdichtung der Kunstfertigkeit. Ausgangspunkt der Überlegungen Hainhofers waren die kunstvollen Tierfiguren Johannes Schweglers und deren Einbindung in Darstellungen von Bauernhöfen, Falkenhäusern, Geflügelmärkten, Vogelhäusern oder gar in szenische Kompositionen wie «Orpheus unter den Tieren». Aufgrund der vielen von Hainhofer genannten Aufträge von Wittelsbachern und der von ihm nach Stettin übermittelten biographischen Notiz zu Schwegler, dass dieser sieben Jahre Herzog Wilhelm V. von Bayern gedient habe, ist zunächst von München als Ort der Entwicklung solcher Schaustücke auszugehen. Nach der heimlichen Übersiedlung des Künstlers nach Augsburg, verbunden mit Eheschließung, Konfessionswechsel und dem Wunsch, nie mehr in Fürstendiensten stehen zu wollen, nutzte Hainhofer offensichtlich die Fähigkeiten des Spezialisten Schwegler für seine eigenen Unternehmungen und die Erweiterung seines Angebots. So formulierte er etwa über den Künstler: «obs wol vil versuecht, doch khainer ist, der jhms kahn nach machen, vnd nach seim tod solch ding 10. mahl sovil wehrt würdt sein».²⁶

Eine weitere Anregung für das *Meierhof*-Projekt erhielt Hainhofer vermutlich ebenfalls aus der bayerischen Residenzstadt. Bereits bei seinem ersten Besuch der dortigen Kunstkammer im Jahre 1603 hob er das fast fünfzig Jahre zuvor für Herzogin Anna von Bayern geschaffene Puppenhaus hervor: «Sonderlich ist darin ein schönes dockhenhaus, gar stattlich und was darein gehört, würdt alles darin gefunden, gar vil von Silber darin, so gar die gutschen mit silber beschlagen, hangt auch ain selzame music an der

25 Vgl. ebd.: «(...) Ihr Dr. in Bayrn haben für die Künigin in Spagna vnd Infantin zu Brüssel, auch für die Künigin in Frankreich vnd Erzherzogin zu Grez schöne Mayrhof von dergleichen thierlen machen lassen; so auch der Churfürst von Cölln vnd großherzog von Florenz schöne solche stückh machen lassen; jtem ainen Mayrhof für den Kayser, daß ein solch stuckh 5, 6, biß in 800 fl. [Gulden] khom[m]en, so hat man auch für den herzogen von württemberg ain schön vogelhaus, jtem für herzogen willhalm in Bayrn einen orpheum gemacht, vnd ein falchenhaus (...).

26 Zitiert nach: Ebd., S. 59.

- 27 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 60.21 Aug. 8°, fol. 140rv.
- 28 Vgl. zum Puppenhaus von 1558 und zu ähnlichen Stücken: Brigitte Volk-Knüttel: Das Puppenhaus der Herzogin Anna von Bayern von 1558, in: Willibald Sauerländer (Hg.): Die Münchner Kunstkammer, Bd. 3, München 2008, S. 285–292.
- 29 Zitiert nach: Brüning: Meierhof, S. 59.
- 30 Anna von Sachsen oblag etwa die Leitung eines umfangreichen Vorwerks und ab 1568/70 die Verwaltung aller kurfürstlichen Kammergüter. Die dänische Königstochter vergrößerte unter anderem deren Viehbestände, indem sie aus zahlreichen europäischen Ländern Rinder beschaffte. Aus der Hausmutter war eine Landesmutter geworden. Vgl. Katrin Keller: Kurfürstin Anna von Sachsen (1532–1585), Regensburg 2010, S. 114–120.

wandt mit bildern die noten gemacht».²⁷ Das nicht erhaltene viergeschossige Modellhaus gehört zu den ältesten bekannten Stücken dieser Art und spiegelte den kompletten fürstlichen Haushalt mitsamt Garten, Küche und Badestube wider. Vermutlich war die Vorderfront wie die des Schlosses beim *Pommerschen Meierhof* aufklappbar. Das Schloss als Kernbau des Meierhofs entsprach also dem Puppenhaus der Münchner Kunstkammer, wies aber – gemäß seinem Rang eines Landschlusses mit Gutswirtschaft – ein weniger umfangreiches Raumprogramm auf. Auch war der Maßstab stärker verkleinert, was die Ausstattung umso kunstvoller erscheinen ließ. Bei beiden Projekten – *Meierhof* wie Münchner Puppenhaus – waren mit Hans Schöpfer d. Ä. in München und Mathias Kager in Augsburg zudem bedeutende Maler für die farbige Fassung der Gebäude beteiligt, Letzterer verantwortete beim *Meierhof* vermutlich auch Entwurf und Ausführung der Pläne und Ansichtszeichnungen.²⁸

So wie das Puppenhaus in der Münchner Kunstkammer von Herzogin Anna von Bayern in Auftrag gegeben worden war, hatte Hainhofer zunächst auch die Fürstin des Stettiner Hofes als Adressatin des *Meierhofs* im Blick: «(...) gefelt nur E. Fr. Gn. für dero gemahlin ain mairhof oder sonst was groß, so will ich jhme mit allem fleiß bestellen, was sie gn. begeren werden».²⁹ Puppenhäuser lagen in der Regel in der Obhut der Fürstinnen, waren Repräsentationen des von ihnen geleiteten fürstlichen Haushalts, Schaubilder und Anweisungstücke für Prinzessinnen und Prinzen, aber in der Regel kein Spielzeug. Bei dem Münchner Stück wie auch bei dem frühesten erhaltenen Puppenhaus von 1611 im Germanischen Nationalmuseum war der Garten als Innenraum gestaltet. Der *Pommersche Meierhof* hob diese Inkorporierung des Außenraums in die Innenwelt auf und erweiterte das Abbild von Welt in den geographischen Raum. Gleichzeitig fand eine Ausdehnung von der Haus- auf die Gutswirtschaft statt. Die Aufsicht über diesen Bereich landesherrlichen Wirtschaftens konnte im späteren 16. Jahrhundert auch der Fürstin unterstehen.³⁰ Von Sophia von Schleswig-Holstein, der Gemahlin Herzogs Philipps II. von Pommern, sind derartige agrarökonomische Interessen nicht überliefert. Dafür wird sie von Hainhofer als «meines Herrn Kunst=Cammerin» bezeichnet: «I. F. G. Gemahlin ist auch immer



bey unß gewesen, durch tägliche Uebung lehrnet sie Sie kennen, was guete oder schlechte Kunststückh sein». ³¹ Die Mitwirkung bei der Planung und Ausgestaltung des Meierhofmodells, soweit sie sich aus der Korrespondenz mit dem Kunstagenten rekonstruieren lässt, hatte sich der Herzog aber offenbar selbst vorbehalten, denn er verfolgte auch anderweitig chorographische, das heißt landesbeschreibende Interessen, aus denen unter anderem die Lubinsche Karte Pommerns und die *Stralsunder Bilderhandschrift* mit 49 Städteansichten, die als Vorlage für die rahmenden Veduten der Karte dienten, hervorgingen. ³² Die künstlerische wie politische Anverwandlung des Territoriums war auch von ökonomischer Bedeutung, ³³ da die sich im 16. Jahrhundert zur Voraussetzung für die Agrarproduktion des Herzogtums entwickelnde

Abb. 6
Der Pommersche Kunst-
schrank (1610–1617).

- 31 Zitiert nach: von Medem (Hg.): Reise-Tagebuch, S. 97.
- 32 Vgl. Herbert Ewe: Stralsunder Bilderhandschrift. Historische Ansichten vorpommerscher Städte, Rostock 1979.
- 33 Zu Kunst als Chorographie vgl. Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, hier besonders: S. 147–164.
- 34 Eine detaillierte Untersuchung hierzu besteht für das Teilherzogtum Pommern-Wolgast: Dirk Schleinitz: Die Gutswirtschaft im Herzogtum Pommern-Wolgast im 16. und frühen 17. Jahrhundert, Köln – Weimar – Wien 2001.
- 35 Vgl. zu solchen Maschinenbildern: Marcus Popplow: Why Draw Pictures of Machines? The Social Contexts of Early Modern Machine Drawings, in: Wolfgang Lefèvre (Hg.): Picturing Machines 1400–1700, Cambridge, Mass. 2004, S. 17–48.
- 36 Zitiert nach: von Medem (Hg.): Reise-Tagebuch, S. 31, 35.
- 37 Zitiert nach: Doering: Beziehungen, S. 274.
- 38 Mueller: Neue Beiträge, S. 152–154.

Gutswirtschaft nach genauer Kenntnis des Landes und seiner Transportwege verlangte.³⁴ Im Meierhofmodell fanden folglich Chorographie und Ökonomie in Idealform zusammen.

Die abbildhafte Simulation von Realität erforderte zugleich die Überwindung des Statischen. Im Meierhofmodell war die Schlossuhr mit einem Uhrwerk versehen, das gleichzeitig die Störche auf dem Dach klappern ließ. Der Brunnen wurde von einem eigenen Wasserwerk in einer Schublade des Untertisches betrieben. Die Automaten waren als solche nicht sonderlich spektakulär, doch war der technische Aufwand für das System aus Wasserwerk und Brunnen hoch. Allein die zugehörige «Bedienungsanleitung» umfasste zwölf Hinweise, hinzu kamen Beschreibung und Zeichnung des für die Aufbereitung des Wassers benötigten Destilliergeräts. Nicht von ungefähr finden sich in den zahlreichen Reisebeschreibungen, die Hainhofer zumeist im Auftrag von Fürsten anfertigte, des Öfteren Zeichnungen und Beschreibungen von Maschinen,³⁵ die er kennengelernt hatte.

Bei ihrer Auslieferung in Stettin wurden der *Pommersche Kunstschrank* (Abb. 6) und der *Meierhof* zunächst in einem leerstehenden Appartement in unmittelbarer Nähe der Fürstenwohnung aufgebaut, da der neue Kunstkammerflügel des Schlosses noch nicht vollendet war. Hainhofer sprach in seiner *Pommerschen Reiserelation* immer nur von den «zwei Werkh»,³⁶ die er dem Herzogspaar vorgeführt und erläutert hatte. So betonte er die konzeptionelle Zusammengehörigkeit der beiden Stücke. Nach dem Übergang in den neuen Galerieflügel, für den Hainhofer 1615 ein der Münchener Kunstkammer ähnliches Raumkonzept mit dem Verweis «Der Schreibtisch vnd Meyerhoff werden woll eigne tisch erfordern, dass man umbher kan gehen» erstellt hatte,³⁷ befanden sich 1637 *Kunstschrank* und *Meierhof* auf dem zweiten und vierten von sechs in der Mitte der Kunstkammer aufgestellten Tischen, wie aus dem bereits 1878 nur noch fragmentarisch überlieferten Nachlassinventar Bogislaws XIV. hervorgeht.³⁸ *Kunstschrank* und *Meierhof* sprengten die in den übrigen Objekten der Kunstkammer angelegten räumlich-symbolischen Dimensionen und waren wie Erd- und Himmelsglobus, die noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur paarweise Aufstellung fanden, um die Unterordnung weltlichen Wissens gegenüber der göttlichen Weisheit zu versinnbildli-

chen, in besonderer Weise aufeinander bezogen, wenn nicht gar mit- und gegeneinander konzipiert. Während das Meierhofmodell den irdischen Raum als ökonomisches, soziales und politisches Szenarium entfaltete und durchmaß, verdichtete sich im Kunstschränk mit seinem allegorischen Programm und seiner universalen Ausstattung das Wissen von Welt und Kosmos. Johann Baptist Hebenstreit, Zeitgenosse Hainhofers und Rektor des Ulmer Gymnasiums, sollte die naturwissenschaftliche Erforschung des Kosmos hingegen dem Kunstschränk, der die ganze Welt in Form von Objekten enthielt, radikal entgegensetzen. In seinem Beitrag zu den anlässlich von Hainhofers Stettiner Reise 1617 gedruckten *Carmina gratulatoria* heißt es: «Ihr, deren Genius nur nach den Sternen trachtet, / Die ihr glaubt, daß menschliche Werke nichts gelten, / Entfernt euch und erfaßt mit dem Fernrohr neue Planeten. Auf denn, überschreitet die Grenzen der Welt, / Während wir die Schöpfungen von Natur und Künstlerhand auf dem schmalen Borte [sc. des Kunstschränks] bewundern.»³⁹

Zwei Modelle der Weltaneignung stehen sich demnach in *Kunstschränk* und *Meierhof* gegenüber: die Kompression im Symbolischen und die Manifestation des kontingenten, gleichsam anekdotischen und individuellen Raumes. Dies wird anhand der unterschiedlichen Strategien der Personalisierung deutlich, die Hainhofer und Philipp II. bei der Ausgestaltung des Meierhofmodells anwandten. Der Augsburger Kunsthändler ließ die vier Schubladen des Modelltisches noch mit dem Thema der «Vier Elemente» zugeordneten Szenen ausstatten und somit dem Ganzen einen allegorischen Unterbau zukommen, obschon er zunächst noch an eine Szene um den Heiligen Philipp, wie er den Kämmerer der Königin Kandake tauft, gedacht hatte. So hätte er über den namengebenden Heiligen auf den Auftraggeber verweisen können. Philipp II. hingegen trieben offenbar andere Gedanken um, deren Umsetzung Hainhofer am 15. Dezember 1610 mit den Worten versprach, dass er «deß schnapperenden storckhen, der schlagenden vhr, deß fuchß im ganßstall, der khuemelckhenden magt, der katz mit der mauß, allerlay feldt vögel, der zügen vnd böckh (...) schon ingedenckh sein»⁴⁰ werde: Eine kontingente, doch planbare und regierbare Welt. Die Geschichte der Modelleisenbahn hatte begonnen.

39 Zitiert in der Übersetzung von Detlef Heikamp: Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte (36), 1963, S. 193–268, hier: S. 236.

40 Vgl. Brüning: Meierhof, S. 60/61, S. 67–68.

41 Ebd., S. 63, S. 64–66.

42 Vgl. u.a. Karel F. Kerrebijn: Spreekwoorden op een onbekend Hainhofer speelbord uit de 17^e eeuw, in: Volkskunde. Driemaandelijks tijdschrift voor de studie van de volkscultuur (103), 2002, S. 179–224.



Abb. 7
Magd auf dem Abort, Detail
aus einer Ansicht des
«Pommerschen Meierhofs»
(Abb. 2).

Der *Pommersche Meierhof* repräsentierte die Gesamtheit des Daseins in exemplarischer Form mit ihren Geheimnissen, ethischen Normbrüchen und Idiosynkrasien (Abb. 7). Besonders augenfällig wird dies anhand von geringfügigen Unterschieden in den drei handschriftlichen Fassungen der Modellbeschreibung. In der dem *Kunstschrank* und dem *Meierhof* beigegebenen und somit quasi offiziellen Berliner Version fehlen einige voyeuristische Details und indezente Formulierungen, die in Wolfenbüttel und München enthalten sind. So fehlt in der Berliner Fassung etwa die detaillierte Beschreibung des Heubodens: «(...) neben der Hewgabel geht ain bandt Zum fenster hinaus, wan man solches Zeucht, so erhebt sich das hew, vnnd ist der Bauren knecht bey der magd darunder.» Aus einem «gang Zuer heimlichkeit, darob ain Magt Ihr notturft verricht» wurde in der Berliner Fassung ein «gang zum necessario, darob aine magt sitzet».⁴¹

Erotische Themen sind im *Pommerschen Kunstschrank* hingegen nur in den an Sprichwörtern orientierten emblematischen Abbildungen der Spielesammlung vorhanden,⁴² an Hainhofers späteren Kunstschränken in Uppsala und Wien ist die Liebesthematik dem



Abb. 8
Ho-Figuren paar aus dem
Set «Landliebe».

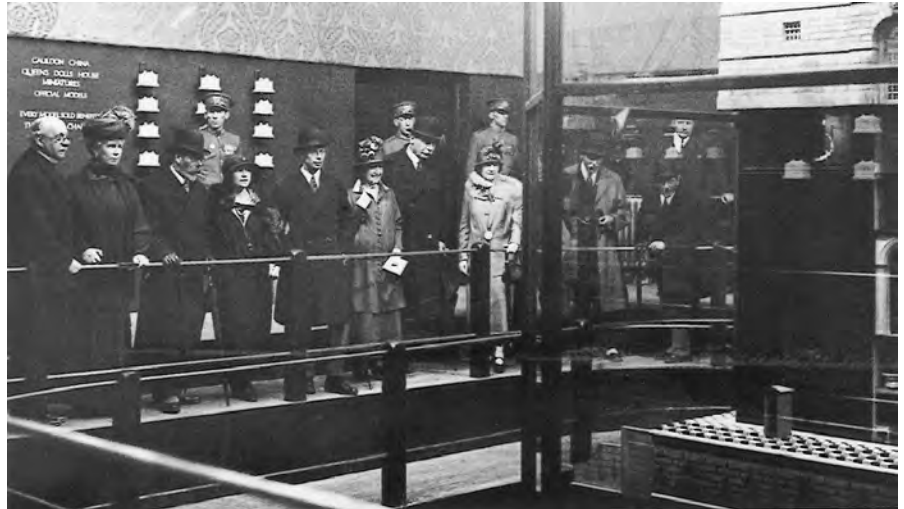
Abb. 9
Die königliche Familie und
Edwin Lutyens besichtigen
das «Queen's Dolls' House»
auf der British Empire
Exhibition von 1924/1925.

mythologisch-allegorischen Personal der humanistischen Bildwelt zugeordnet.⁴³ Sowohl die emblematische als auch die mythologische Ikonographie der Kunstschränke sind jedoch von den durchaus derben Darstellungen des *Meierhofs* weit entfernt. Denn die klandestine Seite des Modells zielte zum einen auf den vergeblichen Versuch der Modell-«Bewohner», sich der herrschaftlichen Kontrolle zu entziehen, zum anderen auf die permanente, den Miniatur-Protagonisten verborgene Möglichkeit des Modell-De-miurgen, die Geheimnisse zu lüften und der vollständigen Sichtbarkeit preiszugeben.

Auch dieses Spiel von sozialem Normbruch und regulierender Kontrolle hat seine Nachfolge in der Welt der Modelleisenbahn gefunden. Die Nürnberger Spielwarenmesse 2007 fand vor allem aufgrund der Miniaturisierung, Verhüllung und Enthüllung des Geschlechtsakts durch Produkte der Ho-Zuliefererbranche ihren Weg bis in die Londoner *Times*.⁴⁴ Insbesondere erregte ein Figurenautomat der Firma Merten unter dem Titel «Abends im Zelt», der ein durch die Beleuchtung der Zeltplane sichtbares, unentwegt kopulierendes Paar zeigte, die Aufmerksamkeit des Publikums. (Abb. 8) Die Erweiterung des vermeintlichen «Heile Welt»-Modell-

43 Vgl. Hans-Olof Boström: Det underbara skåpet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstkåp, Uppsala 2001, S. 130–137, 220.

44 Roger Boyes: Sex and violence as life with model trains goes off the rails, in: *The Times*, 8.2.2007.



45 Vgl. z. B. Hellmuth Karasek: Voodoo an der Modellbahn, in: Hamburger Abendblatt, 23.8.2010.

bahnkonzepts rief nicht nur diejenigen Kritiker auf den Plan, die diese Form der Modellbildung ohnehin als einen naiven Zugang zur Welt blozustellen suchten, sondern auch diejenigen, die im Zusammentreffen von Dekor und Indezenz das Aufscheinen abgründiger Seelenzustände vermuteten.⁴⁵ Dabei ist die Anreicherung des Modells mit depravierten Details zunächst vor allem eine Vervollständigung der Illusion, eine Näherung auf dem Weg von der Idylle zur Bildlichkeit von Realität.

Auf ein ähnlich geteiltes Echo traf das augenscheinlich größte Projekt der politischen Modellminiatur des 20. Jahrhunderts in der Nachfolge von Münchner Puppenhaus und *Meierhof*: das Puppenhaus von Queen Mary in Windsor Castle (*Abb. 9*). Entworfen vom britischen Architekten Edwin Lutyens als Geschenk des Volks an seine Königin, wurde es von Künstlern wie der Gartengestalterin Gertrude Jekyll ausgestattet, Schriftsteller wie Rudyard Kipling, Thomas Hardy, William Somerset Maugham und Arthur Conan Doyle lieferten Originalbeiträge für die Miniaturbücher der Bibliothek. Vorgestellt wurde das Modellhaus auf der *British Empire Exhibition* von 1924/1925. Als Symbol der Leistungsfähigkeit des Zwischenkriegsbritanniens war das stilistisch konser-

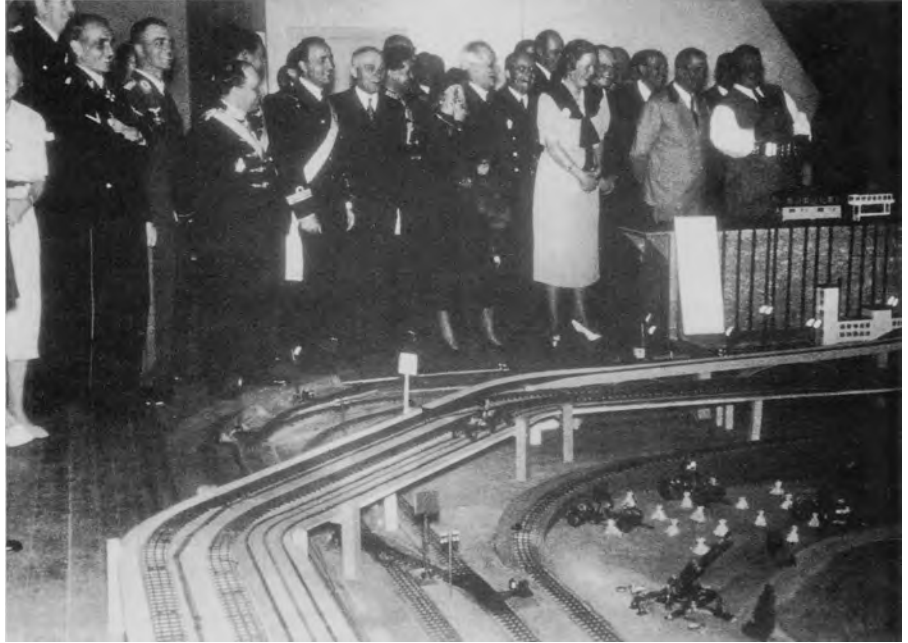


vative Modell mit zahlreichen Errungenschaften moderner Technik – etwa funktionierenden Liften und Wasserklosetts – ausgestattet.

Einige Künstler hatten hingegen die Mitarbeit verweigert, so George Bernhard Shaw und Edward Elgar.⁴⁶ Der seinen Zeitgenossen in den 20er-Jahren als neurotisch und egozentrisch geltende Komponist hielt das Königspaar für «incapable of appreciating anything artistic» und das ganze Puppenhaus-Projekt für «nonsense».⁴⁷ Damit wird Elgar die Meinung zahlreicher seiner Zeitgenossen ausgesprochen haben, die trotz der Beteiligung namhafter Künstler und Literaten in solchen Modellen keine ernsthafte Beschäftigung erkennen konnten, eine Position, die im frühen 20. Jahrhundert auch die meisten Interpreten von Philipp Hainhofers Werken vertraten. So schrieb Julius von Schlosser 1908 über die Kunstschränke Hainhofers: «All das mag einem Zeitalter des Positivismus, höchst kindisch, ja abgeschmackt, erwachsener, ernsthafter, von Kindesbeinen an zielbewußter Leute unwürdig erscheinen».⁴⁸ Dieses Misstrauen ist bis heute nicht vollständig ge-

Abb. 10
Hermann Göring mit
seiner Modelleisenbahn
in Carinhall.

Abb. 11
Der ungarische Reichs-
verweser Miklós Horthy
besichtigt Görings Modell-
eisenbahn.



- 46 Vgl. zuletzt: Lucinda Lambton: *The Queen's Dolls' House*, London 2010.
- 47 Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*, Oxford - New York 1987, S.305.
- 48 Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908, S.97.
- 49 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 288-289.

wichen. Mag auch der *Pommersche Kunstschränk* durch die gegenwärtige Faszination für Kunst- und Wunderkammern rehabilitiert sein, so hat der *Meierhof* keinerlei Forschung hervorgerufen, die über die Materialsammlungen der Zeit um 1900 hinausgeht.

Die Kunst- und Bildgeschichte hat sich zumindest theoretisch verstärkt dem Modell zugewandt. So hat Horst Bredekamp vor wenigen Jahren in seiner *Theorie des Bildakts* formuliert: «In dem Doppelspiel von Begreifen und Übertragen des verkleinert Imaginierten in die Konstruktion einer Großform liegt die fast spiritistische Wirkung des Modells, die aus einem defizitären Verhältnis zur Wirklichkeit ein Versteh-, Prognose- und Gestaltungsversprechen macht.»⁴⁹ Modelle könnten somit «sowohl als Löser als auch als Fessel von Konzepten» wirken. Und Gottfried Böhm konstatierte hinsichtlich der «gewaltigen Mannigfaltigkeit» an Modelltypen, Modellbegriffen und -praktiken, dass sie gleichwohl «auf ein einziges Unterscheidungskriterium» zurückzubeziehen seien: «nämlich die Art und Weise, wie sich Modelle auf ihre *Gegenstände* beziehen, wie ihre jeweilige Referenz beschaffen ist. Ein Spek-

trum zeichnet sich ab, an dessen einem Ende die maßstäbliche *Simulation* eines im Prinzip zugänglichen *Originals* zu lokalisieren ist. Deren Suggestivität, zum Beispiel diejenige der *Modell-Eisenbahn*, besteht in der *Minimierung* der Differenz.⁵⁰ In der Folge unterschied Boehm «simulative Modelle», für die – wie für den *Meierhof* – «die Verfügbarkeit eines Originals» und «ein eindeutiger Begriff des Realen» charakteristisch sind, von «heuristischen Modellen» mit einem «betont offenen Referenzbezug».⁵¹

Das berüchtigste Beispiel einer politischen Modelleisenbahn ist dabei ohne Zweifel das großangelegte Modell des nationalsozialistischen Oberbefehlshabers der deutschen Luftwaffe Hermann Göring in seiner «Privatresidenz» Carinhall. Auf dem «Spielboden» des Wirtschaftsflügels hatte Göring eine nach eigener Aussage hundert Quadratmeter große Anlage mit 600 Meter langem Schienennetz aufgebaut.⁵² Dabei diente die Anlage nicht allein dem Spiel der Familie (*Abb. 10*), sondern auch als Besichtigungsobjekt für Staatsgäste wie dem ungarischen Reichsverweser Miklós Horthy (*Abb. 11*). Als der Herzog und die Herzogin von Windsor im Oktober 1937 den Landsitz besuchten, führte ihnen Göring die Anlage nicht allein vor, sondern «spielte» mit einem Flugzeug, das über den Gleisen hölzerne Bomben abwarf.⁵³

Bis heute bedienen sich Politiker simulativer Modelle, wenn auch nicht über die kulturell geadelte Kunstkammer oder die inszenierte Residenz, sondern im privaten Hobbykeller. Wie in der frühen Neuzeit muss davon ausgegangen werden, dass aus dem «defizitären Verhältnis zur Wirklichkeit», das jedem dieser Modelle inhärent ist, ein «Versteh-, Prognose- und Gestaltungsversprechen» für diese Wirklichkeit resultiert – gleichsam eine politische Utopie in Fragmenten. Ein Risiko des zeitgenössischen Modellbaus liegt freilich in der in jeglicher Hinsicht wirksamen Maßstabsverschiebung und in der sich aufgrund der notwendigen Selektion von Eigenschaften ergebenden Wahrnehmungslenkung. Die von Horst Seehofer in den letzten Jahren zelebrierte eingeschränkte Sichtbarkeit seiner Modelleisenbahn scheint demnach nicht ganz absichtslos zu sein: Die Öffentlichkeit weiß, dass das Modell-Labor existiert, sein Schöpfer gibt auch bereitwillig Auskunft darüber, nur *sehen* und damit *verstehen* darf sie es nicht.

50 Gottfried Boehm: Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 114–140, hier: S. 115.

51 Ebd., S. 116–117.

52 Vgl. Volker Knopf/Stefan Martens: Görings Reich. Selbstinszenierung in Carinhall, Berlin 1999 (2012), S. 58f.

53 Vgl. Baumunk: Modell-Eisenbahner, S. 31.

Bildnachweise: Abb. 1: Screenshot: <http://www.bild.de/news/inland/spiegel/video-maerklin-modelleisenbahn-seehofers-keller-17865610.bild.html> (nach einem Beitrag des ZDF-»heute journals«, Januar 2004). – Abb. 2–4, 7: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 83 Extrav. – Abb. 5: aus: Hans-Olof Boström: Det underbara skåpet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstkap, Uppsala 2001. – Abb. 6: aus: Julius Lessing/Adolf Brüning (Hg.): Der Pommersche Kunstschränk. Kgl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1905. – Abb. 8: Foto: Archiv des Verfassers. – Abb. 9: aus: Lucinda Lambton: The Queen's Dolls' House, London 2010. – Abb. 10 u. 11: aus: Volker Knopf/Stefan Martens: Görings Reich. Selbstinszenierung in Carinhall, Berlin 1999 (2012).