

## Gestochener Raum

Lorenz Beger hatte ein Problem: Das Timing war schlecht. Der Gelehrte, der bis dahin in kurpfälzischen Diensten gestanden und sich 1685 mit der Publikation des *Thesaurus ex Thesauro Palatino selectus* zur Heidelberger Antikensammlung nachdrücklich empfohlen hatte,<sup>1</sup> war 1686 als Kurfürstlicher Antiquar und Zweiter Bibliothekar an den Berliner Hof berufen worden. 1688 hatte er mit dem Regierungsantritt Friedrichs III. auch die Aufsicht über die Antiken und 1693 nach dem Tode Christoph Ungelters die der gesamten Kunstkammer übernommen. Da Beger aber hauptsächlich antiquarische Interessen pflegte, übergab er die Sorge um die Kunst- und Raritätenkammer dem ihm unterstellten Johann Casimir Philippi, der ebenfalls aus Heidelberg gekommen war. Reorganisation und Erweiterung dieser Sammlung protokollierte das Inventar von 1694, während sich das Medaillen- und Antikenkabinett in der Folge institutionell von der Kunstkammer trennte.<sup>2</sup> 1696 konnte Beger den auf das Reichste illustrierten ersten, bald darauf auch den zweiten Band des *Thesaurus Brandenburgicus* vorlegen, der nicht nur die Berliner Antiken präsentierte, sondern darüber hinaus Begers Arbeitgeber Friedrich III. auf mannigfachen Gebieten fürstlicher Prachtentfaltung in Wort und Bild feierte.<sup>3</sup> Die Antiken erfuhren mit dem *Thesaurus* eine mediale Mobilisierung, die etwa der kurfürstliche Lustgarten, dessen vergleichbar aufwändige Publikation 1657 im Manuskriptstadium steckengeblieben war [■ Amor], nie erreichte und die vor allem für die Kunstkammer bis ins 19. Jahrhundert Desiderat bleiben sollte.

Allerdings war zwar die Sammlung von antiquarischen *Objekten* in den 1690er Jahren bereits durchaus ansehnlich, doch die *Räume*, in denen sie – ebenso wie die Sammlung der Kunstkammer – bewahrt und gezeigt wurde, entsprachen noch in keiner Weise den gesteigerten Ansprüchen der kurfürstlichen und bald königlichen Repräsentation [● 1685/88]. Beger schuf Abhilfe mit verschiedenen Bildstrategien, indem er etwa Bauten wie das erst 1695 begonnene Zeughaus als vollendet abbilden ließ<sup>4</sup> oder das Baugeschehen selbst als Zeugnis herrscherlicher Dynamik zum Thema machte. Die *Praefatio* an den wohlmeinenden Leser eröffnet im zweiten Band des *Thesaurus* mit einer Vignette, die einen anspruchsvollen Neubau eingerüstet und mit dem emsigen Treiben der Arbeiter zeigt (Abb. 1).<sup>5</sup> Das

- 1 Vgl. Beger 1685.
- 2 Vgl. Gröschel 1982; Segelken 2010b, S. 124 u. passim.
- 3 Zum *Thesaurus* vgl. bes. die Beiträge in Wrede/Kunze 2006, S. 83–152.
- 4 Vgl. den Stich in Beger 1696/1701, Bd. 2, unpag. nach der *Praefatio*.
- 5 Ebd., unpag. am Anfang der *Praefatio*.
- 6 Angemerkt sei, dass der Sonnenkönig wiederum Empfänger von Exemplaren der ersten zwei Bände des *Thesaurus* war (vgl. etwa Segelken 2010b, S. 135).
- 7 Beger 1696/1701, Bd. 3, nach S. 216. In der Literatur ist immer wieder zu lesen, das Bild finde sich im ersten Band vor Beginn des Haupttextes. Dies war durch die vergierende Einbindungen des separat gedruckten Kupferstiches im Unterschied zu anderen Abbildungen des *Thesaurus*, die auf Textseiten einen festen Platz haben, möglich. Zu Darstellungen von Kunstkammern im zeitgenössischen Bild vgl. etwa Felfe 2003; Valter 2004.

1 | Augustin Oldenburgh nach Joseph Werner: Fürstliche Bauarbeiten, Illustration aus: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, 1698

2 | Sébastien Le Clerc: Die Ostfassade des Louvre im Bau, 1677

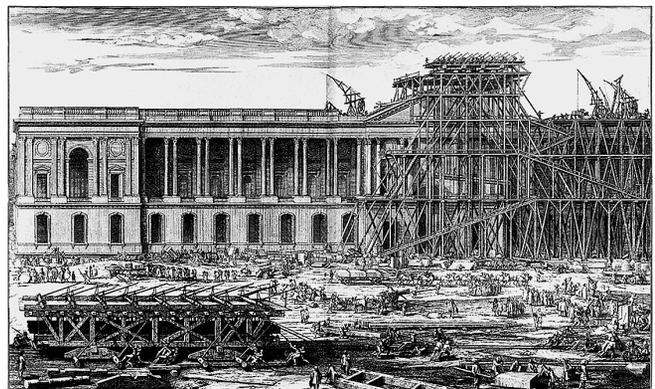


Bild erscheint wie ein Gegenstück zum gestochenen *Bilderfahrzeug*, das die Errichtung der spektakulären Ostfassade des Louvre in Paris 1667/74, die die zeitgenössische Architekturdebatte revolutionierte, als eines der gloriosen Projekte Ludwigs XIV. in die Welt trug (Abb. 2).<sup>6</sup>

Für das Antikenkabinett verlegte sich Beger um 1696 auf eine visuelle Lösung, wie sie gemeinhin als ‚Idealansicht‘ titulierte wird (Abb. 3).<sup>7</sup> Der Stecher Samuel Blesendorf öffnet das großzügige Kabinett als „symmetrischen Immersionsraum“,<sup>8</sup> der den Betrachter durch die unsichtbare ‚vierte Wand‘ direkt in das bühnengleiche Bildgeschehen hineinzieht. Der leicht erhöhte Blickpunkt, der über der Ebene der im Raum agierenden Personen liegt, führt die Aufmerksamkeit auf die Stirnwand und das drapierte Porträt Friedrichs III., das exakt im Mittelpunkt der Komposition liegt. Die von der fluchtenden Linearität des Fliesenbodens unterstrichene Zentralperspektive wird genutzt, um den Sammlungsraum unter das Diktat des fürstlichen Auftraggebers zu stellen. Der aktuellere Darstellungsmodus einer *Scena per angolo* mit zwei



3 | Samuel Blesendorf: Idealer Entwurf des Berliner Antikenkabinetts, Illustration aus: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, 1701. Der Stich entstand vor 1696.

Fluchtpunkten hält hingegen in der bekannten Ansicht des römischen *Musaeum Kircherianum* Bewegungs- und damit auch räumlich konditionierte Denkmöglichkeiten in dieser jesuitischen Kunstkammer offen (Abb. 4).

4 | Das *Musaeum Kircherianum* in Rom, Illustration aus: Georgius de Sepibus und Athanasius Kircher, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, 1678



Die Raumhülle des anderthalbgeschossigen Kabinetts bei Beger definiert eine Säulenordnung aus gekuppelten korinthischen Pilastern; über einem kräftigen Gebälk spannt sich ein gedrücktes Tonnengewölbe mit einem zentralen Deckenbild, in dem sich ikonografisch nicht näher spezifizierte Götter auf Wolken lagern. In der Lünette unter dem Schildbogen halten Genien eine Kartusche, die auch bei der Publikation des Stiches im dritten Band des *Thesaurus* von 1701 immer noch das kurfürstliche FIII-Monogramm Friedrichs zeigt.<sup>9</sup> An den Längswänden stehen je zwei Münzschränke mit plastischen Aufsätzen, im Raum zwei Reihen von je drei Tischen mit Schubkästen. Auf den Tischen und zwischen ihren Beinen sind Antiquitäten symmetrisch arrangiert. Zur Sammlung gehören zudem die antiken Büsten, die vor den Fel-

8 So Robert Bauernfeind, Augsburg, auf der Tagung *Das Meer in der Kammer* (Kloster Irsee, 05.–07.11.2021) zur vergleichbaren Darstellung einer idealen Kunstkammer bei Happel 1683/1691, Bd. 3, nach S. 116.  
9 Die Raumsicht auf dem Titelblatt des Bandes bietet eine reduzierte Variante des Entwurfs, die aber mit dem königlichen FR-Monogramm für den 1701 gekrönten *Fridericus Rex* aktualisiert wurde (vgl. Beger 1696/1701, Bd. 3, Titelblatt).



5 | Salomon Kleiner, Kunstammer im Stift Göttweig, 1744

dern über den Fenstern auf Konsolen stehen und mit dieser Platzierung Raumhülle und Sammlungsinhalt miteinander verzahnen. Die Tische lassen einen Mittelgang frei, in dem als Zentrum des Raumes ein runder Tisch mit Decke zu sehen ist, der für die Betrachtung bereitgestellter Objekte oder auch die Konsultation von gewichtiger Fachliteratur zur Verfügung steht. Die Benutzung der Sammlung veranschaulichen differenziert drei Staffagefiguren. Zwei Männer mit den Allongeperücken von Standespersonen sind ins Gespräch vertieft. Die theatralische Gewanddrapierung des vorderen charakterisiert wohl den Höfling, und die Verschattung macht sein Gegenüber zum niederrangigeren Gelehrten. Die dritte Person vorn links schließlich ist ein Künstler, der nach Antiken zeichnet.

1831 spekulierte Kunstammer-Direktor Leopold von Ledebur in seiner Geschichte der Institution [● Um 1855], das im Stich des *Thesaurus* vorgestellte Antikenkabinett müsse „[...] bei dem spätern Ausbau des Schlosses gänzlich verändert worden sein, da kein ähnliches Zimmer sich jetzt, weder in dem neuen Schloßtheile noch in dem anstoßenden ältern Gebäude der Schloßapotheke befindet.“<sup>10</sup> Was Ledebur – und mit ihm die Forschung bis heute – bedauerte, ist das Fehlen zeitgenössischer Bildzeugnisse zur Berliner Kunstammer, die etwa mit Salomon Kleiners bildkataloggenauen Stichen zur Kunstammer des Stiftes Göttweig in der Wachau zu vergleichen wären (Abb. 5). Was Blesendorfs Entwurf jedoch authentisch dokumentiert, ist die zeitgenössische Erwartungshaltung an eine dem Dekorum Kurfürst und bald König Friedrichs angemessene Präsentation der Sammlungen – weniger das *Sein* als das *Sollen*.

Die wenigen existierenden Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts zu Exponaten der Berliner Kunstammer sind trügerisch: Die Gestalt eines Ameisenbären entstand aus einem hier ausgestellten bloßen Balg [■ Ameisenbär], die gekritzelte Skizze eines ominösen Würfels in einem Reisetagebuch zeigt lediglich ein Funktionsschema [■ Würfel], die sorgfältige Skizze eines verschluckten Messers im selben Journal nur ein Vergleichsstück [◆ Fokus-Abseits / ◆ Verfügbarkeit]. Und so musste das barocke Idealbild eines Berliner Antikenkabinetts trotz wachsender Sensibilität für historische Bildkritik in Ermangelung von Alternativen immer wieder dem Analogieschluss auf die zeitgleiche Berliner Kunstammer dienen.<sup>11</sup>

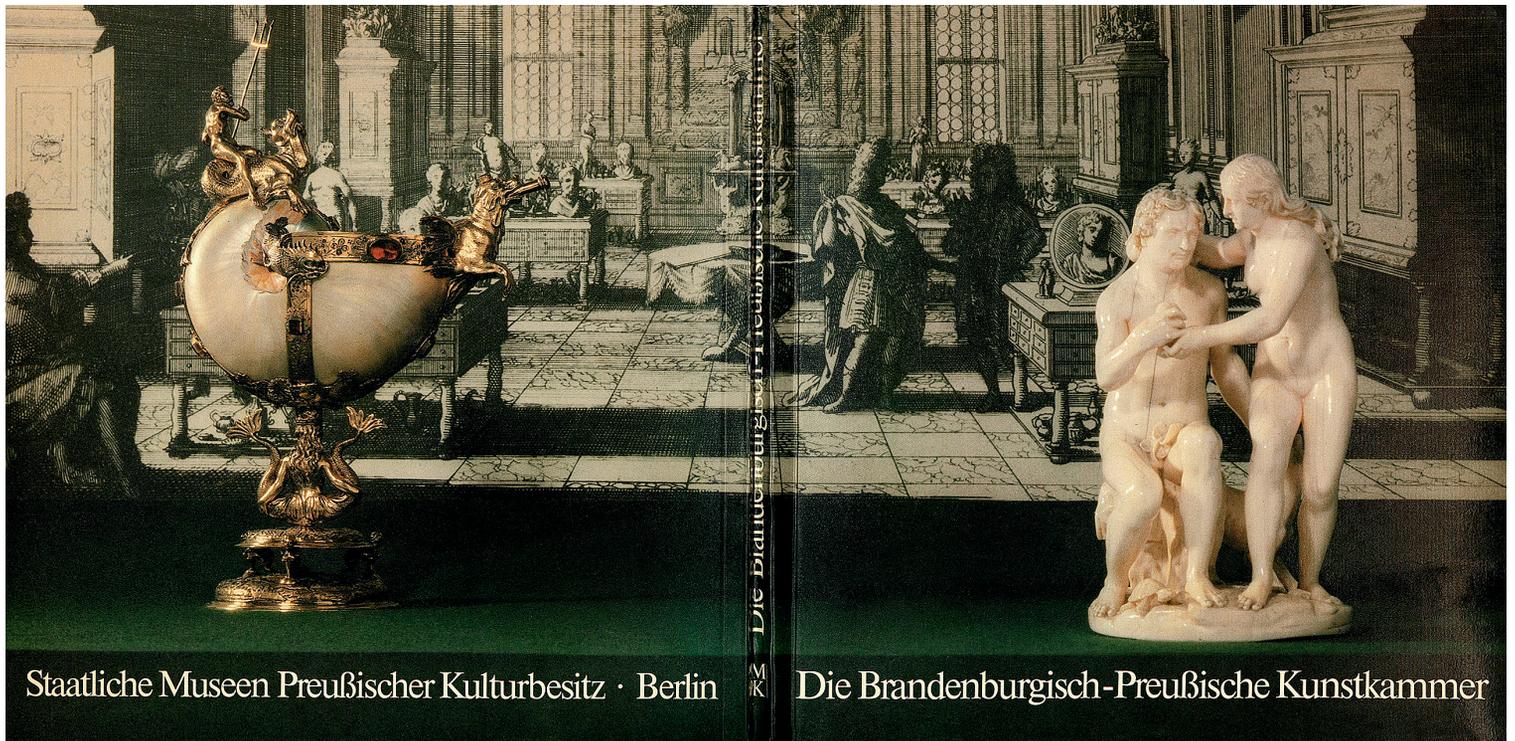
Eine visuell attraktive Version dieser Versuche, die fehlenden Kunstammer-Abbildungen mit den existierenden Idealstichen zum Antikenkabinett aufzurechnen, offerierte der Einband der wegweisenden Publikation zur Brandenburgisch-Preußischen Kunstammer, die die Staatlichen Museen 1981 herausgaben (Abb. 6). Während der ganze Stich Blesendorfs inklusive Rahmung als historisches Bildokument zum Frontispiz wird, zieht sich ein Ausschnitt der an den seitlichen Rändern leicht beschnittenen unteren Hälfte über beide Umschlagseiten und den Buchrücken.<sup>12</sup> Nahsicht und willkürlicher Anschnitt ohne die feste Rahmung der barocken Sicht auf die Welt aktualisieren für die Moderne die immersive Unmittelbarkeit der Interieuransicht. Der matt abgetönte schwarz-weiße Kupferstich-Ausschnitt füllt die oberen zwei Drittel des Formats. Aus dem unteren Drittel ragt je eine Farbaufnahme eines emblematischen Kunstammer-Stücks in den Stich hinein. Auf der Vorderseite erteilt Leonhard Kerns exzellente Elfenbeinstatue von Adam und Eva *nach* Lektüre des Buches als Allusion auf die Vermählung des Großen Kurfürsten mit Louise Henriette von Oranien 1646 einen zusätzlichen Wink auf den Neugründer der Kunstammer. Für die Rückseite wurde bildpolitisch unvermeidlich das Meisterwerk eines Nautiluspokals des 16. Jahrhunderts gewählt [■ Nautilus, Abb. 1].<sup>13</sup> Beide Objekte werden, wie es schon die frühneuzeitlichen museumstheoretischen Schriften

10 Ledebur 1831, S. 21.

11 So selbst wieder bei Segelken 2010b, S. 143, die bei dem Vergleich von Stichen zum Berliner Antiken-Kabinett mit Darstellungen von *Kunstammern* wie denen Ferrante Imperatos, Ferdinando Cospis oder Ole Worms zum kaum überraschenden Schluss kommt, hier wäre „[...] jedoch nicht mehr die Fülle und die Vielfalt an Objekten vertreten [...]“

12 Vgl. Hildebrand/Theuerkauff 1981, S. 2 bzw. Umschlag.

13 Vgl. ebd., S. 172–175 (Nr. 89) bzw. 109–111 (Nr. 37).



empfehlen [●1685/88], auf grünem Untergrund präsentiert und verwandeln mit ihrem für zugehörige Exponate wie selbstverständlichen Eindringen in den Stich das ideale Antikenkabinett in die zeitgleiche Kunstammer. Zugleich vermitteln Elfenbeinskulptur und Goldschmiedearbeit zwischen Interieur und der Fußzeile mit dem Buchtitel *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstammer* und der, auf der Rückseite, Herausbergerschaft *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz – Berlin*. Das Layout unterstreicht so die historische beziehungsweise aktuelle Lokalisierung, die als sammlungshistorisch stringent suggeriert wird.

## Realitätscheck I: Gebaute Räume

Den im *Thesaurus* entworfenen Raum hat es wohl nie gegeben – woher aber stammte das ‚Ideal‘? 1687 war noch unter dem Großen Kurfürsten mit einem Neubau begonnen worden, der sich in Verlängerung des Apothekenflügels am Lustgarten hätte hinziehen sollen, nach Regierungsantritt Friedrichs III. aber wieder eingestellt worden war. Obwohl in den Quellen nur von einer beabsichtigten Nutzung als Bibliothek und Galerie (nebst fürstlichen Appartements) die Rede ist, legt die enge Verbindung von Bibliothek und Sammlungen im 17. Jahrhundert nahe, dass im Neubau auch angemessenere Räumlichkeiten für Kunstammer beziehungsweise Antikensammlung eingeplant waren. Der Stich suggeriert die Lage des Raumes in einem Gebäudeflügel,<sup>14</sup> vor allem aber erinnert die Architektursprache an die Johann Arnold Nerings, der für das Projekt verantwortlich war. Im zweiten Obergeschoss hätte die Bibliothek Platz gefunden, wobei die Kuppelräume der Pavillons im Innern laut Bauvertrag zu wölben und zu stuckieren waren. Versuchsweise sei daher vorgeschlagen, Blesendorf habe sich bei der architektonischen Raumhülle seines gestochenen Interieurs an älteren Entwürfen Nerings orientiert, die tatsächlich für Sammlungsräume im abgebrochenen Neubauprojekt der Bibliothek bestimmt gewesen waren.<sup>15</sup> Einen Hinweis auf den etwas altmodischen Charakter des Raumes gibt auch die Ver-

6 | Josephine Hildebrand und Christian Theuerkauff, *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstammer*, 1981, Umschlag

- 14 Unklar erscheint allerdings die Konzeption der rechten Wand. Die Tür suggeriert den Ausgang auf einen *corridor* (Konzept des *appartement semi-double*), die Fensterlaibung und der Vorhang vorn rechts scheinen auf eine Außenwand zu deuten (Konzept des *appartement simple*).
- 15 Vgl. zum Projekt des Bibliotheksflügels etwa Peschken 1992, S. 96–102; Jäger 2005, S. 72–74; und jetzt vor allem Usenbinz 2021, S. 299–309, bes. (mit Verweis auf ältere Studien u. a. Gerald Heres) S. 305–309. Kay Usenbinz, Berlin, sei für die Diskussion zum Zusammenhang von Stich und Bibliotheksflügel gedankt.



7 | Zweiter Raum im Antikenkabinett,  
Foto von Gustav Schwarz, um 1930

glasung der Fenster mit Butzenscheiben, die eher in das 17. Jahrhundert zurück- denn in die Zukunft vorausweist, die rechtwinklige Scheiben aus Tafelglas bevorzugen sollte.

Zugleich fügte Blesendorf auf Geheiß Begers real vorhandene Objekte in den vorgeschlagenen Raum ein. Zahlreiche der Antiquitäten wie etwa die runden *imagines clipeatae* auf dem vorderen rechten Tisch [■ Priapus, Abb. 3] lassen sich identifizieren, und auch Sammlungsmöbel wie die Tische<sup>16</sup> und Münzschränke [◆ Schränke, Schachteln, Abb. 2] waren tatsächlich vorhanden. Einen realistischen Einblick in die alte Unterbringung der Antiken im Apothekenflügel vermittelt

möglicherweise der Hintergrund einer T-Initiale im dritten Band des *Thesaurus*, der performativ durch die Raffung eines Vorhangs sichtbar wird [● 1685/88, Abb. 5]. Auf einem Schrankunterteil mit Kugelfüßen und drei Reihen Schubkästen sowie auf zwei weiteren Regalebenen drängen sich die Exponate, und vorn links stehen besondere Schaustücke, darunter die archaisch-vielbrüstige Diana Ephesia aus der Sammlung Bellori, die 1698 in Berlin eintraf.

Ähnlich realistisch ist wohl, trotz Stilisierung, die Darstellung des „intimum [oder: ultimum] Electoris Conclave“, die in einer blunenumkränzten Kartusche von Juno und Minerva präsentiert wird und die Beger als Schlussvignette seiner Besprechung der Gemmen-Sammlung im ersten Band einfügen ließ [● 1930, Abb. 7].<sup>17</sup> Begers Neigung, für die Räumlichkeiten eines frühneuzeitlichen Schlosses erhabene lateinische Begriffe zu suchen, erschwert die Identifizierung dieses Raumes. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehörte er nicht zu den eigentlichen Sammlungsräumen, sondern war ein Kabinett (*Conclave*) mit strengerer öffentlicher Zugänglichkeit (*intimum*) am Ende (*ultimum*) des Wohnapartements des Kurfürsten (*Electoris*). Im Zentrum steht auch hier ein Tisch für das Studium von Objekten bereit, und den Raum dominieren vier hohe Pyramidenvitrinen. Beger nutzt die Gelegenheit, um für dieses Wohnkabinett, in dem als Raumtyp meist besonders wertvolle Kunstwerke (*Kabinettstücke*) aufbewahrt wurden, das orthodoxe Bild einer Kunstkammer zu entwerfen. In den Vitrinen seien die „Wunder der Natur“ zu sehen, nicht durch ungeschlachte Arbeit (*rudi opere*), sondern durch sehr berühmte Künstler in Historienbildern ausgeschmückt oder durch die verschiedenen Arten der Tiere dargestellt. In der ersten Pyramide finden sich kristallene Gefäße, darunter ein *Draco* – der an das entfärbte Feuchtpreparat eines Krokodiles denken lässt, da ihm nichts fehle „als Farbe und Bewegung“. Die drei übrigen Vitrinen enthielten Gefäße und Gegenstände aus kostbaren Materialien, neue und auch antike, und Beger kommt zu dem Schluss, „[w]as auch immer die Natur an Kostbarem, was auch immer die Kunst, Schülerin der Natur, an Schönem herbeischaffen kann, dies sah ich hier in den erhabensten Gefachen der kurfürstlichen Pyramiden dargeboten“: das klassische Programm einer Kunstkammer – außerhalb der Kunstkammer.<sup>18</sup>

16 Vgl. u. a. zu diesen Sammlungsmöbeln wie umfassend zur Unterbringung der Sammlungen im Apothekenflügel Stört 2022.

17 Beger 1696/1701, Bd. 1, S. 226; die Variante mit „in ultimo Conclavi“ ebd., S. 227.

18 Ebd., S. 227. Diese *conclusio* erinnert stark an die Programmatik Francis Bacons, vgl. etwa Bredekamp 2012, S. 64. Für Übersetzungshilfe und Diskussion der äußerst interpretationsoffenen Formulierungen gilt mein Dank Stefan Heinrich Bauhaus, Duisburg.

Friedrich III./I. beendete für seine Residenz das stückweise Anfügen neuer Räumlichkeiten, und Andreas Schlüter baute ab 1699 den Corpus des alten Renaissanceschlusses umfassend um. Antikenkabinett (wohl ab 1703) und Kunstkammer (wohl ab 1705) zogen in das Mezzanin-, d. h. Halbgeschoss der dritten Etage, direkt über den fürstlichen Paradekammern im Nordflügel gelegen. Der Zugang zur Kunstkammer erfolgte meist über eine Wendeltreppe an der Nordwestecke des Schlosses, die von der Bibliothek, die im Apothekenflügel verblieb, in die neuen Sammlungsräume führte und die etablierte enge Verbindung der Institutionen weiterhin gewährleistete. Der Kunstkammer standen drei Räume zur Verfügung [● 1930]. Zwei Bogendurchgänge unterteilten den ersten (Raum 991/992), in dem spektakuläre Stücke die Exposition eröffneten [■ Amor], auf ihn folgten Elfenbein- und Naturalienkabinett (Räume 989 und 990). Ein recht schmaler Durchlass in der Ecke des Elfenbeinkabinetts führte auf einen Korridor zwischen dem Treppenhaus am Portal V, das eine weitere Verbindung zwischen den Geschossen ermöglichte, und dem Luftraum des andertalbhgeschossigen Rittersaals im *Piano nobile*. Ein ähnlicher Durchgang am anderen Ende des Korridors ermöglichte den Zutritt zu den drei Schauräumen des Antikenkabinetts (Räume 985–987) [■ Priapus], das in einem Nebenraum weitere Zugänge hatte.<sup>19</sup>

Die neuen Lokalitäten lösten viele der Versprechungen des Kupferstichs im *Thesaurus* ein – aber nicht alle. Die Räume waren durch die Lage im Mezzanin vergleichsweise niedrig, doch die Schlüter-Werkstatt hatte – im Unterschied zu vielen anderen Kunstkammern – aufwändige Raumhüllen geschaffen mit bewegt gegliederten Wandvertäfelungen und üppigen Deckenmalereien in stuckiert umrandeten Feldern. Besonders auffällig war angesichts der strengen Sensibilität der Vormoderne für die Verräumlichung von sozialen Hierarchien die Verwendung von Säulenordnungen als höchstmöglicher Würdeformel in nicht wenigen Räumen. Die frühe Neuzeit hatte auch die fünf Säulenordnungen wiederum in eine Rangordnung gebracht. Für den zweiten Raum des Antikenkabinetts (Raum 986) wurde tatsächlich die vom Kupferstich vorgeschlagene *korinthische* Ordnung als zweithöchste übernommen. Der Ort der Antiken forderte damit zum wetteifernden Vergleich mit den wichtigsten Räumen der Paradekammern im *Piano nobile* auf, die dieselbe Säulenordnung aufwiesen (Abb. 7). Für seine Publikation von 1704 zu neuzeitlichen Münzen der königlichen Sammlung, oft auch als vierter Band des *Thesaurus* angesprochen, konnte Beger bereits auf diesen Entwurf zugreifen, der stolz dem Text des Buches präsidiert (Abb. 8).<sup>20</sup> Münzschränke und Tische sind dasselbe Mobiliar wie schon in Blesendorfs älterem Stich, doch der Raum hat mit der Emphase seines Tiefenzugs drei statt der vorhandenen zwei Fenster, und die Münzsammlung sollte tatsächlich im benachbarten Raum 985 ihre Aufstellung finden. Realisierten Gegebenheiten entsprach auch die H-Initiale, mit der der Text unter dem Stich anhebt (Abb. 8). Die



8 | Seite aus: Lorenz Beger, Numismatum Modernorum Cimeliarchii Regio-Electoralis Brandenburgici Sectio Prima, 1704, mit idealisierter Ansicht des Zweiten und, in der Initiale, Ersten Raumes im Antikenkabinett

19 Vgl. dazu ausführlich etwa Theuerkauff 1981b, S. 19–28; Segelken 2010b, S. 147–159.

20 Beger 1704, S. 1.

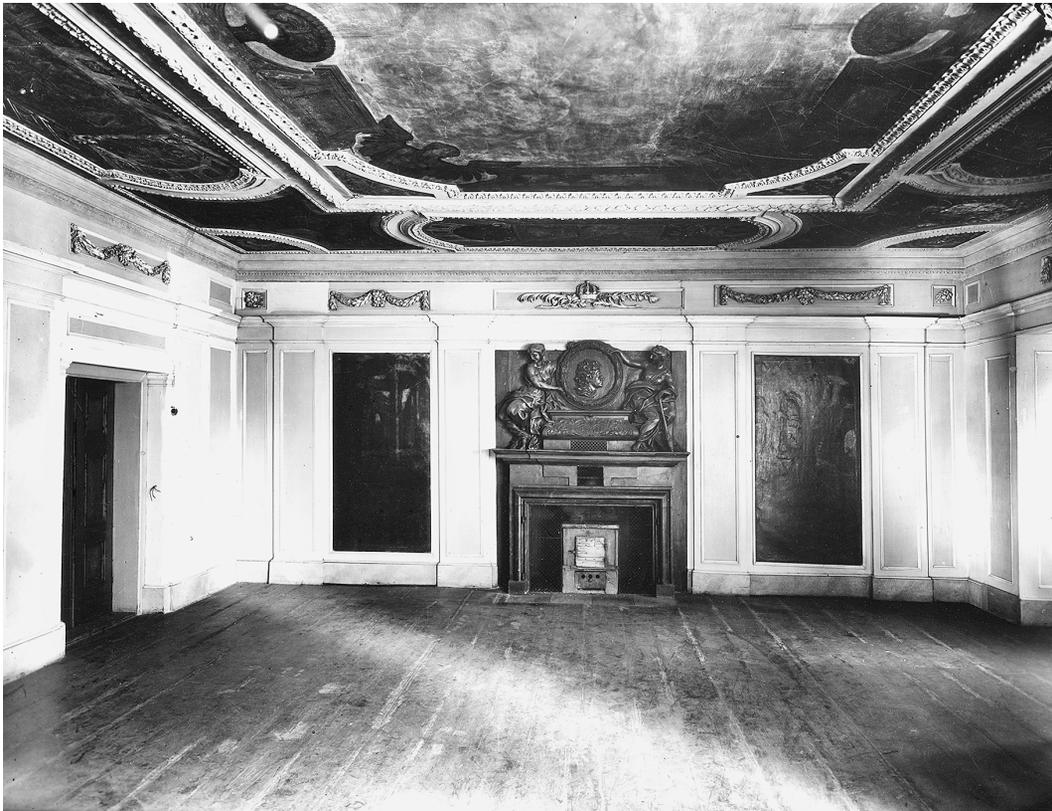
Urnen in hohen Repositorien und in einer Pyramidenvitrine sahen Gäste im ersten, den *Funeralia* gewidmeten Raum des Antikenkabinetts (Raum 987).

Angemessener als die korinthischen waren die *ionischen* Pilaster im ersten Raum und im Naturalienkabinett der Kunstkammer [● 1930, Abb. 2, 4 und 6]. In der frühneuzeitlichen Hierarchie der Säulenordnungen stand die ionische unter der korinthischen. Sie wurde als ‚weiblich‘ gegendert und nicht zuletzt für Bereiche semantisch funktionalisiert, die den Musen geweiht waren.<sup>21</sup> Im Naturalienkabinett organisierte diese Säulenordnung humanistisch bändigend den Naturraum einer Grotte, der sich tektonisch schichtete von der felsimitierenden Sockelzone über die korallenrote Farbfassung der Pilaster und die Borkenverkleidung von Supraporten wie Gesims bis zum gemalten Himmel, während sich die ausgestellten Naturalien in den Spiegelfeldern zwischen den Pilastern vervielfältigten.<sup>22</sup> Der ionischen Rahmung der Sammlungsräume sollte erstaunliche Kontinuität beschieden sein. Als Schinkel die griechische Stoa für das (Alte) Museum entwarf, wurde wiederum dieselbe musische Ordnung für diese Lustgartenfront gewählt. Sie korrespondierte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts über den weiten Platz hinweg mit den Räumen der Kunstkammer im Schloss als Abteilung der neuen Einrichtung [● Um 1855].

Ein markanter Unterschied zum gestochenen Entwurf der 1690er Jahre war jedoch die Repräsentation des Auftraggebers. Seine Wachseffigies besetzte zwar den ersten Raum der Kunstkammer [■ Wachs], und fürstliches Repräsentationsbedürfnis bestimmte die Inszenierung von nicht wenigen Exponaten der Sammlung [■ Perlen]. Doch das Porträtmedaillon Friedrichs I. über dem Kamin im dritten Raum des Antikenkabinetts (Abb. 9) war nicht zu vergleichen mit dem plötzlich hervorbrechenden Glanz, dem absolutistischen *éclat* von Fürstenbildnis und -monogramm im Brennpunkt der ideal szenografierten Räumlichkeit des Kupferstichs. Dem stand vor allem die Raumgruppierung in Kunstkammer und Antikenkabinett entgegen, die sich kaum einem standardisierten Typus fügte und die Räume nur teilweise durch Enfiladen verband. Die Zugänge zum Sammlungskosmos waren unscheinbar, die Hin- und Rückwege durch die Räume zumindest so variabel, dass man sie in den Berichten nicht immer nachvollziehen kann, und der dramatisch bewölkte Himmel in den Mittelfeldern der Decken blieb offen wie der Blick aus den Fenstern und war nicht von Göttern besetzt.

## Realitätscheck II: Die Gegenprobe der Visiten

Was aber von alledem betrachteten Besucher von Kunstkammer und Antikenkabinett als relevant? 1706 besichtigte eine österreichische Reisegruppe um den Grafen Rindsmaul die Sammlungen in ihren gerade fertiggestellten neuen Räumlichkeiten. Im Reisebericht wird die Gestaltung der Raumhüllen gewürdigt und despektierlich mit den Exponaten verglichen, sei doch die Kunstkammer „[...] von grösseren ausserlichen ansehen alß die Kunst vndt Rarität stuckh, so sich darinen Befintten.“<sup>23</sup> Wie eingedenk des hohen zeitgenössischen Preises für Spiegelglas kaum verwundern kann, erschienen die verspiegelten Wände als besonders erwähnenswert. Zum dritten Raum des Antikenkabinetts heißt es, es sei „[...] sonsten ausgemahlt, vndt ist gleich in hineingehen deß Königs Portrait auff einer metallenen Blatten gegossen [...]“ (Abb. 9).<sup>24</sup> Zwei Jahre später, im Oktober 1708, besuchte ein Italiener die Kunstkammer, dem die Forschung den Notnamen *Anonimo Veneziano* gegeben hat. In der künstlichen Grotte des Naturalienkabinetts scheint er sich an universale Konzepte erinnert gefühlt zu haben, wie sie Lorenz Beger für das *intimum Conclave* evoziert hatte, schreibt von den „Raritäten der Erde, der Luft und des Meeres“ und subsummiert die von ihm zuvor geschilderten heterogenen Na-



9 | Dritter Raum im Antikenkabinett,  
Foto von Gustav Schwarz, um 1930

turalien pauschal: „[...] kurz, man sieht in diesem Raum alles, was die vier Elemente und die ganze Welt an Seltenem besitzen.“<sup>25</sup>

An dieser informativen Kargheit wird sich im 18. Jahrhundert nichts ändern [●Um 1740], an dessen Ende Friedrich Nicolai in seinem Stadtführer zur Kunstkammer generalisiert: „Die Zimmer sind mit Säulen, Bildhauer- und Stukkturarbeit, mit Gemälden und Spiegelwänden ausgeziert.“<sup>26</sup> Auffällig ist vor allem das Desinteresse an der ikonografischen Dimension der Deckengemälde. In ihren rahmenden Feldern verknüpften sie sowohl Gegenstände, die wie der Narwalzahn im Naturalienkabinett real vorhanden waren [●1930, Abb. 6], als auch solche, denen wie der Büste des sogenannten Vitellius Grimani allegorischer Sinn zukam,<sup>27</sup> zu bedeutungsvollen Arrangements. Das Schweigen der Reisenden korrespondiert mit der Marginalisierung dieses Aspekts in zeitgenössischen Stichen zu Schlossanlagen,<sup>28</sup> wie auch die Illustrationen im *Thesaurus* zeigen (Abb. 3 und 8). Dieser Befund mag dazu angetan sein, die ikonografische Analysefreudigkeit der kunsthistorischen Forschung genauer auf historische Kommunikationsstrukturen abzustimmen.

Vieles, was in der Rückschau als Diskrepanz zwischen gestochenen Bildern, gebautem Raum und verschriftlichter Erfahrung erscheint, war medialer Eigengesetzlichkeit geschuldet und löste sich in der Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen und Zeitgenossinnen im Undokumentierten des Selbstverständlichen. Was die Gäste in der Berliner Kunstkammer tatsächlich sahen, dachten und sagten, bevor sie zur Feder griffen, wissen wir nicht.

- 
- 21 Angemerkt sei, dass auch für die Fassade des wieder eingestellten Bibliotheksneubaus Pilaster „nach der Jenischen ordre“ vorgesehen waren (vgl. den Bauvertrag bei Usenbinz 2021, S. 400–403, hier S. 401).
- 22 Ein Aufsatz des Verfassers, der auch die Korrespondenzen zwischen diesem Naturalienkabinett und der Grotte im Lustgarten thematisiert, ist in Vorbereitung.
- 23 Hagelstange 1905, S. 207 f.
- 24 Ebd., S. 206.
- 25 Anonimo Veneziano 1999, S. 123 bzw. 125, die Übersetzung von der Herausgeberin.
- 26 Nicolai 1786a, S. 792.
- 27 Zum Vitellius Grimani, der in der Kunstkammer in einem Eckfeld des Elfenbeinkabinetts zu sehen war, als Allegorie der Bildhauerkunst vgl. Becker 2014, S. 254–258.
- 28 Auf dieses Phänomen hat Völkel 2001, S. 286–290, nachdrücklich hingewiesen.