

# OBJEKTE, MENSCHEN, INVENTARE – EIN ZUGANG ZUR BERLINER KUNSTKAMMER

Die Kapitel des vorliegenden Buches sind über Querverweise miteinander vernetzt.

Für jedes Textformat steht ein Symbol:

- Objektbiografien
- Zeitschnitte
- ◆ Perspektiven auf die Sammlung

1 | Georg Pfründt (Umkreis): Prunkgefäß aus Zebuhorn, Ende 17. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, in der Ausstellung *Illustre Gäste. Kostbarkeiten der Kunstkammer Würth*, Kunstgewerbemuseum, Berlin 2021

Ein kunstreich gefertigtes Gefäß aus dem Bestand des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin, gut 43 cm hoch (Abb. 1):<sup>1</sup> Als prototypisches Kunstkammer-Stück [■ Nautilus] deutet es die komplexe Geschichte derartiger Sammlungen bereits an – die Beschaffung des Werkstoffs, seine kunsthandwerkliche Bearbeitung, wechselnde Besitzverhältnisse sowie die Präsentation und die Erforschung des Objekts eröffnen Fragen nach den Interaktionen von Menschen unterschiedlicher sozialer und geografischer Hintergründe. Das *K* in der Inventarnummer K 3429 kommuniziert bis heute bei jeder Beschäftigung mit dem Objekt seine Provenienz aus der Kunstkammer im Berliner Schloss. Als Entstehungszeit notierte der rasch klassifizierende Expertenblick im 19. Jahrhundert „18. Jahrhundert“;<sup>2</sup> die eingehendere kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Objekt führte im Vergleich mit ähnlichen Stücken in anderen Sammlungen später in den süddeutschen Umkreis Georg Pfründts und das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts.

Geschnitzt aus dem Horn des Zebus (*Bos indicus*), sprachen Kunstkammer-Besucher des 18. Jahrhunderts hinsichtlich des Werkstoffs von „Rhenocoz-Horn“ und schrieben nieder, was ihnen bei einer



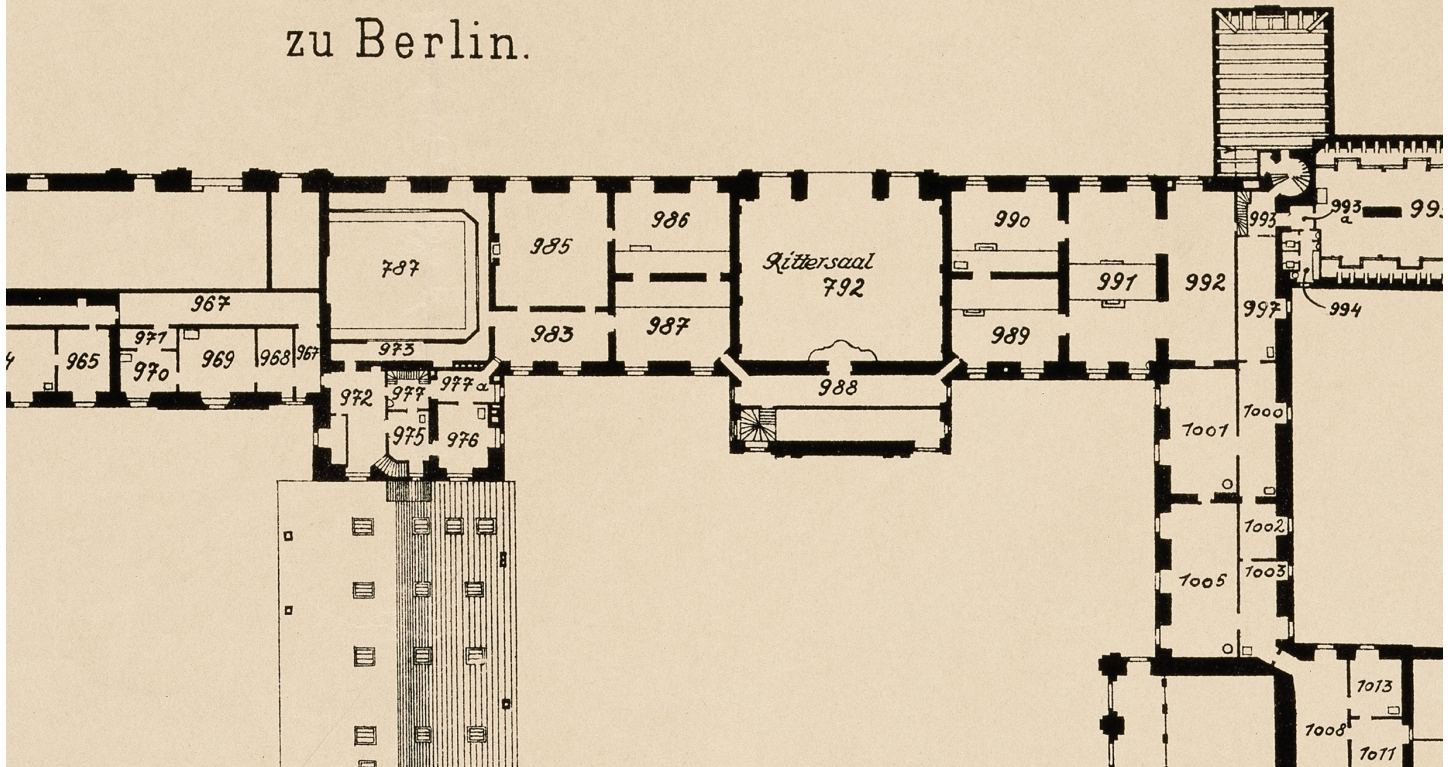
Führung durch die Sammlung erläutert wurde [●Um 1740]: „Der Rhenocerus ist des Elephanten Feind. Das Horn hat er auf der Nasen, und wann ihm der Elephant zu nahe kombt, so schneidet er ihm damit den Bauch auf“ (Abb. 2).<sup>3</sup> Über einem Sockel aus ineinander verschlungenen Meerestieren bilden ein Mann im Federschurz und eine Frau mit textiler Drapierung, beide mit europäischen Zügen, als sich umarmendes Paar den Schaft des Gefäßes, dessen hornförmiger Corpus mit weiteren kämpfenden ‚Bestien‘ reliefiert ist. Eine sitzende Figur mit Sonnenschirm bekrönt die Komposition. Auf welche Darstellungen bezog sich der Künstler bei der Anfertigung des Pokals? Wie war der Werkstoff an seine Bearbeitungsstätte und der Pokal von dort in die fürstliche Sammlung gelangt? Welche Bilder ferner Welten formten sich bei Besuchern – und Besucherinnen [■ Priapus] – beim Betrachten des Objekts? Was geschah beim streifenden Blick über eine Vielzahl ähnlicher Objekte [◆ Kanon-Transformation]?

Die Berliner Kunstammer an sich hat es nie gegeben: Im Laufe ihrer bemerkenswert langen Geschichte erlebte die erst kurfürstliche und später königliche Institution einen stetigen Wandel von sammlungshistorischer Vieldeutigkeit. In ihrem Umgang mit der Sammlung, mit Objekten und Räumlichkeiten, Ordnungssystemen und Besuchspraktiken, Vermittlungs- und Präsentationsmedien, erfanden die Akteure und Akteurinnen die Brandenburgisch-Preußische Kunstammer immer wieder neu. Nach Vorstufen im 16. Jahrhundert erstmals um 1600 als Nachlass einer Fürstin fassbar [●Um 1600], ging die Sammlung, die in ihrem Profil anderen frühneuzeitlichen Kunstammern vergleichbar war, in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges verloren. Neu aufgebaut im Apothekenflügel des Berliner Schlosses unter den Kurfürsten Friedrich Wilhelm und Friedrich III. [●1685/88], zogen Kunstammer und Antikensammlung nach 1700 in neue Räume im dritten Obergeschoss der von Andreas Schlüter umgebauten Residenz des nunmehrigen ersten preußischen Königs (Abb. 3) [●1696 vs. 1708]. Einer wechselvollen Geschichte im 18. Jahrhundert [●Um 1740] folgten Versuche einer Neubestimmung der Sammlung um 1800 [●Um 1800], durch Kriege und institutionelle Neugründungen bedingte umfassende Bestandsverschiebungen, die innovative Neuausrichtung der Institution als Abteilung des 1830 eröffneten (Alten) Museums, der Umzug in das Neue Museum ab 1855 und schließlich die institutionelle Auflösung in den 1870er Jahren [●Um 1855]. Die Kunstammer transformierte sich in den neuen Spartenmuseen, deren Sammlungsprofil sie zuvor entscheidend vorgeprägt hatte und aus denen die heutige Berliner Museumslandschaft entstand – deren Geschichte wiederum ein Ringen um Rekonstruktion und Deutung der einstigen Kunstammer verzeichnet [●1930].



2 | Georg Pfründt (Umkreis): Prunkgefäß aus Zebuhorn, Ende 17. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Detail

## Grundriss vom III<sup>ten</sup> Stockwerk des Schlosses zu Berlin.



3 | Räumlichkeiten von Kunstkammer (Raum 989–991/992, später auch 1001 und 1005) sowie Antiken- und Medaillenkabinett (Raum 985–987) im dritten Obergeschoß der Nordostecke des Berliner Schlosses. Die kaiserzeitliche und bis zur Zerstörung des Schlosses verbindliche Raumnummerierung dient auch in diesem Buch der leichteren Orientierung.

Das vorliegende Buch entstand aus dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt *Das Fenster zur Natur und Kunst*, einer Kooperation der Humboldt-Universität zu Berlin (HU), des Museums für Naturkunde Berlin (MfN) und der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (SMB), in der Forscher:innen der Geschichte, Kunstgeschichte und Digitalen Geisteswissenschaften zusammenarbeiteten (Abb. 4). Es setzt auf die Spannung zwischen einer sammlungshistorischen Chronologie und der Auseinandersetzung mit den Objekten der Kunstkammer – bis heute überlieferten, bekannten Sammlungsstücken der im 19. und 20. Jahrhundert gegründeten Museen ebenso wie in Vergessenheit geratenen und nicht mehr vorhandenen. Materielle Kultur und schriftliche Zeugnisse geben Einblicke in die *Biografien* von Artefakten und Naturalien, die zumindest eine Zeit lang für die Sammlung der brandenburgisch-preussischen Herrscher begehrt und als Kunstkammer-Objekte bewahrt wurden, bevor sie bspw. in die Sammlungen von Kunstgewerbe- oder Naturkundemuseum eingegliedert, verkauft oder sogar entsorgt wurden. Im Sinne der inzwischen zum Kanon objektzentrierter Forschung zählenden Ansätze von Igor Kopytoff und Arjun Appadurai liegt der Fokus auf den transitionalen Momenten, auf den oftmals mit Standortwechseln einhergegangenen Bedeutungsveränderungen im *Leben* der Objekte.<sup>4</sup> In ihnen wird die sich wandelnde Bedeutung der Sammlung sichtbar.

Die kritischen Reflexionen des objektbiografischen Forschungsansatzes bezüglich des Konzepts der *Agency* sowie fixer Anfangs- beziehungsweise Endpunkte aufnehmend,<sup>5</sup> versteht das Berliner Projekt die einzelnen Objekte als *Prismen*,<sup>6</sup> durch die sich verschiedene Themen auffächern wie bei einer op-

tischen Lichtbrechung. Die chronologische Entwicklung der Kunstkammer wird in jeder der hier präsentierten Objektbiografien deutlich, jedoch liegt das Augenmerk auf den Umdeutungsprozessen, in welche die Objekte immer wieder eingebunden waren. Für diese sich im Sammlungskontext vollziehende Dynamik ist die Mediengeschichte der Kunstkammer eine entscheidende Grundlage: Die Frage nach Verzeichnis- und Vermittlungspraktiken, nach Narrativierungen und Visualisierungen bildet die Basis, um die verschiedenen Deutungen und Wertungen der Sammlungsobjekte zu erforschen. In den Blick genommen werden dabei die verschiedenen seit dem 17. Jahrhundert entstandenen handschriftlich verfassten Inventare und Korrespondenzen ebenso wie gedruckte Reise- und Stadtbeschreibungen, Sammlungs- und Museumsführer, Handzeichnungen von Objekten sowie Kupferstiche und Fotografien.

In den vergangenen Jahrzehnten ist die Berliner Kunstkammer wiederholt Gegenstand intensiver Forschungen gewesen. Diese haben eine annäherungsweise Rekonstruktion des Bestandes vorgenommen<sup>7</sup> oder die Transformation der Sammlung in verschiedenen Phasen ihrer Geschichte beleuchtet.<sup>8</sup> In der im vorliegenden Buch präsentierten, konsequent vom Objekt geleiteten Sicht auf die Geschichte

der Berliner Kunstkammer geraten nun Themen in den Fokus, die in der sammlungshistorischen Forschung bislang wenig Beachtung fanden. Dies gilt zuallererst für den Statuswechsel, den viele Objekte im Zuge ihres Wegs durch verschiedene Modi des Auswählens, Systematisierens und Ausstellens durchlaufen haben. Bereits vor der Transformation zum Sammlungsobjekt der Berliner Kunstkammer wandelte sich der Wert der Artefakte und Naturalien im Zuge von Herstellungs- und Handelspraktiken. Zahlreiche Objekte waren neben ihrem Status als Kunstkammer-Stück in ökonomische und soziale Kontexte außerhalb der höfischen Sammlung eingebunden und ihre Wege in die Kunstkammer eng mit den Handelswegen gleichartiger Materialien verbunden [■ Goldstufe / ■ Bezoare]. So wurden etwa im 19. Jahrhundert Objekte verschiedenster Art als Memorabilien des preußischen Herrscherhauses oder unter dem Begriff des *Vaterländischen* semantisiert [■ Justus Bertram / ■ Nachtuhr / ■ Wachs / ■ Würfel], andere wurden vom Forschungsgegenstand zum didaktischen Anschauungsstück [■ Adams-Mammut] oder vom hochgeschätzten Kunsthandwerk zum magazinierten Spielzeug [■ Krebsautomat]. Statuswechsel von Objekten konnten zu Umarbeitungen am Objekt führen, die dann ihrerseits Umdeutungen zur Folge hatten [■ Nachtuhr] oder zuweilen die Aussonderung von



4 | Arbeit mit Objekten, Archivalien und Parerga im Berliner Projekt *Das Fenster zur Natur und Kunst*

Objekten aus der Sammlung bewirken [■ Würfel / ■ Affenhand / ■ Geweihe]. Sie konnten aber auch darin resultieren, dass eine Objektgattung zum Stellvertreter des gesamten Sammlungstyps Kunstkammer wurde [■ Nautilus].

In den verschiedenen Objektbiografien scheinen zudem die Verflechtungen der Kunstkammer mit verschiedenen Institutionen und anderen Sammlungen auf wie etwa der Bibliothek [■ Ameisenbär], der Apotheke [■ Bezoare], der Rüstkammer [■ Justus Bertram], der Akademie der Wissenschaften [■ Goldregenpfeifer / ■ Affenhand], dem Antikenkabinett [■ Priapus] oder dem Lustgarten [■ Amor]. Es werden zudem die – zumeist männlichen – Akteure sichtbar, die den überlieferten Quellen zufolge auf die Semantisierung der Objekte, auf ihre Auswahl und Anordnung einwirkten wie etwa Besitzer, Kustoden oder Forscher [■ Goldstufe / ■ Wachs / ■ Krebsautomat]. Aber auch Akteurinnen treten stellenweise in Erscheinung wie im genderpolitischen Zuschnitt des Sammlungsbesuchs [■ Priapus]. Darüber hinaus wird die Kunstkammer als ein Ort divergierender Körperpolitiken erkennbar, sei es, wenn es um die Memorialisierung von Körpern geht [■ Justus Bertram / ■ Wachs] oder um die Assoziationsfelder von Rollenmodellen [■ Perlen].

Die Bedeutung von Kunstkammer-Naturalien als fürstliche Memorabilien [■ Geweihe / ■ Perlen], Gegenstände von Glaubenspraktiken [■ Affenhand] oder als Repräsentanten Reichtum versprechender naher wie ferner Welten [■ Goldstufe] sowie als historische Belege vergangener Sammlungspraktiken konkurrierte im 19. und 20. Jahrhundert mit ihrer Funktion als zoologische oder paläologische Spezimina. Die Provenienz aus der Kunstkammer trat zugunsten von biologischer Klassifikation samt Angaben zum Fundort in den Hintergrund. Vielmehr sorgten die Trennung der Objekte von ihren Parerga, etwa Etiketten, sowie materieller Zerfall, verstärkt durch Kriegseinwirkungen, dafür, dass nur noch ein Bruchteil der Kunstkammer-Naturalien objektbiografisch von der Kunstkammer im Schloss bis ins 21. Jahrhundert fassbar ist. In den Kulturwissenschaften wurden die Objekte und ihre Deutungen hingegen Teil eines komplexen Prozesses der Ausdifferenzierung und Spezialisierung musealen Wissens, in dem die Zuordnung gerade ‚typischer‘ Kunstkammer-Objekte häufig länger verhandelt wurde [■ Nachtuhr / ■ Krebsautomat]. Einmal mehr zeigt sich hier, dass die Geschichte der Kunstkammer nicht mit der Auflösung einzelner Sammlungen endete.

Komplementär zu den Objektbiografien bilden die *Zeitschnitte* im Buch einen horizontalen Schnitt durch die Geschichte der Berliner Kunstkammer. Sie sind Momentaufnahmen, die anhand konkreter Dokumente aus der Verwaltungs-, Sammlungs- und Ausstellungspraxis wichtige Zäsuren der Entwicklung der Institution vom 17. bis zum 20. Jahrhundert markieren. Die ausgewählten Quellen verleihen insbesondere denjenigen Stimmen Gehör, die ansonsten in der zumeist anhand großer Figuren erzählten Geschichte fürstlicher Sammlungen nur am Rande vernommen werden. Inventare, Kupferstiche, Grundrisse zeigen, dass die Ausrichtung und der Umfang der Kunstkammer nicht nur abhängig waren von den jeweiligen Regenten, sondern ebenso von den Kustoden der Sammlung, Historiografen der Berliner Geschichte sowie den Besuchenden und ihrer individuellen Wahrnehmung. Die Zeitschnitte untersuchen diese unterschiedlichen Praktiken und Dokumentationsweisen, die wechselnden Präsentationsformen, die Vorstellungen und Interessen der Akteure sowie historische Versuche, die Kunstkammer in verschiedene museale Bedeutungsfelder einzuordnen.

Die dritte Reflexionsebene im Buch, die *Perspektiven auf die Sammlung*, verknüpfen schließlich unter bestimmten museologischen Fragestellungen objektzentrierte und institutionengeschichtliche Aspekte.

Die Perspektiven zeigen die Eigengesetzlichkeit von Sammlungen auf, die einerseits durch universale Dynamiken der Sammlungspraxis beeinflusst, andererseits immer individuell ausgeprägt ist. In den praxeologisch ausgerichteten Perspektiven rücken museale Handlungsfelder in den Blick, welche nicht nur die Berliner, sondern alle Sammlungen von der frühen Neuzeit bis ins 21. Jahrhundert prägten und prägen.

Mit den Berliner Museumsgründungen im 19. Jahrhundert war auch die schriftliche Überlieferung zur Kunstammer auf die unterschiedlichen Institutionen aufgeteilt worden, was die Untersuchung ihrer Geschichte und Objekte zu einer komplexen Puzzlearbeit macht. Hinzu kommen die kriegsbedingten Verluste wichtiger Archivalien, in deren Folge nur ein einziges Gesamtinventar zur Berliner Kunstammer, und zwar aus dem 17. Jahrhundert, erhalten ist.

In diesem ist der Pokal aus Zebuhorn nicht verzeichnet, da er der Inventarisierung des 19. Jahrhunderts zufolge erst 1702 in die Kunstammer aufgenommen wurde.<sup>9</sup> Auch dieses Gefäß, bislang vornehmlich als typisches Kunstammer-Objekt des 17. Jahrhunderts betrachtet [◆ Fokus-Abseits, Abb. 4], wirkt wie ein Prisma auf die Wertzuschreibungen und Umdeutungen, welche die Objekte der Berliner Kunstammer in ihrer Geschichte erfuhren, und wirft Licht auf eine Reihe von Fragen, die aufgrund der Quellenlage zunächst offen bleiben müssen. Im Zusammenspiel mit der virtuellen Forschungsumgebung [VFU], welche eine Vielzahl vorhandener Quellen im Sinne des Open Access zugänglich macht, eröffnen die in diesem Buch vorgestellten Tiefenbohrungen zur Geschichte der Berliner Kunstammer jedoch Möglichkeiten zur weiteren, interdisziplinären Erforschung solcher historischen Sammlungsobjekte.

#### Anmerkungen

- 1 Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Ident.-Nr. K 3429; vgl. SMB-digital, verfügbar unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=903509&viewType=detailView> (08.03.2022); Hildebrand/Theuerkauff 1981, S. 113 f.
- 2 Vgl. Kunstammerinventar 1875, Bd. 5, fol. 570v.
- 3 Anonymus B, fol. 3v.
- 4 Vgl. Siebenhüner 2018, S. 16; Kopytoff 1986; Appadurai 1986.
- 5 Vgl. Siebenhüner 2017, S. 39.
- 6 Vgl. Cremer 2017, S. 17 f.
- 7 Vgl. Hildebrand/Theuerkauff 1981.
- 8 Vgl. vor allem Röber 2001; Segelken 2010b; Bredekamp 2011; Dolezel 2019.
- 9 Vgl. Kunstammerinventar 1875, Bd. 5, fol. 571r.