

Eva Dolezel  
Der Traum vom Museum





Eva Dolezel

# Der Traum vom Museum

Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 –

eine museumsgeschichtliche Verortung

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein, der Richard Stury Stiftung sowie mit Frauenfördermitteln des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und Mitteln der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin.

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

© 2019 by Gebr. Mann Verlag, Berlin  
[www.gebrmannverlag.de](http://www.gebrmannverlag.de)

Einbandgestaltung unter Verwendung eines Grundrisses des Berliner Schlosses von 1794, viertes Geschoss, mit Räumen der Kunstkammer (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg, SPSG, PK 2663, 3, Detail, Fotograf: SPSG). Die vollständige Abbildung ist in der hinteren Umschlagklappe abgedruckt.  
Gestaltung des Einbandes: Alexander Burgold · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin  
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza  
Papier: 90 g/m<sup>2</sup> Schleipen Werkdruck bläulichweiß  
Schriftart: Garamond Premier Pro

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-7861-2802-1

# Inhalt

Einleitung: Kunstkammer oder Museum? .....	7
Museum und Akademie .....	19
Die Berliner Kunstkammer bis 1805 .....	19
Museumsplanung und Wissenschaftsorganisation nach 1806 .....	29
Akademiemuseen des 18. Jahrhunderts .....	39
Die Berliner Kunstkammer 1805: Eine Rekonstruktion .....	63
Die „Antiken- und Medaillenkammer“ .....	64
Die „Naturalien-Kammer“ .....	74
Die „Kunst- und Raritäten-Kammer“ .....	88
Bestandsverschiebungen .....	109
Die neue Ordnung und das Erbe der Kunstkammer .....	109
„Außereuropäische Seltenheiten“ .....	122
„Vaterländische Merkwürdigkeiten“ und „National-Antiquitäten“ .....	142
Schauräume des Wissens .....	161
Das Relief der Schweiz .....	162
Modelle als Solitäre .....	176
Transformationen musealer Praxis .....	189

Naturalien zwischen Schau- und Forschungsraum.....	203
Die Kunstkammer in der Kritik.....	203
Berliner Wissenschaftsmuseen um 1800 .....	214
Schausammlungen des 18. Jahrhunderts .....	227
Schluss .....	239
Anmerkungen .....	243
Quellen und Literatur.....	295
Ungedruckte Quellen.....	295
Gedruckte Quellen .....	297
Literatur.....	302
Bildnachweise .....	341
Dank.....	345
Personenregister .....	347

## Einleitung: Kunstkammer oder Museum?

In den 1790er Jahren geschieht in Berlin etwas museumsgeschichtlich vollkommen Unerwartetes: Zu einer Zeit, als Kunstkammern bereits lange als historisch gelten, stehen die Sammlungsräume des Schlosses plötzlich im Fokus der Aufmerksamkeit. Unter ihrem damaligen Kustos, Jean Henry, kehren binnen kurzer Zeit zuvor ausgelagerte Bestände in die Kunstkammer zurück, werden verschiedene Sammlungen erworben, die Räume renoviert und dem Zeitgeschmack angepasst. Antiken und Münzen, ethnographische Objekte, vorgeschichtliche Funde, historische Kuriositäten und vor allem Naturalien gelangen in die knapp hundert Jahre zuvor unter Andreas Schlüter eingerichteten und zwischenzeitlich geradezu vernachlässigten Säle.

Ihren Höhepunkt erreicht die Entwicklung 1805. In diesem Jahr veröffentlicht Henry einen Sammlungsführer, der den neuen Bestand der Kunstkammer dokumentiert. Der Titel dieser recht unscheinbaren, nur 17 Seiten umfassenden Publikation ist nicht weniger erstaunlich als die plötzlich entstandene Pracht der Sammlung. Er lautet *Allgemeines Verzeichniss des Königlichen Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums* (Abb. 1).<sup>1</sup> Kunstkammer oder Museum? – das Spannungsfeld, das die Diskussionen um die Berliner Sammlung in diesen Jahren bestimmen sollte, ist hiermit bereits umrissen.

Die Ära des „Königlichen Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums“ im Berliner Schloss ging jedoch nach nur knapp einem Jahr zu Ende. 1806 wurde die Sammlung durch die über die Stadt hereinbrechende napoleonische Krise und den damit einhergehenden Kunstraub in Mitleidenschaft gezogen. Ein großer Teil der im Schloss konzentrierten Bestände wurde nach Paris transportiert. Auch wenn einiges davon in Folge der Friedens- und Restitutionsverhandlungen von 1814/15 wieder zurückkehrte, so markiert dies eine deutliche Zäsur in der Geschichte der Sammlung.

Die Phase in der Geschichte der Berliner Kunstkammer, mit der sich dieses Buch beschäftigt, umfasst also nur wenige Jahre. Für die Entwicklung der Berliner Museumslandschaft ist sie jedoch entscheidend.

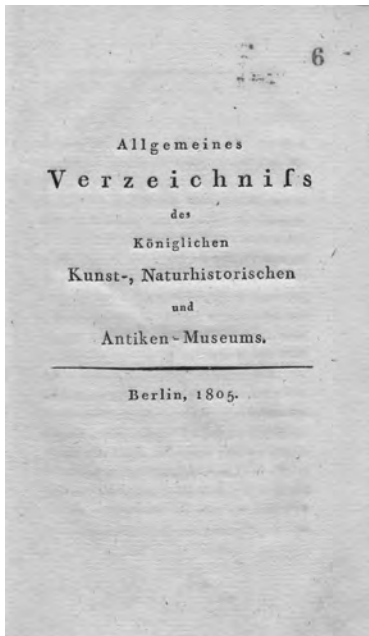


Abb. 1 Allgemeines Verzeichniss des Königl. Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums, 1805

Nach 1806 waren die Bestände zunächst erheblich dezimiert. Dennoch bildeten die während Henrys Amtszeit in den Räumen des Schlosses zusammengeführten Sammlungen den Ausgangspunkt mehrerer nun entstehender Projekte: Die in der Kunstkammer vereinten Naturalien wurden zu einem zentralen Teil des Bestandes der naturwissenschaftlichen Museen, die man bei Gründung der Berliner Universität im Jahr 1810 einrichtete; die unter Henry zusammengezogenen Antikenbestände zum Grundstock des 1830 eröffneten Museums am Lustgarten. Die von ihm ebenfalls geschaffenen Abteilungen der „National-Antiquitäten“ und „Außereuropäischen Seltenheiten“, die Objekte der Vor- und Frühgeschichte beziehungsweise der Ethnographie enthielten, dienten als Basis zweier Abteilungen des 1855 eröffneten Neuen Museums. Die Berliner Kunstkammer war der Ursprung der Museen dieser Stadt. Und wenn sich heute in rund einem Dutzend Berliner Museen Objekte aus dieser Sammlung nachweisen lassen, so hat die



Ära Henry einiges zu der Art und Weise beigetragen, wie die Objekte in den neuen Gründungen thematisch gruppiert wurden.

Im Zentrum dieses Buches sollen aber nicht museumsgenealogische Argumentationen stehen. Vielmehr soll es um die museologischen Konzepte gehen, die in der Amtszeit Henrys zum Tragen kamen, denn die Museumsideen, die in dieser Zeit des Umbruchs rund um die Kunst-kammer entstanden, sind durchaus überraschend: Immer wieder wird die Vorstellung eines universal angelegten, Objekte aus Kunst, Natur und Wissenschaft umfassenden Hauses formuliert. Um 1800 ist das Konzept des Universal museums in Berlin überaus präsent.

Dieses Phänomen fügt sich nicht in die gängigen Narrative der Museumsgeschichte ein. An der Wende zum 19. Jahrhundert, also zeitgleich zu den Berliner Entwicklungen, entstanden in Paris jene, einzelnen Fachgebieten vorbehaltenen Museen, die unser Verständnis dieser Institution bis heute prägen: der Louvre und das Muséum d’Histoire Naturelle. 1830 erlebte Berlin die Eröffnung des Museums am Lustgarten, das von Beginn an allein der Hochkunst gewidmet war. Gründungen wie diese waren lange auch für die Museumsgeschichtsschreibung wegweisend, die ihren Blick herkömmlicherweise vor allem auf das Spartenmuseum des 19. Jahrhunderts richtete.<sup>2</sup>

Die Geschichte universal angelegter Sammlungen ist dagegen meist mit der Geschichte der Kunstkammern assoziiert. Für diesen Sammlungstypus erscheint das Berliner Szenario jedoch reichlich anachronistisch. Gegründet wurden die Kunstkammern, so auch die Berliner, meist im 16. oder 17. Jahrhundert. In dieser Zeit entstanden überall in Europa universal angelegte, zumeist mit Objekten aller damals bekannten Wissensgebiete und Erdteile ausgestattete Sammlungen, an Fürstenthöfen, aber auch im Kontext der Gelehrtenkultur. Um 1800, zu der Zeit also als man sich in Berlin erneut auf die Kunst-kammer besann, waren Sammlungen wie die berühmte Kunst-kammer Rudolfs II. in Prag oder die Kunst-kammer Erzherzog Ferdinands von Tirol in Ambras längst aufgelöst und zumeist in neue Museumsprojekte übergegangen.<sup>3</sup>

Was also hat es mit dem Berliner Szenario auf sich? Wie kam es zu den Entwicklungen rund um die Kunst-kammer? Und auf welche Vor-

bilder konnte man sich berufen, wenn in Berlin um 1800 Objekte unterschiedlicher Wissensgebiete im Schloss versammelt wurden?

### Typus Akademiemuseum

Der Schlüssel zu den Berliner Entwicklungen liegt in der Verbindung von Sammlung und Akademie. 1798 erfolgten erste Schritte zu einer Reform der knapp hundert Jahre zuvor als Kurfürstlich Brandenburgische Sozietät der Wissenschaften gegründeten Akademie: Sie sollte wesentlich utilitaristischer ausgerichtet werden. Im Zuge dessen wurde die Kunstkammer der Akademie unterstellt.<sup>4</sup>

Die Reformbemühungen kamen in den darauffolgenden Jahren mehr oder weniger zu einem Stillstand. Die neue Verbindung von Kunstkammer und Akademie blieb jedoch für die Sammlungspolitik Berlins bestimmend. Die Sammlungen wurden in dieser Zeit als Teil des Wissenschaftsbetriebs gedacht. Und so entstand, als man die Planungen zu einer Akademiereform 1807 erneut aufnahm, der, wenn auch skizzenhafte, Plan eines „allgemeinen Großen Museums“<sup>5</sup> unter der Ägide der Akademie.

Was man dabei vor Augen hatte, war ein Museumstypus, der heute nahezu unbekannt ist, im 18. Jahrhundert aber vielerorts existierte: der Typus eines universal angelegten, mit einer Lehr- oder Forschungsinstitution (etwa mit einer Wissenschaftsakademie, Ritterakademie oder Universität) assoziierten Museums. Er soll hier mit dem Begriff des Akademiemuseums umrissen werden. Die für diesen Museumstypus zentrale Verbindung von Sammlung und Akademie wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Gottfried Wilhelm Leibniz immer wieder als *theatrum naturae et artis* propagiert.<sup>6</sup> Dies gilt nicht zuletzt für Berlin, wo Leibniz maßgeblich an der Entstehung der Akademie beteiligt war. In ihrer Gründungsurkunde aus dem Jahr 1700, der sogenannten *Generalinstruction*, skizzierte er ein umfangreiches Ensemble zur Ausstattung der neuen Einrichtung, das neben einem Observatorium, einem Labor und einer Bibliothek auch eine Kunstkammer umfasste.<sup>7</sup> Vier Jahre später erschien mit Leonhard Christoph Sturms in der Forschung bisher wenig rezipierter Publikation *Die Geöffnete Raritäten- und Na-*

*turalienkammer* die museumstheoretische Grundlage des Akademiemuseums.

Als in Berlin 1798 Kunstkammer und Akademie schließlich miteinander verbunden wurden, waren vergleichbare Konstellationen in anderen Städten seit Jahrzehnten Realität. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden einige Museumsprojekte, die Leibniz' Konzept zur Grundlage hatten und zum Teil auf seinen direkten Einfluss zurückgingen, denn Leibniz hatte seine museologische Idee an verschiedene Fürstenhöfe herangetragen und auf diese Weise mancherorts einen Transformationsprozess der bestehenden Kunstkammern in Gang gesetzt.

Zu den Akademiemuseen zählt das trotz seines Namens universal angelegte Kunsthaus in Kassel, das Leibniz' Konzept bereits 1710 umsetzte, und sein wesentlich bekannterer Nachfolger, das 1779 gegründete Museum Fridericianum. Diesem Typus sind aber auch die am Beginn des Jahrhunderts als Teil des Schulkosmos der Franckeschen Stiftungen gegründete Kunst- und Naturalienkammer in Halle und die 1728 eröffnete Kunstkammer in St. Petersburg zuzuordnen. Auch das 1726 eingerichtete Palais des Sciences in Dresden, das größte Wissenschaftsmuseum im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts, war in mancher Hinsicht dem in Kassel prototypisch realisierten Akademiemuseum verpflichtet, obwohl es selbst nicht mit einer Akademie verbunden war. Ähnlich ist es mit dem in den 1770er Jahren entstandenen Academischen Museum der Universität Göttingen. 1807 wurden schließlich die „Attribute“ der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München eingerichtet, anhand derer eine fast parallele Entwicklung wie in Berlin auszumachen ist.

Doch was machte den Typus des Akademiemuseums aus? Und in welcher Weise diente er in Berlin als Vorbild? Um Fragen wie diese zu beantworten, widmet sich dieses Buch zwei Schwerpunkten: Zum einen nimmt es eine detaillierte Rekonstruktion der Berliner Kunstkammer an der Wende zum 19. Jahrhundert vor, zum anderen richtet es den Blick auf verschiedene Museumsprojekte des 18. Jahrhunderts, um so grundlegende Charakteristika des Akademiemuseums zu bestimmen und diese zu den Berliner Entwicklungen in Beziehung zu setzen.

## Ein Museum aus Schrift

Bei seiner Rekonstruktion der Berliner Kunstammer stützt sich dieses Buch vor allem auf schriftliche Quellen. Das ist der Überlieferungssituation geschuldet: Die einstigen Ausstellungsräume im Schloss existieren nicht mehr, bildliche Darstellungen aus der Zeit um 1800 sind so gut wie nicht erhalten und die in der Kunstammer zu dieser Zeit versammelten Objekte mitunter verloren gegangen, beziehungsweise über viele Museen verstreut und bisher nur zu einem kleinen Teil systematisch identifiziert.

Dennoch bieten sich günstige Voraussetzungen, um einen Zeitschnitt durch die Geschichte der Berliner Kunstammer an der Wende zum 19. Jahrhundert vorzunehmen, denn das Material aus der Amtszeit Henrys, das sich in den verschiedenen Berliner Archiven findet, ist nicht nur sehr umfangreich, sondern auch sehr vielfältig.<sup>8</sup> Hierzu zählt vor allem eine umfassende, sich in großen Teilen zwischen Henry und dem Direktorium der Akademie der Wissenschaften entspannende Korrespondenz, die im Zusammenhang mit Ankäufen, Schenkungen und Sammlungsverlagerungen entstand. Gerade wenn es um Fragen der Raumgestaltung und Präsentation geht, eröffnen die erhaltenen Schriftstücke mitunter einen hohen Detailgrad – bis hin zur Handwerkerrechnung.

Auch bilden die regen, in den Archiven dokumentierten Diskussionen über organisatorische Fragen aller Art, die sich in der Amtszeit Henrys ereigneten, ein reichhaltiges Material. Häufig entzündeten sie sich an partikularen Entscheidungen, berühren gleichzeitig aber auch weitreichende Fragen hinsichtlich der zukünftigen Funktion und Ausrichtung der Sammlung. Nicht zuletzt Jean Henry selbst trug mit seiner engagiert und häufig wortreich geführten Korrespondenz dazu bei, dass um die Kunstammer ein Schriftverkehr entstand, der eine aussagekräftige Quelle gerade auch in Hinblick auf konzeptionelle Fragestellungen ist.

Da unter Henry kein Inventar der Kunstammer erstellt wurde, dient das 1805 erschienene *Allgemeine Verzeichniss* als Ausgangspunkt der Rekonstruktion von Bestand und Präsentation. Dieser knapp gehaltene Sammlungsführer bietet eine eher kursorische Darstellung

der Bestände. Aufgrund der hohen Dichte der archivalischen Quellen ergibt sich jedoch, wenn auch keine lückenlose Darstellung, so doch ein erstaunlich plastisches Bild der Kunstkammer in dieser Zeit. Hierzu tragen auch die 1930 entstandenen und von Otto Reichl veröffentlichten Fotografien der Kunstkammerräume wesentlich bei.<sup>9</sup> Sie sind eine außergewöhnliche Quelle – nicht nur, weil sie die Räume im Schloss wenige Jahre vor ihrer Zerstörung dokumentieren, sondern auch, weil fotografische Zeugnisse der im 20. Jahrhundert ohnehin nur in sehr geringer Zahl erhaltenen frühneuzeitlichen Sammlungsräume generell außerordentlich selten sind.

Zu den im Rahmen des Vergleichs betrachteten Museen wurden in erster Linie gedruckte Quellen konsultiert, darunter vor allem zeitgenössische Sammlungsführer und Reiseberichte.<sup>10</sup> Zusätzlich dazu konnten einzelne, zum Teil spektakuläre Exponate in die Analyse einbezogen werden, so etwa das im Museum für Hamburgische Geschichte erhaltene, aus dem 17. Jahrhundert stammende Modell des Salomonischen Tempels.

Eine singuläre Quellenlage bietet die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle. Obwohl diese Sammlung in einer sehr spezifischen museologischen Konstellation entstand, bildet das hier vorhandene Zusammenspiel aus dem beinahe im Original erhaltenen Mobiliar, der ursprünglichen Raumsituation, den zu einem großen Teil erhaltenen Sammlungsobjekten sowie den verschiedenen schriftlichen Quellen ein sich wechselseitig erhellendes Ensemble von Zeugnissen der musealen Kultur des 18. Jahrhunderts, wie es wohl kaum an einem anderen Ort erhalten ist.<sup>11</sup> Es wird daher im Folgenden verschiedentlich als Referenz herangezogen, etwa wenn es um Fragen der szenographischen Gestaltung oder der musealen Praxis geht.

## Jenseits des Spartenmuseums

Die Entwicklung der Berliner Kunstkammer um 1800 ist bisher in unterschiedlichen Kontexten gewürdigt, nicht aber in einer umfassenden Studie betrachtet worden. Einen Überblick über die Zugänge, welche die Sammlung in diesen Jahren bereicherten, gibt bereits Leopold von

Ledeburs 1831 erschienene *Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin*.<sup>12</sup> Christoph Martin Vogtherrs 1997 publizierte Dissertation *Das Königliche Museum zu Berlin* beschäftigt sich mit der Kunstkammer im Rahmen der Vorgeschichte zur Gründung des Museums am Lustgarten 1830.<sup>13</sup> Auch Barbara Segelken geht in ihrer 2010 veröffentlichten Dissertation *Bilder des Staates* auf diese Phase in der Geschichte der Berliner Kunstkammer ein. Sie betrachtet den Aspekt der Sammlungsordnung im Spannungsfeld von Museologie und politischer Praxis.<sup>14</sup>

Den universalen Museen des 18. Jahrhunderts ist, wie dem gesamten 18. Jahrhundert, in der seit den 1980er Jahren anhaltenden Konjunktur museumsgeschichtlicher Forschungen wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden. Erst seit ein paar Jahren beginnt sich die Auffassung durchzusetzen, dass die Gründungen dieser Zeit als „Proto-Museen“<sup>15</sup> oder eine Art „vormuseales Experimentierfeld“<sup>16</sup> begriffen werden können und dass wesentliche Eigenschaften des modernen Museums, zu welchen etwa die öffentliche Zugänglichkeit oder die wissenschaftliche Nutzung der Sammlungen zählen, nicht erst mit der Französischen Revolution entstanden, sondern auf eine lange Vorgeschichte zurückblicken, die das gesamte 18. Jahrhundert durchzieht. Vor allem der von Bénédicte Savoy 2006 herausgegebene Band *Tempel der Kunst* hat dazu beigetragen, das Bild der museumsgeschichtlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts unter diesen Vorzeichen neu zu konturieren. Auch hier liegt der Fokus jedoch auf der Entstehung des Kunstmuseums.<sup>17</sup>

Herangehensweisen an die Museumsgeschichte des 18. Jahrhunderts, die sich jenseits des Modells einer Entwicklung von der Kunstkammer zum Spartenmuseum bewegen, sind dagegen rar. Einige der in diesem Buch betrachteten Museen haben in den vergangenen Jahren in der Forschung Beachtung gefunden, wenn auch eher im Rahmen von Ausstellungskatalogen und Studien, die keinen systematischen Vergleich mit anderen Museen vornehmen.<sup>18</sup> Christoph Becker hat in seiner 1996 erschienenen Dissertation *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution* verschiedene universal angelegte Museen des 18. Jahrhunderts in den Blick genommen.<sup>19</sup> Auch hier werden die

einzelnen Häuser jedoch im Wesentlichen in Form von Einzelstudien betrachtet.

Einen übergreifenden Ansatz bietet dagegen Debora Meijers in einem mehrere Museumsprojekte vorstellenden Beitrag, der die enzyklopädische Tradition in der Museologie des 18. Jahrhunderts skizziert.<sup>20</sup> Diesem relativ kurzen Text verdankt dieses Buch wichtige Anregungen. Entscheidend waren zudem einige Arbeiten, welche die bereits seit dem 17. Jahrhundert bestehende Verbindung der Akademiebewegung zur Museologie und den daraus resultierenden Gründungen aufzeigen, allen voran Horst Bredekamps 2004 unter dem Titel *Die Fenster der Monade* erschienene Studie zu Leibniz' *theatrum naturae et artis*.<sup>21</sup>

## Berlin im Vergleich

Basis für die Beschäftigung mit der Berliner Situation ist ein imaginärer Rundgang durch die Sammlungsräume im Schloss. Im zweiten Kapitel dieses Buches, *Die Berliner Kunstkammer 1805 – eine Rekonstruktion*, werden, soweit es die vorhandenen Quellen erlauben, die Anordnungen der Objekte sowie die Raumgestaltung und das Mobiliar beschrieben und in eine Relation zu der vor Henrys Amtszeit bestehenden Situation gesetzt. Dieses Verfahren mag methodisch nicht ohne Probleme sein – schließlich ist jede Rekonstruktion ihrerseits auch immer eine Interpretation. Es erweist sich jedoch als ein geeignetes Instrument, um die Kunstkammer der Ära Henry als museales Ensemble fassbar werden zu lassen und so auch Aussagen etwa über die Präsentationsstrategien dieser Jahre treffen zu können. Das so geschaffene „Bild“ der Berliner Kunstkammer ist die Grundlage für den in den folgenden Kapiteln unternommenen Vergleich mit anderen Museumsprojekten.

Im Fokus stehen zunächst Aufbau und Struktur des Bestandes. Das dritte Kapitel, *Bestandsverschiebungen*, fragt danach, wie sich die unter Henry entstandenen Sammlungsschwerpunkte und Ordnungsansätze zu den Bestandsprofilen der verschiedenen Akademiemuseen verhielten. Die Neustrukturierung der Berliner Kunstkammer fällt in eine Phase der Museumsgeschichte, die spätestens seit dem Erscheinen der Erstausgabe von Carl von Linnés *Systema Naturae* im Jahr 1735

von der Systematisierung und Ausdifferenzierung einzelner Sammlungsbereiche geprägt war. Nach welchen Kriterien waren also die verschiedenen Objektbereiche in Berlin und in den anderen Museen geordnet? Was hielt sie jeweils zusammen? Wie konnte ein universal angelegtes Museum im 18. Jahrhundert strukturiert sein? Wie wirkte sich die Anbindung an die Akademie- und Schulprojekte auf den Aufbau der einzelnen Sammlungen aus? Und in welchem Verhältnis stand deren neue Tektonik zu der der Kunstkammern, aus denen einige der Häuser hervorgegangen waren?

Besonderes Augenmerk gilt dabei den bereits genannten neuen Abteilungen der „National-Antiquitäten“ und der „Außereuropäischen Seltenheiten“. Ihre Bestände sind jenseits der revolutionären Taxonomien des 18. Jahrhunderts zu verorten. In der sammlungshistorischen Forschung wurde ihnen bisher vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt.<sup>22</sup> Auch diese Objektbereiche waren jedoch in der Museumskultur des 18. Jahrhunderts fest verankert. Und auch hier bildeten sich eigene Systematiken und Präsentationsstrategien heraus. Vor allem landeshistorische Forschungen waren wesentlicher Bestandteil der Akademien und somit zentral für das Selbstverständnis der mit ihnen verbundenen Museen.

Die folgenden zwei Kapitel, *Schauräume des Wissens* und *Naturalien zwischen Schau- und Forschungsraum*, widmen sich der Betrachtung von Präsentationsstrategien und Objektinszenierungen vor dem Hintergrund der musealen Praxis ihrer Zeit. Zwar war die Anbindung der Sammlungen an den Wissenschaftsbetrieb ein bestimmendes Charakteristikum der Akademiemuseen, gleichzeitig wurden diese Häuser jedoch in einem erstaunlichen Maße zu Besuchermuseen. Die Gestaltung des musealen Raumes veränderte sich – sie war nun zunehmend auf ein Laienpublikum ausgerichtet. Dieser Aspekt sollte zum Dreh- und Angelpunkt in Henrys Umgang mit der Berliner Sammlung werden.

Das vierte Kapitel hat ein einzelnes Exponat zum Ausgangspunkt: das sogenannte Relief der Schweiz, ein raumgreifendes topographisches Modell der Schweizer Alpen und der spektakulärste Ankauf der Ära Henry. An diesem Objekt kristallisieren sich zentrale Aspekte der Museologie Henrys heraus. Es steht geradezu emblema-



tisch für die von ihm propagierte Konzeption der Kunstkammer als ein Museum für Laien. Zu zeigen sein wird, auf welche Weise die szenographische Dominanz dieses Landschaftsmodells das Berliner Projekt mit den Gründungen in Halle, St. Petersburg und Dresden verband. Das Relief der Schweiz war Teil einer Tradition der Modellsolitäre, die sich im Zuge der Entstehung des Akademiemuseums herausgebildet hatte.

Das Kapitel zeichnet die verschiedenen Objekttraditionen nach, in welche das Relief der Schweiz dies- und jenseits der museologischen Sphäre eingebettet war. Es betrachtet das Berliner Exponat und seine Vorläufer in Halle, St. Petersburg und Dresden in ihrem Verhältnis sowohl zum Bestandsprofil als auch zu der räumlichen Inszenierung der jeweiligen Sammlungen. Es fragt zudem danach, welche Schlussfolgerungen die mit den Modellen verknüpften Wahrnehmungsweisen in Bezug auf die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts verändernde Begegnung zwischen Besucher und Objekt zulassen.

Einen zweiten Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem Themenkomplex museale Präsentation und Praxis bilden die intensiven Diskussionen um die Nutzung der Berliner Kunstkammer – und vor allem um ihren Bestand von Naturalien – die sich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts ereigneten. In diesem Bereich waren während Henrys Amtszeit besonders umfangreiche Neuzugänge zu verzeichnen. Gleichzeitig war dies der Teil der Sammlung, der zuerst von der Kunstkammer getrennt werden sollte. Das hatte weitreichende Konsequenzen, denn mit der Überweisung der Naturalien an die neu gegründete Universität 1810 sollte die Berliner Kunstkammer ihren Status einer Universalsammlung, der sie über Jahrhunderte geprägt hatte, endgültig verlieren.

Die Abtrennung der Naturalien von der Kunstkammer hatte ihren Ursprung in einem museologischen Konflikt. Die Positionen, die in den vorhergehenden Diskussionen virulent wurden, stehen in der Tradition verschiedener Modi musealer Praxis und Präsentation, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatten: Schau- und Forschungsfunktion des musealen Raumes begannen in den Akademiemuseen bereits ab 1700 auseinanderzudriften. Dies weist zugleich voraus auf

grundlegende Fragestellungen der Gestaltung des musealen Raumes, die insbesondere in den Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung sein sollten.

Am Beginn dieses Buches steht jedoch eine Annäherung an das Thema aus der Distanz der historischen Überschau: Das erste Kapitel zeichnet zunächst die institutionsgeschichtlichen Entwicklungen der Berliner Sammlungen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert nach. Es beschreibt, wie sich in dieser Stadt das Verhältnis von Sammlungen und Wissenschaftsbetrieb entwickelte, um dann ein museumsgeschichtliches Panorama des 18. Jahrhunderts zu entwerfen, das eine erste Verortung der Berliner Entwicklung in der Museumsgeschichte ermöglicht und den Typus des Akademiemuseums in seinen verschiedenen Varianten sichtbar macht.

Aus heutiger Sicht bezeichnen „Kunstkammer“ und „Museum“ zweifelsohne die Eckpunkte der hier zu schildernden Entwicklungen. Bei genauerer Betrachtung ist diese Dichotomie jedoch keineswegs so eindeutig, wie es Jean Henrys Umbenennung der Kunstkammer im Titel seines *Allgemeinen Verzeichnisses* suggeriert. Wie zu zeigen sein wird, war hier auch am Ende des 18. Jahrhunderts eine begriffliche Trennschärfe kaum gegeben. Diese Uneindeutigkeit gilt es produktiv zu machen. Entsprechend soll immer wieder auch eruiert werden, welche Rolle die Kunstkammer in der Genese der Institution Museum spielte. Zu fragen ist also nicht nur danach, wie sich das Akademiemuseum von der Kunstkammer unterschied, sondern auch danach, wieviel Kunstkammer im Akademiemuseum steckte. Die Geschichte von der Kunstkammer zum Museum ist bereits vielfach erzählt worden. Diesem Buch liegt die Annahme zugrunde, dass es sich lohnt, diesen Weg noch einmal abzuschreiten, wenn man dabei die Museen des 18. Jahrhunderts jenseits eines vom 19. Jahrhundert aus entwickelten Erklärungsmodells in den Blick nimmt.