

Eva Dolezel

Der erste Berliner Museumsstreit

Nutzungskonzepte im Umfeld der Berliner Kunstammer

Abstract:

An der Wende zum 19. Jahrhundert ist das Berliner Schloss Schauplatz eines museologischen Konflikts. In der Folge einer von Friedrich Wilhelm III. angestoßenen Reform der Akademie der Wissenschaften sollen die Sammlungen der Kunstammer in den Wissenschaftsbetrieb integriert und die hier vereinten Objekte einer wissenschaftlichen Nutzung zur Verfügung gestellt werden. Zugleich steht die Ausrichtung der Sammlungspräsentation auf eine breite Öffentlichkeit zur Debatte. Ist die Unterbringung der höfischen Sammlungen im Schloss angesichts der museologischen Entwicklungen der vorhergehenden Jahrzehnte als ein Anachronismus zu werten, so nimmt der Streit um die Nutzung der Sammlung Konzepte auf, die fest in der Museumskultur des 18. Jahrhunderts verankert sind und für die andernorts neu entstandenen Häuser prägend waren.

<1>

Seit dem 16. Jahrhundert befanden sich im Berliner Schloss Sammlungsräume. Seit dieser Zeit war hier die Berliner Kunstammer anzutreffen, ein typischer Vertreter jener in der frühen Neuzeit gängigen enzyklopädischen Sammlungsform, wie sie fast zeitgleich an vielen europäischen Fürstenhöfen entstand, etwa in Dresden, München, Ambras oder Prag. Sie ist der Ursprung der umfangreichen und vielgestaltigen Museumslandschaft dieser Stadt. Ihre Objekte sind heute über viele Berliner Museen verteilt. Aber – war die Kunstammer im Schloss ein öffentlicher Ort? Würden wir sie heute ein Museum nennen?

<2>

In den Jahren um 1800 wurde dies zu einem wiederkehrenden Streitpunkt zwischen ihrem Kustos, Jean Henry, und dem Direktorium der Akademie der Wissenschaften, unter dessen Verwaltung die Sammlung in dieser Zeit stand. Man diskutierte über Öffnungszeiten, darüber, ob Eintrittsgeld von den Besuchern verlangt werden dürfe und darüber, wer eigentlich, so würde man heute sagen, das Zielpublikum der Sammlung sein sollte. Es ist ein Streit, der viel mit der Unvereinbarkeit persönlicher Interessen zu tun hat, viel auch mit der langen Stille, die im 18. Jahrhundert um die Berliner Kunstammer geherrscht hatte und mit dem Versuch, diese Kunstammer nun in die Wissenschaftslandschaft zu integrieren. Es ist aber auch ein Konflikt, anhand dessen sich zeigen lässt, in welcher Weise verschiedene Arten der Nutzung einen Sammlungsraum definieren und welche Rolle dabei das Verhältnis von Besucher und Objekt spielt.

<3>

Nicht umsonst fällt dieser Konflikt in die Zeit der Französischen Revolution, so möchte man meinen. Sie gilt im Allgemeinen immer noch als Geburtsstunde des modernen Museums, das durch seine öffentliche Zugänglichkeit ganz wesentlich charakterisiert ist. Auch in Berlin finden die Pariser Gründungen, etwa das Muséum d'Histoire Naturelle oder der Louvre ihr Echo. Die Argumentationslinien, die den Konflikt um die

Kunstkammer bestimmen, reichen jedoch tief ins 18. Jahrhundert zurück, in eine lange und noch vergleichsweise wenig beleuchtete Vorgeschichte der Institution Museum. Und gerade deshalb lohnt sich ein genauer Blick auf diese kurze Phase in der Entwicklung der Sammlungen im Berliner Schloss.¹

Eine Kunstkammer im Wandel

<4>

Der Sammlungstyp Kunstkammer hat um 1800 seinen Zenit lange überschritten. Und auch die Berliner Kunstkammer lässt sich nun mit diesem Begriff kaum noch adäquat beschreiben. Sie befindet sich immer noch in den acht Räumen, die Andreas Schlüter hundert Jahre zuvor im Mezzaningeschoss des Schlosses rund um den Rittersaal einrichten ließ. Auch die Bestände dieser Zeit sind um 1800 zu einem großen Teil erhalten: darunter kurios Anmutendes, wie ein in einen Baumstamm verwachsenes Hirschgeweih, oder handwerklich aufwändiges und mitunter kostbares Kunsthandwerk – von elaborierten Scherenschnitten der niederländischen Künstlerin Johanna Koerten bis zu dem von dem Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer verfertigten Gießgefäß aus vergoldetem Silber, das in Form eines Elefanten gestaltet ist.²

<5>

Nachdem aber 1798 die Akademie der Wissenschaften die Organisation der Sammlung übernimmt, ändert sich vieles. Die Kunstkammer wird nun, wie die damals in der sogenannten Kommode untergebrachte königliche Bibliothek, in den Dienst der Akademie gestellt. Eine Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. propagiert eine utilitaristische Wende in der Gestaltung der Akademie. Sie soll reformiert werden. Dies geht nur schleppend voran und zieht sich schließlich über Jahre hin.³ Für die Kunstkammer aber hat die Entscheidung des Königs konkrete Konsequenzen. In den folgenden Jahren erlebt sie eine grundlegende Transformation.

<6>

Aus Potsdam Sanssouci bringt man antike Skulpturen, Münzen und Kleinkunst in das Berliner Schloss. Zu einem großen Teil sind es die Bestände, die Friedrich II. einige Jahrzehnte zuvor dorthin ausgelagert hatte. Einzelne der im 18. Jahrhundert modischen aber deswegen nicht weniger qualitativen naturgeschichtlichen

1 Dieser Beitrag geht wesentlich auf die noch nicht publizierte Dissertation der Autorin zurück: Eva Dolezel: Der Traum vom Museum. Die Berliner Kunstkammer unter Jean Henry (1794–1805) und das Akademiemuseum des 18. Jahrhunderts, Humboldt-Universität zu Berlin 2015. Zu der hier behandelten Thematik vgl. auch dies.: "Lehrreiche Unterhaltung" oder "wissenschaftliche Hilfsmittel"? Die Berliner Kunstkammer um 1800. Eine Sammlung am Schnittpunkt zweier musealer Konzepte, in: Jahrbuch der Berliner Museen 46 (2004), 147–160.

2 Zu den Beständen der Berliner Kunstkammer im ausgehenden 18. Jahrhundert: Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, 3. Aufl., Berlin 1786, Bd. 2, 791ff. Zu den noch heute erhaltenen Objekten: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen, Ausstellungskatalog, Berlin 1981, 61ff.

3 Vgl. Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. vom 9.4.1798: Adolf von Harnack: Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1900, Bd. 2, 328–330 (Nr. 184). Vgl. hierzu auch ebd., Bd. 1.2, 528ff.

Gelehrtensammlungen werden angekauft. In den Räumen rund um den Rittersaal stehen sich bald eine große Abteilung mit Antiken und Münzen und eine ebenso große naturgeschichtliche Abteilung als Pendant gegenüber. Daneben wird eine kleine ethnographische Sektion aufgebaut, die einzelne polynesischen Objekte aus den Sammlungen der Weltreisenden Reinhold und Georg Forster enthält. Auch eine historische Abteilung wird angelegt, die sich der Geschichte Preußens widmet. Zwischen den neuen Sammlungsschwerpunkten fristet der inzwischen unbeliebt gewordene einstige Hauptbestand der kunstgewerblichen Objekte nun ein Schattendasein.⁴

<7>

Mit der Übergabe an die Akademie erhält zudem eine neue Verwaltungsstruktur Einzug, zumindest auf dem Papier. Die Sammlung wird in Fachabteilungen gegliedert, der einzelne Akademiemitglieder vorstehen. Der Chemiker Martin Heinrich Klaproth etwa soll die Leitung über die Mineralogie, der Archäologe Aloys Ludwig Hirt gemeinsam mit dem Gymnasialdirektor Johann Heinrich Ludwig Meierotto die über die umfangreichen Bestände von Münzen und Medaillen übernehmen.⁵ Letztlich erhält sich jedoch eine Konstellation, die in Berlin bereits Tradition hat: Die Leitung der Kunstammer bleibt mit dem Amt eines Bibliothekars der Königlichen Bibliothek verbunden. In diesem Fall ist es der hugenottische Pfarrer Jean Henry. Er wird die prägende Figur der kommenden Jahre sein. Mit seinen häufig sehr ausführlichen und zuweilen recht larmoyanten Briefen hat er sich in den Berliner Archiven verewigt. Sie sind eine beredte Quelle, wenn es um die Berliner Sammlungen in diesen Jahren geht.⁶

Der Streit um die Sammlung

<8>

Zu Beginn der neuen Situation verfolgen Jean Henry und die Vertreter der Akademie noch gemeinsame Ziele: Zusammen mit Aloys Ludwig Hirt treibt Henry die Rückkehr der Potsdamer Antiken in die Kunstammer voran. 1798 und 1801 werden die Objekte in die Räume des Berliner Schlosses transportiert – und füllen drei zuvor lange Zeit mehr oder weniger leerstehende Säle.⁷ Sobald aber die Bestände in den Räumen der Kunstammer umfangreicher werden, geraten beide Parteien aneinander. Als 1802 die Sammlung des Naturforschers und Arztes Marcus Élieser Bloch angekauft wird, eine hochkarätige und bis heute international bekannte Sammlung von rund 850 Fischpräparaten, kommt es zu einem Konflikt. Er hat beinahe die Abtrennung dieser Sammlung von der Kunstammer zur Folge: Die Akademie sorgt sich um die

4 Zu den Bestandsverschiebungen vgl. Christoph Martin Vogtherr: Das Königliche Museum zu Berlin: Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: Jahrbuch der Berliner Museen. N.F. 39 (1997), Beiheft, 58–62.

5 Vgl. Brief des Direktoriums der Akademie der Wissenschaften an Jean Henry vom 18.5.1798: Friedrich Stock: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), Beiheft, 65–174, hier: 87 (Nr. 24).

6 Zu Jean Henry vgl. Charlotte Steinbrucker: Jean Henry, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen 43 (1922), 122–125.

7 Vgl. Vogtherr: Das Königliche Museum (wie Anm. 4), 57ff. Außerdem: Gerald Heres: Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung. Zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830, in: Forschungen und Berichte 18 (1977), 93–130, hier: 112ff.

konservatorische Betreuung der sensiblen Präparate im Schloss. Ihre Absicht ist es die Objekte der Wissenschaft zugänglich machen – "zum Besuch und Studiren gelehrter Forscher der Naturgeschichte", wie es in einem Brief an Friedrich Wilhelm III. heißt.⁸ Sie fordert die Einrichtung regelmäßiger Öffnungszeiten. Jean Henry dagegen stellt immer wieder die Attraktivität der Sammlungen für ein Laienpublikum heraus – spricht sich aber kurioserweise auch immer wieder gegen Öffnungszeiten aus.⁹

<9>

Die Haltung der Akademie ist aus der naturgeschichtlichen Tradition herzuleiten, der die Forschung in den vergangenen Jahren viel Aufmerksamkeit geschenkt hat. Kein anderer Sammlungsbereich erlebt im 18. Jahrhundert eine derart rasante Professionalisierung. Spätestens seit Carl von Linnés *Systema Naturae*, dessen erste Auflage 1735 erscheint, ist das Sammeln, Ordnen und Präsentieren von Naturalien eng mit der Entwicklung neuer Systematiken verbunden. Die Sammlung Bloch, um die sich die Auseinandersetzung zwischen Henry und der Akademie vor allem dreht, ist ein gutes Beispiel für diesen Konnex.

<10>

Marcus Élieser Bloch lässt sich aus der ganzen Welt Präparate schicken. Sie bilden die Grundlage seiner Arbeit. Ab den 1780er Jahren veröffentlicht er zwei bahnbrechende Werke: Umfangreiche, mit kolorierten Kupferstichen versehene Publikationen, in welchen nahezu alle in ihrer Zeit weltweit bekannten Fische beschrieben sind. Wenige Jahre nach seinem Tod erscheint mit dem von ihm entworfenen *Systema Ichthyologiae* zudem eine umfassende Systematik der Fische.¹⁰

<11>

Der mit der naturgeschichtlichen Tradition verbundenen Auffassung vom Nutzen einer Sammlung, wie er sich anhand der Sammlung Bloch zeigt, ist Jean Henrys Vorstellung diametral entgegengesetzt: Für den Naturhistoriker des 18. Jahrhunderts sind die Objekte in Verfahren des Konservierens und Ordners eingebunden, sie sind Arbeitsmaterial, Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnis und des gelehrten Austauschs, Teil einer, in der Formulierung des Mediziners und Gründers der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin, Heinrich Wilhelm Martini, "Werkstatt der Weisen".¹¹ Nach Henry sollte die Sammlung im

8 Brief des Direktoriums der Akademie der Wissenschaften an Friedrich Wilhelm III. vom 10.9.1802: Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 112–113 (Nr. 51), 112. 1804 plant die Akademie die Sammlung Bloch in dem gerade gegründeten Anatomische Museum aufzustellen, da die Präparate in der Kunstkammer nicht fachgerecht betreut zu sein scheinen. Vgl. Briefe des Direktoriums der Akademie der Wissenschaften an Johann Gottlieb Walter und Jean Henry vom 2.6.1804: Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Bestand Preußische Akademie der Wissenschaften, im Folgenden: A BBAW, PAW (1700–1811), I-XV, 30, f. 1 (Konzept). Schließlich einigt man sich darauf, die Blochsche Sammlung vorläufig in der Kunstkammer zu belassen. Vgl. Brief des Direktoriums der Akademie der Wissenschaften an Jean Henry vom 2.7.1804: A BBAW, PAW (1700–1811) I-XV, 30, f. 31, Konzept.

9 Zu den Diskussionen um die Öffnungszeiten vgl. Vogtherr: Das Königliche Museum (wie Anm. 4), 63f.

10 Zu Bloch vgl. Hans-Joachim Paepke: Ein jüdischer Untertan des Preußenkönigs Friedrich II. studiert die Fischfauna der Welt, in: Ferdinand Damaschun / Sabine Hackethal u.a.: Klasse, Ordnung Art. 200 Jahre Museum für Naturkunde, Ausstellungskatalog, Rangsdorf 2010, 84–87.

11 Vgl. Anke te Heesen: Vom naturgeschichtlichen Investor zum Staatsdiener. Sammler und Sammlungen

Schloss dagegen "Nichtkenner" und "Dilettanten" adressieren. Er sieht in ihr ein "edles und nützliches Vergnügen" für das "größere Publicum".¹² Für ihn sind die Kunstkammer und ihre Objekte in erster Linie ein Instrument der Wissensvermittlung.

<12>

Auch Jean Henrys Position ist tief in der Museumskultur des 18. Jahrhunderts verankert. Die zu einem großen Teil neu gegründeten Wissenschaftsmuseen der Zeit, wie das Dresdner Palais des Sciences oder das Museum Fridericianum in Kassel, sind bereits in erstaunlichem Maße auf ein Laienpublikum ausgerichtet. An diesen Häusern etabliert sich eine didaktisch grundierte Präsentationskultur, der bisher nur wenig Beachtung zukam und dies vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil sich hierzu häufig nur schriftliche Zeugnisse erhalten haben.

<13>

Eine Ausnahme bildet das imposante, mehr als drei mal sechs Meter messende Menageriebild von Johann Melchior Roos, das im Museum Fridericianum die Rückwand desjenigen Saals füllte, in dem Präparate von Tieren aus eben jener Menagerie gezeigt wurden – eine Objektinszenierung, die wie ein Vorläufer der Dioramen erscheint, die seit dem späten 19. Jahrhundert in den Naturkundemuseen anzutreffen sind.¹³ Mindestens ebenso überraschend sind die in einem 1755 publizierten Sammlungsführer dokumentierten Objektinszenierungen der Petrefactengalerie des Dresdner Palais des Sciences, die darauf angelegt waren den Besucher mit den neuesten Thesen zur Entstehung der Fossilien vertraut zu machen.¹⁴

<14>

Die Museen in Dresden und Kassel hat Jean Henry selbst besucht.¹⁵ Sie können als Vorbild für seine Arbeit an der Berliner Kunstkammer dienen. Und auch dort zieht schließlich ein Exponat ein, das sich mit der Präsentationskultur dieser Häuser messen kann. 1805 wird das sogenannte Relief der Schweiz angekauft, ein etwa 2 x 2,5 Meter messendes topographisches Relief der Schweizer Alpen, das diese von den

der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin um 1800, in: dies. / Emma C. Spary (Hg.): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2001, 62–84, hier: 62ff.

12 So argumentierte Henry etwa 1805 in Hinblick auf die Mineraliensammlung der Kunstkammer. Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 10.4.1805: *Stock: Vorgeschichte* (wie Anm. 5), 131–133 (Nr. 72), 132.

13 Vgl. hierzu: Evelyn Lehmann: *Das große Kasseler Tierbild. Das barocke "Thierstück" von Johann Melchior Roos, die Kasseler Menagerien und einiges mehr über Mensch und Tier*, Petersberg 2009, 39f. Zu den didaktischen Präsentationsformen im Museum Fridericianum vgl. auch: Andrea Linnebach: *Das Museum der Aufklärung und sein Publikum. Kunsthaus und Museum Fridericianum in Kassel im Kontext des historischen Besucherbuches (1769–1796)*, Kassel 2014 (*Kasseler Beiträge zur Geschichte und Landeskunde*, Bd. 3), 33ff.

14 Vgl. hierzu Eva Dolezel: *Die Logik des Schauraums. Zur Präsentation von Naturalien abseits der Taxonomien*, in: Silke Förschler / Anne Mariss (Hg.): *Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2017, 209–223.

15 Vgl. die Randnotiz zu einem Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 2.8.1805 (*Plan einer neuen Organisation der Königlichen Cabinette*): *Stock: Vorgeschichte* (wie Anm. 5), 134–140 (Nr. 75), 136.

Zeitgenossen so enthusiastisch rezipierte Landschaft dreidimensional erlebbar macht.¹⁶

<15>

Das Relief der Schweiz wird schnell zum Publikumsmagnet, bekannter fast als die Sammlung selbst. Es ist aufwändig und kunstvoll in seiner Machart, aber auch außerordentlich detailliert und präzise in seiner Darstellungsweise. An ihm lassen sich geologische Zusammenhänge ebenso erläutern wie Strukturen der Vegetationsverteilung. Mit seiner Illusion des Vogelblicks auf die Alpen birgt es gleichzeitig eine wahrnehmungstechnische Sensation. Kurz: dieses Objekt ist spektakulär, unterhaltsam und didaktisch in Einem.¹⁷

<16>

Nicht umsonst bezieht sich Jean Henry, wenn es um die Ausrichtung der Kunstkammer auf ein Laienpublikum geht, explizit auf die Pädagogik seiner Zeit.¹⁸ Das gesamte 18. Jahrhundert ist durchzogen von einer realienpädagogischen Tradition, die sich, aufbauend auf den Ideen Johann Amos Comenius', der "Versinnlichung" von Lehrinhalten in immer neuen Formen widmet. Aus dieser Tradition gehen aufwändig gestaltete, ganz auf das Medium Bild setzenden Enzyklopädien für Kinder hervor, etwa das in den 1770er Jahren veröffentlichte *Elementarwerk* Johann Bernhard Basedows. Zugleich entsteht eine Kultur didaktischer Sammlungen, mit welchen die neuen Schulen ausgestattet werden.¹⁹

16 Das 1805 angekaufte Relief hat sich nicht erhalten. In den Sammlungen der Humboldt-Universität konnte jüngst jedoch in interdisziplinärer Zusammenarbeit von der Autorin mit dem Geologen und Reliefexperten Oscar Wüest (Goldau) und dem Geografen und Historiker Oliver Zauzig (Berlin) ein Relief ausgemacht werden, das zu einer Ergänzungstafel gehört, die man in den 1820er Jahren für die Kunstkammer anschaffte.

17 Zu diesem Exponat erschien 1805 eigens eine Publikation: Josef Maria Businger: Darstellung des merkwürdigsten Theils der Schweiz in erhabener Arbeit. Auf der Königl. Kunst-Kammer zu Berlin, Berlin 1805. Der Schweizer Topograph Joachim Eugen Müller, der das Berliner Relief anfertigte, hatte Reliefs wie dieses als Vorarbeit zu dem 1796–1802 erschienenen, von Johann Rudolf Meyer und Jean Henri Weiss herausgegebenen *Atlas Suisse* hergestellt. Zu einem erhaltenen, dem Berliner Exemplar vergleichbaren Relief Müllers aus dem Jahr 1818 vgl. Hans-Peter Höhener: Joachim Eugen Müller: Relief der Schweizer Alpen 1818. Das Vaterland in plastischer Vorstellung, in: Alfred Cattani / Bruno Weber (Hg.): Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung, Zürich 1989, 121–123, 197–198.

18 In seinem Brief vom 2.8.1805 an von Beyme schreibt Henry: "Ein jeder nehmlich erhält, was Er durch den Besuch der Anstalt [der Berliner Kunstkammer, ED] zu finden hofft, einen anschaulichen Begriff aller Theile der NaturWißenschaft und der Alterthumskunde. Die neue Paedagogie beruht nur auf *Anschauung*, und auf *Naturkunde*. Die meisten Menschen aber lernen nur die Schätze der Natur aus *Bilderbüchern* und aus *Beschreibungen* kennen. Es macht Ihnen also ein ungemeines Vergnügen, hier die Gegenstände in natura zu sehen." Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 2.8.1805 (*Plan einer neuen Organisation der Königl. Cabinetts*): Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 134–140 (Nr. 75), 137 (Hervorhebungen im Original).

19 Zu Sammlungen in Schulprojekten des 18. Jahrhunderts vgl. Hanno Schmitt: Vom Naturalienkabinett zum Denklehrzimmer. Anschauende Erkenntnis im Philanthropismus, in: Jürgen Oelkers / Daniel Tröhler (Hg.): Die Leidenschaft der Aufklärung. Studien über Zusammenhänge von bürgerlicher Gesellschaft und Bildung, Weinheim 1999, 103–124.

<17>

In welcher Weise Pädagogik und Museologie im 18. Jahrhundert im Einzelnen zusammenwirken ist bisher nur in Ansätzen erforscht.²⁰ Die große Affinität zum Medium Modell, die hier wie dort, auch jenseits des Berliner Szenarios festzustellen ist, zeugt jedoch von einer hohen Durchlässigkeit zwischen beiden Bereichen. Als Beispiele können etwa die von Christoph Semler verfertigten Modelle in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle gelten, die ursprünglich im Schulunterricht eingesetzt wurden, oder die Korkmodelle antiker römischer Bauten aus der Werkstatt Antonio Chichis, die im 18. Jahrhundert zu den Highlights des Kasseler Fridericianum zählen.²¹

Die Sammlung als Werkstatt und Schauraum

<18>

Die hier geschilderte Präsentationskultur ist zudem eng mit einer Form der musealen Praxis verbunden, die sich grundlegend von den im 19. Jahrhundert etablierten und bis heute selbstverständlichen Konventionen unterscheidet. Für die Museen des 18. Jahrhunderts gilt (ähnlich wie etwa auch für die touristische Schlossbesichtigung dieser Zeit): kein Besuch ohne Führung. Die Besucher müssen, zumeist nach vorheriger Anmeldung, auf den Einlass durch den Kustoden warten, der sie durch die Sammlung führt und dabei die Objekte erläutert.²² Und hier rührt auch Jean Henrys Widerstand gegen die Einführung von regelmäßigen Öffnungszeiten und freiem Eintritt her. An dieser Stelle ist er wohl vor allem auf den eigenen Vorteil bedacht, nämlich auf die Einnahmen – das damals überall gängige *douceur*, das er durch das Vorzeigen der Sammlung erwirbt.

<19>

Es sind nicht zuletzt disziplinatorische und konservatorische Aspekte, die bei dieser Form der musealen Praxis eine Rolle spielen. Gleichzeitig ist das *Herumführen* ein Modus der Wissensvermittlung und die Grundlage einer für heutige Verhältnisse erstaunlichen Museumserfahrung: Zu einem frühneuzeitlichen Sammlungsbesuchs gehört das Erläutern der Objekte ebenso wie das Aufschließen der Schränke durch den *Herumführer*, das *Vorzeigen* oder *Demonstrieren* der Objekte ebenso wie ihre haptische Erfahrung.²³

20 Zu den Überschneidungen zwischen Pädagogik und Sammlungspraxis im 18. Jahrhundert vgl. Anke te Heesen: *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997, 164ff.

21 Zu diesen Modellen vgl. Thomas Müller-Bahlke: *Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen*. 2. überarb. und erw. Aufl., Halle / Saale 2012, 16f., 112ff.; Staatliche Museen Kassel (Hg.): *Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782*, Kassel 2001. Jean Henry verbindet zudem eine biographische Konstellation mit der Pädagogik seiner Zeit: Sein Schwiegervater ist der Kupferstecher Daniel Chodowiecki, der das Basedowsche *Elementarwerk* illustriert hatte.

22 Vgl. Bénédicte Savoy: *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: dies. (Hg.): *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006, 9–26, hier: 20ff.; Michaela Völkel: *Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*, München / Berlin 2007, 23ff.

23 Dies zeigt sich etwa an der 1741 verfassten *Instruction* für das Personal, das in den Franckeschen Stiftungen in Halle mit den Führungen betraut war, die einen Besuch in der stiftungseigenen Kunst- und Naturalienkammer umfassten: "Instruction für den der das Herumführen der Fremden in den Anstalten des

<20>

Wie selbstverständlich diese Art der musealen Praxis für Henry ist, wird an seiner etwas entsetzten Reaktion auf den Besuch in den für die Museumsgeschichte so bedeutenden Pariser Häusern im Jahr 1803 deutlich: "[...] an den zwey öffentlichen Tagen, ist das Gewühl [in den Pariser Museen, ED] so groß, daß man kaum, in den ungeheuer großen Sälen sich bewegen, und fast gar nichts betrachten kann. Die Directoren und Professoren sind zwar alle gegenwärtig aber an ein *Vorzeigen* und *Erklären* ist gar nicht zu dencken, und man muß sich mit den angehefteten Etiquetten begnügen, und alles durch die GlasSpinden beschauen."²⁴

<21>

Der sich durch volle Ausstellungsräume drängende Besucher, der den hinter Glas verborgenen Exponaten mit einem Blick auf die daneben angebrachte Beschilderung Sinn abzuverlangen sucht, scheint heute nichts Ungewöhnliches. Für Jean Henry war jedoch gerade das *Vorzeigen* und *Erklären* der Objekte ein unerlässlicher Teil musealer Praxis.

<22>

Letztlich trifft sich Henry in diesem Punkt in gewisser Weise mit der Position der Akademie. Etwas von dem Werkstattcharakter frühneuzeitlicher Museumsräume hatte sich in auch in der Praxis des *Herumführens* erhalten. Die Interaktion mit den Objekten fällt im 18. Jahrhundert auch für den Laienbesucher wesentlich vielfältiger und intensiver aus, als es in den heutigen Museumsräumen der Fall ist, die zumeist vor allem auf das selbstständige Erkunden und die rein visuelle Erfahrung hin angelegt sind. Und doch tut sich zwischen beiden Positionen ein Gegensatz auf, der für die weitere Entwicklung des musealen Raums von grundlegender Bedeutung ist. In der Tradition der naturgeschichtlichen Sammlungen ist der Museumsraum in erster Linie ein Ort der Forschung. Die Ordnung der Objekte ist an Erkenntnisprozesse gebunden und steht somit fortwährend zur Disposition. Die Objekte werden genauen Untersuchungen unterzogen, sie werden mit dem Mikroskop beäugt und zum Zweck der Erkenntnis zuweilen sogar zerstört. Jean Henry sieht den Sammlungsraum dagegen als einen Ort, an dem Objekte versammelt sind, die möglichst anschaulich sind, Sachverhalte verdeutlichen und damit zur Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnis beitragen.

<23>

Das Spannungsfeld dieser beiden Pole, der Gegensatz von Schau- und Forschungsfunktion sollte vor allem die weitere Entwicklung der naturkundlichen Sammlungsräume bestimmen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts werden aus diesen beiden Nutzungskonzepten schließlich architektonische Konzepte für den Museumsbau abgeleitet: die Unterteilung in die der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglichen Schauräume und das einem

Wayshausen hat." Archiv der Franckeschen Stiftungen/W VII/I/20, insbesondere: § 18. Zum Aspekt des Haptischen vgl. Constance Classen: *Museum Manners. The Sensory Life of the Early Museum*, in: *Journal of Social History* 40/4 (2007), 895–914.

²⁴ Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 2.8.1805 (*Plan einer neuen Organisation der Königlichen Cabinette*): Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 134–140 (Nr. 75), 139 (Hervorhebungen im Original).

Das Schloss und sein Museum

<24>

Doch welche Rolle spielt in diesem Szenario das Schloss? Dass die königlichen Sammlungen an der Wende zum 19. Jahrhundert hier untergebracht sind, wird von den Zeitgenossen als ein Anachronismus wahrgenommen. Ob Jean Henry oder das Direktorium der Akademie, keiner empfindet diesen Ort mehr als geeignet, um dort die Sammlungen zu präsentieren.²⁶ Dies hat nicht zuletzt mit den beengten räumlichen Verhältnissen zu tun, die im Zuge des raschen Anwachsens der Sammlungen entstehen: Als es etwa 1804 darum geht ein Haifischpräparat für die Kunstkammer anzukaufen, fehlt es bereits so sehr an Platz, dass Henry keine andere Möglichkeit sieht als dieses, wie er schreibt "Ungeheuer" in einem angrenzenden Korridor aufzuhängen.²⁷

<25>

Ein weiterer Blick auf die Museumslandschaft des 18. Jahrhunderts zeigt, dass die architektonische Autonomie der Institution Museum sich zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend durchgesetzt hat. Dies gilt für Kunstsammlungen – schließlich ist die Bildergalerie in Sanssouci das erste freistehende, eigens für diesen Zweck errichtete Gebäude.²⁸ Es gilt aber auch für die weniger erforschten universal angelegten Museen. In den 1770er Jahren baut man in Kassel das Museum Fridericianum, in den 1720er Jahren bereits die Kunstkamera in St. Petersburg. Andernorts werden bestehende Gebäude für die Unterbringung von Sammlungen umgenutzt: In Kassel finden die Bestände der Kunstkammer bereits zu Beginn des Jahrhunderts ihren Platz in einem ehemaligen Theatergebäude, dem so genannten Ottoneum. In Dresden werden die höfischen Sammlungen in den 1720er Jahren im Zwinger als Palais des Sciences eingerichtet.²⁹ Berlin gehört zu den wenigen Orten, die um 1800 zwar umfangreiche höfische Sammlungen besitzen, diese

25 Zu diesem Aspekt und seiner Vorgeschichte in der frühen Neuzeit vgl. Stefan Siemer: Die Erziehung des Auges. Überlegungen zur Darstellung und Erfahrung von Natur in naturhistorischen Sammlungen in der frühen Neuzeit, in: kunsttexte.de, Sektion Bild Wissen Technik, 1 (2001), <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siemer.pdf> <05/2017>.

26 Im Zusammenhang mit dem Ankauf des Reliefs der Schweiz schreibt Henry in einem Brief an Beyme: "Freylich kann das Locale der KunstKammer, in Rücksicht der Größe und der Pracht, der Erwartung der Fremden nicht entsprechen. Aber die Pracht und Größe der Sammlungen laßen Ihnen (sic!) bald das ungünstige Locale vergeßen, und mit diesem muß es nun einmahl so bleiben, bis Euer HochWohlgeborenen Rath geschafft haben und uns mit einem schönen Museum beschenken." Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 23.4.1805: Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 133–134 (Nr. 73), 133.

27 Brief Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 29.11.1804: Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 128–129 (Nr. 68), 129.

28 Vgl. hierzu: Adrian von Buttlar: Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur, in: Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst (wie Anm. 22), 35–46.

29 Zu den Museumsprojekten in Kassel, Dresden und St. Petersburg vgl. Karsten Gaulke: Ein "House of Solomon" für Kassel: Landgraf Karl und die Gründung des Kunsthauses, in: Museumslandschaft Hessen-Kassel (Hg.): Optica. Optische Instrumente am Hof der Landgrafen von Hessen-Kassel, Petersberg 2011, 9–24; Andrea Linnebach: Museum der Aufklärung (wie Anm. 13); Gerald Heres: Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, Leipzig 2006, 66ff.; Brigitte Buberl / Michael Dückerhoff (Hg.): Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen, Ausstellungskatalog, 2 Bde., München 2003.

aber immer noch im Schloss zeigen. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass der Kunstkammer in den vorhergehenden Jahrzehnten vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt wurde. In Sanssouci entstanden unter Friedrich II. vielmehr parallele Museumsprojekte – der Antikentempel und eben die Bildergalerie.³⁰

<26>

Das Berliner Schloss ist um 1800 jedoch durchaus ein öffentlicher Ort. In dieser Zeit sind hier verschiedene Behörden untergebracht, darunter eine Vielzahl von Kassen. Zusätzlich zu den bürokratischen Einrichtungen hat es mit der im zweiten Stock gelegenen Bildergalerie – dem Berliner Pendant zur Bildergalerie in Sanssouci – außerdem eine weitere museale Einrichtung zu bieten. Sie untersteht um 1800 der Akademie der Künste und befindet sich damit in einer ähnlichen Situation wie die Kunstkammer. Das Resultat dieser vielfältigen Nutzung des Schlosses, die man unter Friedrich Wilhelm III. einzudämmen sucht, ist, wie Albert Geyer schreibt "ein dauerndes Gehen und Kommen".³¹

<27>

Die Kunstkammer ist um 1800 aber nicht nur Teil eines Ensembles öffentlicher Einrichtungen im Schloss. Ihre hundert Jahre zuvor angelegten Räume werden der neuen Situation auch gestalterisch angepasst, denn die unter Andreas Schlüter entstandene Ausstattung ist ein sperriges Erbe. Sie entspricht um 1800 nicht nur keineswegs dem Zeitgeschmack. Sie ist auch museologischen Überlegungen verpflichtet, die man hundert Jahre später nicht mehr teilt.

<28>

Als Otto Reichl sich 1930 in einem Aufsatz mit den Räumen der Kunstkammer befasst, findet er links des Rittersaals, in den Sälen des Antikenkabinetts, eine vor allem in Grau, Weiß und Rosa gehaltene und trotz der barocken Fassung relativ schlichte Ausstattung vor. Auch für die 1850er Jahre ist eine helle Farbgebung überliefert.³² In der ursprünglichen, Schlüterschen Gestaltung muss man sich die Räume dagegen mit vielfältigen Einbauten, Konsolen und Spiegeln versehen vorstellen und – ziemlich dunkel. Denn die aus den Jahren um 1800 erhaltene Korrespondenz zeigt, dass, anders als bisher angenommen, die helle Farbigkeit erst unter Henry mühsam hergestellt wird. Bis dahin waren die Wände schwarz gestrichen.³³

30 Vgl. hierzu: Christian Theuerkauff: Zur Geschichte der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer bis gegen 1800, in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer, 13–33, hier: 28ff.

31 Albert Geyer: Geschichte des Schlosses zu Berlin, Nachdr. der Ausg. 1936, Bd. 2, Berlin 2010, 56. Zur Bildergalerie vgl. u.a. Alexandra Nina Bauer: Das ungeliebte Erbe. Die Bildergalerie des Berliner Schlosses in friderizianischer Zeit (1740–1786), in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Die Bildergalerie Friedrichs des Großen, Geschichte – Kontext – Bedeutung, Regensburg 2015, 95–134. Zur Rolle der Bildergalerie in der Museumsplanung vgl. Vogtherr: Das Königliche Museum (wie Anm. 4), 16ff.

32 Otto Reichl: Zur Geschichte der ehemaligen Berliner Kunstkammer, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 51 (1930), 223–249, hier: 243ff.; zu diesen Räumen vgl. außerdem: Gerald Heres: Berliner Antiken-Sammlung (wie Anm. 7), 101ff.

33 Neue Aufschlüsse über die Gestaltung der Räume ergaben sich durch die Auswertung der Bestände des

<29>

Ende des 18. Jahrhunderts sind bereits in einem anderen Teil des Schlosses, den Königskammern Friedrich Wilhelm II., klassizistische Räume entstanden.³⁴ Als Vorbild für die neue Gestaltung der Sammlungsräume hat aber vermutlich die in den 1790er Jahren fertig gestellte Präsentation der Mengsschen Abguss-Sammlung im Dresdner Johanneum mit ihrer pastellenen Farbigkeit gedient.³⁵ Wenn also der Berliner Kunstammer um 1800 kein eigenes Gebäude vergönnt ist, so schafft man im Schloss dennoch Räume, deren Form- und Farbgebung von den Zeitgenossen als aktuelle museale Gestaltung verstanden wird.

Ein museologisches Labor

<30>

Trotz der Änderungen an den Räumen der Kunstammer kann kein Zweifel daran sein, dass die Sammlungen eine neue Unterbringung benötigen. Bereits im Jahr 1800 weist Friedrich Wilhelm III. an, neu hinzukommende "alte Rüstungen und Waffen" provisorisch in der Rüstammer aufstellen zu lassen bis sich ein "geräumigeres Emplacement" für alle Sammlungen der Akademie inklusive der Rüstammer findet.³⁶ Jean Henry selbst forciert diesen Gedanken, indem er 1805 einen Museumsplan entwirft, der ebenfalls die Verlagerung der in der Kunstammer zusammengebrachten Bestände in ein eigenes Gebäude vorsieht.³⁷ Im gleichen Jahr veröffentlicht er außerdem einen Sammlungsführer mit dem sehr selbstbewussten Titel: *Allgemeines Verzeichniss des Königlichen Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums*. Demonstrativ wird hier die Zielvorstellung eines Universal museums für Berlin formuliert, zu deren Realisierung, so führt Henry im Vorwort aus, auch die Unterbringung in "eine(m) größere(n) und bequemere(n) Locale" zählt.³⁸

<31>

Der Einzug der Napoleonischen Truppen in Berlin 1806, also nur ein Jahr später, bedeutet jedoch das Ende des von Henry beschworenen Museumplans. Einen großen Teil der neuen Kunstammerbestände bringt man im Zuge des Kunstraubs nach Paris. Zwar intensivieren sich in den kommenden Jahren die

Archivs der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Vgl. etwa zum Antikenkabinett: Brief des Oberhofbaumeisters Bock an das Direktorium der Akademie der Wissenschaften vom 12.3.1799: A BBAW, PAW (1700–1811), I-XV, 4, f. 41, f. 45.

34 Vgl. hierzu: Fritz-Eugen Keller: Die Königskammern Friedrich Wilhelms II. und die Wohnung Königin Friederikes. in: Goerd Peschken und Hans-Werner Klünner (Hg.): Das Berliner Schloß. Das klassische Berlin. 2. Aufl., Frankfurt 1982, 507–521.

35 Die Raumgestaltung der Mengsschen Abguss-Sammlung ist anhand der Aquarelle Johann Gottlob Matthäis im *Catalogue des jets de stuc* (1794) nachzuvollziehen. Zu dieser Sammlung vgl. Katharina Pilz: Die Gemäldegalerie in Dresden unter Berücksichtigung der Mengsschen Abgusssammlung, in: Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst (wie Anm. 22), 145–174; Gerald Heres: Kunstsammlungen (wie Anm. 7), 165ff.

36 Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. an das Direktorium der Akademie der Wissenschaften vom 11.3.1800, Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 99 (Nr. 35).

37 Vgl. die Briefe Jean Henrys an Carl Friedrich von Beyme vom 2. und 3.8.1805 (*Plan einer neuen Organisierung der Königlichen Cabinette, Ideen über den besten Plan zur Errichtung eines allgemeinen Königlichen Muséum's*): Stock: Vorgeschichte (wie Anm. 5), 134–140, 140–141 (Nr. 75, 76).

38 Jean Henry: *Allgemeines Verzeichniss des Königlichen Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums*, Berlin 1805 (ohne Seitenangaben).

Überlegungen zu einem großen, universal angelegten Museum unter der Ägide der Akademie. Die Planungen verlagern sich jedoch bald zu Gunsten der Idee eines reinen Kunstmuseums – und münden schließlich in der Gründung des Schinkel-Museums am Lustgarten im Jahr 1830.³⁹

<32>

Die Ära, in der Jean Henry und die Akademie der Wissenschaften um die Ausrichtung der Kunstkammer im Berliner Schloss ringen, währt also nur wenige Jahre. Sie ist geprägt von großen Veränderungen und provisorischen Lösungen. Sicher würden wir heute, Henrys Umbenennung zum Trotz, die Kunstkammer dieser Jahre nicht als ein Museum bezeichnen. In den Diskussionen, die man in dieser Zeit führt, scheint jedoch vieles von den Fragen auf, die in der Folge immer wieder gestellt werden, wenn es in Berlin und anderswo um die Definition des Museums geht: Welcher Umgang mit den Objekten soll im Museum stattfinden? Wie sollen sich die Besucher den Objekten nähern? Muss ein Objekt erläutert werden? Und – ist es nötig ein Objekt zu berühren, um es zu verstehen? Weil damals so vieles zur Diskussion steht, was die Präsentation und Nutzung der Sammlungen betrifft, erscheinen die Kunstkammerräume im Schloss in dieser Zeit als eine Art museologisches Labor, in dem sich aus der Nähe beobachten lässt, wie sich die Konstituierung des musealen Raums vollzieht.

Autorin:

Eva Dolezel M.A., Berlin

eva.dolezel@gmx.de

³⁹ Zu den Ereignissen rund um den Kunstraub vgl. Bénédicte Savoy: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien u.a. 2011, 124ff. Zu den Berliner Museumsplanungen vgl. Vogtherr: *Das Königliche Museum* (wie Anm. 4), 68ff. Zu den Museumsplänen der Akademie vgl. auch: Eva Dolezel: *Ein Museum für die Akademie. Die Berliner Sammlungen in den Jahren nach 1798*, in: Johanna Bleker / Petra Lenning / Thomas Schnalke (Hg.): *Lehren – Sammeln – Forschen. Das (Berliner) anatomische Theater im Kontext medikaler Strukturen des 18. Jahrhunderts*, Berlin (in Vorbereitung).