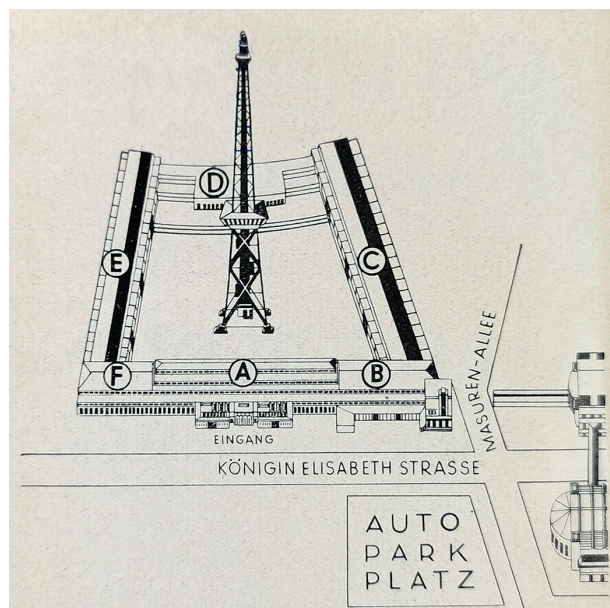


## Altes Berlin – Fundamente der Weltstadt

Im Jahr 1930 fand in den Berliner Messehallen am Kaiserdamm erstmals eine kunst- und kulturhistorische Ausstellung statt. Unter dem Titel *Altes Berlin – Fundamente der Weltstadt* wurde vom 23. Mai bis 3. August an diesem bis dahin Leistungsschauen wie der Funkausstellung vorbehaltenen Ort die Geschichte Berlins und seiner Kultur in den Mittelpunkt gerückt. Dabei wurde der Berliner Kunstammer, deren Räume erst kurz zuvor im Schloss wiederentdeckt worden waren,<sup>1</sup> eine eigene Abteilung gewidmet, die ihre Rolle als Keimzelle der Berliner Museen in den Vordergrund stellte.

Diese Ausstellung gewährt einen Einblick in die Rezeption der Kunstammer in der Zwischenkriegszeit. Aufgrund ihres temporären Charakters liefern uns Dokumente und Abbildungen eine Vorstellung von Aussehen und Intention der Schau. Eine wichtige Grundlage bildet der im Jahr nach der Ausstellung vom Kurator und Kunsthistoriker Otto Reichl veröffentlichte Artikel *Die Staatlichen Museen auf der Ausstellung „Alt-Berlin“* in der Zeitschriftenreihe *Berliner Museen*,<sup>2</sup> in dem er auf vier Seiten die Räume der Kunstammer beschreibt und Informationen zu ihrem Inhalt liefert. Daneben existieren zwei Fotografien zweier Ausstellungsräume von Gustav Schwarz<sup>3</sup> und ein Ausstellungskatalog,<sup>4</sup> der auf gut 30 Seiten Auskunft über die organisatorische Ebene der Ausstellung gibt und die 146 Räume auflistet, teilweise mit einer kurzen Beschreibung ihrer Inhalte.

1 | Schematische Zeichnung der Funkturmhallen mit Lageplan der Ausstellung *Altes Berlin* von 1930, Illustration aus: *Altes Berlin – Fundamente der Weltstadt*, 1930



Primäres Anliegen der Ausstellung *Altes Berlin* war es, die Entwicklung der Stadt zum wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt aufzuzeigen und zu untersuchen, welche Voraussetzungen zu diesem Aufstieg führten. Veranstaltet wurde sie vom *Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-Amt* der Stadt Berlin. Die organisatorische Leitung oblag dem Kunst- und Kunsthistoriker Walter Stengel, der seit

1925 Leiter des Märkischen Museums bzw. Berliner Stadtmuseums war und es verstand, auch die weniger Museumsaffinen zu begeistern.<sup>5</sup> Es ist davon auszugehen, dass diese Ausstellung im Messekontext eine niederschwellige Einstiegsmöglichkeit in die Domäne der Kunst und Kultur bot und auch neue Besuchergruppen erschloss, denen der örtliche Kontext der Ausstellung vor allem durch die seit 1926 stattfindende *Grüne Woche* oder auch die jährlichen Funkausstellungen bekannt war.<sup>6</sup>

Die Ausstellung war in den großflächigen Hallen des Funkturmgebietes (Abb. 1) eingerichtet und in sechs Themenbereiche unterteilt: *Schaffende Hände – Werkstätten des Geistes* (Halle A), *Vom Mühlendamm zum Kaiserdamm* (Halle B), *Alt-Berlins Kulturwille* (Halle C), *Berliner Porzellan* (Halle D), *Berlin, wie es weint und lacht; Berlin, wie es eilt und lacht* (Halle E) und *Von der Spree zur Havel* (Halle F). Die Kunstammer war im Bereich *Alt-Berlins Kulturwille* angesiedelt und bildete mit den Abteilungen *Stadtbibliothek* und *Akademie* eine Einheit.<sup>7</sup>

## Otto Reichl und die Aushebung der Berliner Kunstammer

Kuratiert wurde die Abteilung zur Kunstammer unter der Schirmherrschaft der Staatlichen Museen zu Berlin von Otto Reichl, der großes Potenzial in den wiederentdeckten Sammlungsräumen im Schloss erkannt hatte und bereits Planungen für ihre Wiederherstellung hegte.<sup>8</sup> Reichl bildet eine Schlüsselfigur für die „Aushebung“ der Institutionengeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts. Zwischen den Jahren 1928 bis 1933 war er von diesen mit Archivforschungen beauftragt worden, unter anderem mit dem Vorhaben, ein Museumsarchiv zu errichten.<sup>9</sup> In minutiöser Kleinarbeit ließ er die Kunstammer wieder aus den verstreuten Akten auferstehen und ihre Rolle als Keimzelle<sup>10</sup> der Staatlichen Museen zu Berlin sowie die mit ihr verbundenen Akteure auch ins Bewusstsein der Museumsangestellten rücken.<sup>11</sup> Reichls in diesem Kontext entstandene Chronik zur Kunstammer und die darin enthaltene bauliche Dokumentation der Sammlungsräume sind bis heute von unschätzbarem Wert.<sup>12</sup> Damit steht seine Person in der unmittelbaren Nachfolge Leopold von Ledeburs [●Um 1855].



2 | Blick in die ehemalige Modellkammer der Kunstammer, Foto von Gustav Schwarz, Ende der 1920er Jahre

Reichls Forschungen zur Kunstammer und der erhaltene historische Raumdekor im Schloss bildeten die Grundlage für die Umsetzung und Gestaltung des Ausstellungsbereichs zur Kunstammer 1930 in den Funkturmhallen, in dem drei Schauräume nach historischem Vorbild rekonstruiert wurden. Diese Ausstellung markierte aber nicht nur einen Meilenstein in der Geschichte der Berliner Kunstammer im 20. Jahrhundert, sondern ebenso einen in der Ausstellungspraxis bzw. musealen Re-Inszenierung des frühneuzeitlichen Sammlungstyps.

### Konzept und Gestaltung der Ausstellung

Die Kunstammer lag erhöht in der Halle C und war über einen breiten Aufgang zu erreichen. Dieser war nach dem Vorbild der Lustgartenfassade des Alten Museums gestaltet, dessen Gründung genau 100 Jahre zuvor, im Jahr 1830, auch jene der Königlichen bzw. später Staatlichen Museen markierte. Auch besaß dieser Zugang einen Giebel mit originalem Figureschmuck der ehemaligen Sternwarte, deren Gebäude wie auch das Alte Museum von Karl Friedrich Schinkel geplant wurde.<sup>13</sup> An diesen Eingangsbereich, der eine Reminiszenz an die architektonische Formensprache bedeutender Berliner Wissenseinrichtungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte, schlossen sich drei Räume an, in denen die königliche Kunstammer aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wurde. Allen Räumen war gemein, dass ihre räumliche Hülle nach Vorbild der Sammlungsräume im Schloss von „Fachleute[n] für Theaterdekorationen“ gestaltet bzw. rekonstruiert wurde,<sup>14</sup> wodurch eine gewisse Einheitlichkeit in der Gestaltung bewirkt wurde. Inhaltlich aber unterschieden sie sich voneinander. Während im ersten Raum das erzählerische Moment überwog, so stellten die beiden folgenden Räume einen Rekonstruktionsversuch konkreter Situationen dar.

Der erste Raum, den Besuchende nach dem Aufgang betraten, war nach dem Vorbild der Modellkammer im Schloss (Raum 992) (Abb. 2) gestaltet. Im Gegensatz zu den folgenden Räumen war dieser nicht mit Exponaten mit Kunstammer-Provenienz bestückt. Seine Aufgabe war es, dem Besucher eine historische Rahmung der Kunstammer im Schlüterbau des Berliner Schlosses zu ver-

- 1 Zu den Umständen vgl. Bahl/Reichl 2017, S. 33.
- 2 Vgl. Reichl 1931.
- 3 Vgl. SMB-ZA, Ident.-Nr. ZA 2.20./01267 u. Ident.-Nr. ZA 2.20./01268.
- 4 Vgl. Altes Berlin 1930.
- 5 Z. B. mit der Spielzeugausstellung 1928 im Märkischen Museum, vgl. dazu den Bericht von Walter Benjamin 1980, S. 511–515.
- 6 Dass es dennoch eine Leistungsschau war, wird bereits daran deutlich, dass diese Ausstellung die Grundlage für die Bauausstellung *Neues Berlin* im Jahr darauf bilden sollte, auf der die Errungenschaften und Innovationen der Bauindustrie ausgestellt wurden, vgl. Altes Berlin 1930, S. 11. Aus diesem Grund spielte der Titel der Ausstellung von 1930 bereits mit dem Begriff *Fundamente*.
- 7 Vgl. ebd., S. 20.
- 8 Vgl. Reichl 1930, S. 246 f.
- 9 Vgl. Bahl/Reichl 2017, S. 30.
- 10 Reichls umfangreicher Artikel in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom Oktober 1930 zur Geschichte der Kunstammer proklamiert dies sogar in der Überschrift, vgl. Reichl 1930b.
- 11 Zu Reichls Tätigkeiten bei den Staatlichen Museen zu Berlin siehe Stibinger 1990, S. 54–56. Stibinger erkannte bereits die Bedeutung der Person Reichls für die Institutionengeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin.
- 12 Vgl. Reichl 1930.



3 | Rekonstruktion der ehemaligen Instrumentenkammer der Kunstammer in den Messehallen am Funkturm, Foto von Gustav Schwarz, 1930

mitteln. Zu beiden Seiten des Eingangs befanden sich deshalb die Bildnisse von Lorenz Beger und dem jüngst verstorbenen Wilhelm von Bode. Beger war zur Zeit des Umzugs der Kunstammer vom Apothekenflügel in den Schlüterbau Vorsteher der Kunstammer und markierte sinnbildlich ihren Beginn im Schloss um 1700 [●1696 vs. 1708]. Unter Bode wurde die endgültige Auflösung der Kunstammer um 1875 beschlossen, zu einer Zeit, als ihre Bestände bereits auf zahlreiche Berliner Museen verteilt waren, sie sich aber als eigene, jedoch nicht mehr enzyklopädisch aufgebaute Abteilung im Neuen Museum erhalten hatte [●Um 1855]. Neben den beiden Bildnissen erwähnt Reichl zwei Leihgaben aus dem Hohenzollern-Museum in Schloss Monbijou als „sehr bezeichnende Beispiele des alten Sammlungsgeschmacks“. <sup>15</sup> Dabei handelte es sich um zwei mit Muscheln bedeckte Figuren eines „Indianers“ und eines „Türken“. Keines der Exponate in diesem Raum hatte sich je in der Kunstammer befunden. Sie dienten Reichl lediglich dazu, den Besucherinnen und Besuchern die Geschichte und den Charakter der Kunstammer näherzubringen.

Der zweite Raum nahm mit seiner Ausgestaltung und den Exponaten konkreten Bezug auf eine vermeintliche Kunstammer-Situation im Schloss, indem der Versuch unternommen wurde, die Instrumentenkammer nicht nur räumlich, sondern auch inhaltlich zu rekonstruieren. Laut Grundrissplan des dritten Obergeschosses des Berliner Schlosses, in dem die Sammlungsräume untergebracht waren, befand sich diese im Raum 991. Bei einem Vergleich der Fotografien des Ausstellungsraums in den Funkturmhallen (Abb. 3) und der Instrumentenkammer im Schloss (Abb. 4) wird deutlich, dass die Wandgestaltung direkten Bezug auf jene des historischen Sammlungsraums nimmt, während das Deckengemälde hingegen lediglich die barocke Formensprache aufgreift. Im Zentrum der Inszenierung stand die lebensgroße Holzstatue Kurfürst Friedrich Wilhelms von Brandenburg auf einem hohen Sockel, um die herum fürstliche Memorabilien und Objekte, die mit der Geschichte Preußens ver-

bunden waren, gruppiert wurden [■ Perlen / ■ Wachs]. Darunter befand sich in einer barocken Prunkvitrine mit tischförmigem Unterteil, die auch auf dem Foto links der Holzstatue erkennbar ist, Friedrich Wilhelms Eisenkappe mit Filzhut und Einschussloch aus der Schlacht von Fehrbellin, mit der er den Sieg für Brandenburg-Preußen über Schweden brachte und den Beinamen *Großer Kurfürst* erhielt. Die Fotografie zeigt neben diesen beiden Exponaten verschiedene Jagdtrophäen, die über den Türrahmen zum anschließenden Raum gehängt wurden. Rechts im Vordergrund lässt sich auf einem Prunktisch präsentiert das in einen Baumstamm gewachsene Hirschgeweih errahnen, das Reichl in seinem Text auch erwähnt [■ Geweihe]. Daneben benennt er noch ein Rhinozeroshorn und antike Statuen, die in dem Raum zu sehen waren. In dieser recht lockeren Exponatbestückung des Raums lassen sich bereits Berlin-spezifische, aber auch grundlegende Aspekte einer Kunstkammer erkennen, die sich in der Gegenüberstellung von Objekten der Kunst und der Natur verdeutlichen.



4 | Blick in die ehemalige Instrumentenkammer der Kunstkammer, Foto von Gustav Schwarz, Ende der 1920er Jahre

Der anschließende dritte Raum stellte einen Rekonstruktionsversuch der Naturalienkammer (Raum 990) dar (Abb. 5). Wie in den vorangegangenen Räumen nahm die innenarchitektonische Gestaltung direkten Bezug auf jene des damals noch erhaltenen Sammlungsraums im Schloss (Abb. 6). Abgestimmt auf den Sammlungsinhalt, war das Ornament der räumlichen Hülle aus natürlichen Materialien geschaffen oder sollte solches nachahmen. So umlief ein Fries aus Borke den oberen Wandbereich, während die Sockelzone aus Felsgestein-Imitat bestand. Die Wandfläche dazwischen war komplett verspiegelt. Im Gegensatz zur vorangegangenen Rekonstruktion der Instrumentenkammer wurde in diesem Raum auch das Deckengemälde stark am historisch erhaltenen im Schloss orientiert, das insbesondere in den Zwickeln den Rauminhalt exemplarisch widerspiegelte, so etwa Conchylien, Korallen oder einen Narwalzahn. Für die Präsentation der Objekte wurden auch hier zugunsten des Gesamteindrucks Möbel und Vitrinen aus der Zeit der Kunstkammer gewählt [◆ Schränke, Schachteln], die möglicherweise auf Andreas Schlüter zurückzuführen sind.<sup>16</sup> Eine Ausnahme bildete die pyramidenförmige Vitrine auf Kugelfüßchen, die nach Vorbild der vier im Kupferstich dargestellten aus dem *Thesaurus Brandenburgicus* von 1696 angefertigt wurde (Abb. 7).<sup>17</sup> Dass die nachgebildete Vitrine mehr Exponat als Ausstellungsmöbel ist, wird durch ihre Platzierung auf einem modernen Sockel angedeutet. Bereits im Kupferstich sind die vorderen Vitrinen auf zusätzlichen Sockeln dargestellt. Bestückt waren sie laut Reichl mit Kleinplastiken und *Curiosa* der Natur. In Reichls Inszenierung wurden Objekte der Kleinkunst besonders gewürdigt. Er selbst bemängelte, dass diese Objektgattung gegenwärtig unter dem Aspekt des Hand- und weniger des Kunstwerks bewertet und deshalb aus den Schauräumen in die Depots verlagert wurde:

Auf der Ausstellung „Alt-Berlin“ war es aber gerade die handwerkliche Fertigkeit und Materialkuriosität, die die Aufmerksamkeit der Besucher immer wieder fesselten, im Gegensatz zu vielen künstlerisch wertvolleren Objekten, die kaum beachtet wurden.<sup>18</sup>

Des Weiteren benennt Reichl einen Schaukasten auf einem Konsoltischchen, in dem die Wachsfigur eines „preußischen Prinzen“,<sup>19</sup> auf der Fotografie in der rechten Raumecke erkennbar, gezeigt wurde [■ Wachs], einen Kunstschränk aus Schildpatt mit Silber- und Goldauflagen, der vermutlich im Vordergrund der Fotografie in der barocken Prunkvitrine zu sehen ist, sowie einen Ebenholzschränk mit Steineinlagen, rechts neben der Pyramidenvitrine vor der Spiegelwand erkennbar. Daneben zeigt die erhaltene Fotografie einen Narwalzahn und einen Walpenis [■ Priapus]. Auf dem Foto nicht zu sehen,

13 Vgl. ebd., S. 14.

14 Bahl/Reichl 2017, S. 34-15 Ebd., S. 15.

16 Vgl. Dilba 2015b.

17 Pyramidenförmige Vitrinen gab es in der königlichen Kunstkammer tatsächlich. Unter dem Vorsteher der Kunstkammer Jean Henry wurden sie im Jahr 1799 entfernt, vgl. Dolezel 2019, S. 76.

18 Reichl 1931, S. 16.

19 Bislang konnte nicht identifiziert werden, wen diese Wachsfigur verkörpert, vgl. Dilba 2015b.



5 | Rekonstruktion der ehemaligen Naturalienkammer der Kunstkammer in den Messehallen am Funkturm, Foto von Gustav Schwarz, 1930

bei Reichl aber erwähnt, war auch der *Bogenschnitzende Amor* von François Duquesnoy hier ausgestellt [■ Amor]. Auch in diesem Raum wird der enzyklopädische Anspruch einer Kunstkammer durch Reichls Bespielung mit unterschiedlichsten Objektgruppen erkennbar.

### Die Entdeckung der Kunstkammer als Ausstellungsmodell des 20. Jahrhunderts

Die Auswahl der Sammlungsräume und Exponate spiegelt auf eindrucksvolle Weise das Verständnis der Berliner Kunstkammer zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. Reichl – der dieses maßgeblich durch seine Forschungen und Initiative prägte – deutete an, dass für die Ausstellung der Kunstkammer drei Räume zur Verfügung gestellt wurden,<sup>20</sup> was einen Selektionsprozess bedeutete, indem eine möglichst repräsentative Auswahl an Räumen und Objekten zu treffen war. Bestückt wurde die Ausstellung mit Leihgaben aus über 20 Berliner Museen.<sup>21</sup> Einige davon lassen sich durch die überlieferten Quellen über Jahrhunderte in der Sammlung zurückverfolgen. Hinsichtlich der Objektauswahl ist eine deutliche Heterogenität zu erkennen, die über die Kategorien *Artificialia*, *Naturalia* und *Memorabilia* hinausging, indem man sowohl groß- als auch kleinformate Exponate wählte, unterschiedlichste Materialitäten betonte und auch Kurioses zwischenstreute.

Was die Auswahl der auf der Ausstellung rekonstruierten Räume anbelangt, so ist festzustellen, dass Wert auf die Gegenüberstellung von Kunst und Natur sowie auf die Lokalgeschichte gelegt wurde. Die Auswahl der Instrumenten- und der Naturalienkammer liegt dadurch nahe. Bei ihrer Bestückung manifestierte sich ein kontrastreiches Wechselspiel von *Artificialia* und *Naturalia* auf allen Ebenen bis in die Vitrine hinein. Die Modellkammer (Raum 992) als ersten Raum wählte Reichl vermutlich deshalb, weil diese auch in historischen Beschreibungen der Kunstkammer im Schloss der erste Raum war, den die Besuchenden betreten.<sup>22</sup>

20 Vgl. Reichl 1931, S. 14.

21 Vgl. ebd., S. 14.

22 Vgl. beispielsweise Anonymus A, Anonymus B, Silbermann 1741.

23 Dabei handelt es sich um Innenräume mit historischer Ausstattung, die den Eindruck einer bestimmten Epoche vermitteln sollen und die nicht mehr in situ, sondern im Kontext eines Museums ausgestellt sind. Ein Pendant im naturhistorischen Kontext ist das Diorama. Das Ausstellungskonzept des *Period Room* oder *Epochemzimmers* entstand im Historismus (erstmalig 1867 im Bayerischen Nationalmuseum) und wurde stark durch Bode beeinflusst.

Auffällig in der Präsentationsweise ist, dass die Objekte frei oder in historischen und nicht in modernen Vitrinen ausgestellt waren. Wie die Räume und Exponate ausgeleuchtet wurden, bleibt ungeklärt, da die erhaltenen Fotografien keinerlei Lichtquelle erkennen lassen. Der Verzicht auf Texttafeln ist ebenfalls der Beachtung wert und unterstreicht das szenografische Moment, wie es aus *Period Rooms* bekannt ist.<sup>23</sup> Solchen historisierenden Inszenierungsmodellen zur Zeit der Ausstellung von 1930 standen puristische Präsentationstechniken entgegen, die sich ausgehend von der Wiener Secessionsausstellung entwickelt und im Zuge der Versachlichung der 1920er Jahre im Museum etabliert hatten.<sup>24</sup> Auf diese Weise griffen in der Ausstellung von 1930 authentische und fiktive Momente ineinander, wie es auch in späteren Kunstkammer-Inszenierungen zu beobachten sein sollte.<sup>25</sup> Seinen Beitrag über die Kunstkammer-Ausstellung schließt Reichl mit einem kurzen Bericht zur Wirkung der Ausstellung auf die Besuchenden ab:

In den Vitrinen herrschte das bunte Durcheinander, das wir aus den Inventaren alter Sammlungen kennen, Natur- und Kunstgegenstände aus allen Gebieten waren vermischt, in jeder Ecke konnte man etwas anderes und überraschendes sehen; das Verhalten des Publikums ließ dabei erkennen, daß die alte Art der nicht so stark spezialisierten Museen auch heute noch populär sein würde.<sup>26</sup>

Die von Reichl als „bunte[s] Durcheinander“ beschriebene Ordnung der Objekte steht exemplarisch für die Wahrnehmung der Kunstkammer zu jener Zeit, die von Julius von Schlossers breit rezipierter Publikation *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* von 1908 geprägt wurde.<sup>27</sup> Darin beschrieb er die Ordnung des Sammlungsmodells als unsystematische, irrationale oder skurrile Ansammlung „der sonderbarsten Schrullen und Grillen“. Erst seit den 1970er Jahren wurde mit zunehmender Erforschung des historischen Sammlungstyps ein komplexes Ordnungssystem erkannt,<sup>29</sup> was sich besonders eindrücklich am Beispiel der königlichen Kunstkammer auf der Preußen-Ausstellung von 1981 nachvollziehen lässt [■ Nautilus].

Mit dieser Inszenierung der Kunstkammer auf der Ausstellung *Altes Berlin* manifestiert sich nicht nur eine Bewertungsverschiebung einzelner Objektgattungen – wie *Curiosa* und kleinere kunstgewerbliche Arbeiten, die derzeit in den musealen Präsentationen kaum mehr vertreten waren –, sondern auch eine der Kunstkammer als historisches, enzyklopädisches Sammlungskonzept im Allgemeinen.

## Der Traum von einer permanenten Rekonstruktion

Otto Reichl spielt eine zentrale Rolle für die Wiederentdeckung und -belebung der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer im 20. Jahrhundert. Er war es, der die Geschichte der Kunstkammer, in der Nachfolge von Ledebur, aus den verstreuten und bis dahin verschollenen Akten rekonstruierte. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Staatlichen Museen zu Berlin erschien sein Artikel im Jahrbuch der Berliner Museen, in dem er die Ergebnisse seiner Recherchen zusammentrug und die Bedeutung der noch vorhandenen Überreste im Schloss hervorhob.<sup>30</sup> Im Zuge von Recherchen zu Erwerbsdaten von Kunstkammer-Objekten Ende der 1920er Jahre kam Interesse an der Geschichte der Sammlung auf, und die Suche nach den bis dahin in Vergessenheit geratenen Sammlungsräumen im Schloss begann. Anhand der Deckengemälde konnten diese 1928 identifiziert werden und so begann



6 | Blick in die ehemalige Naturalienkammer der Kunstkammer, Foto von Gustav Schwarz, Ende der 1920er Jahre

24 Vgl. Koch 1986, S. 147–159; Köstering 2016, S. 52–56.

25 Vgl. Wagner 2021a; Wagner 2021b; den musealen Kunstkammern widmet sich ausführlich die Dissertation der Verfasserin, die 2021 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg mit dem Titel *Zwischen Authentizität und Fiktion. Das Kunst- und Wunderkammer-Prinzip und seine Ausprägungsformen in der aktuellen Museumspraxis* verteidigt wurde.

26 Reichl 1931, S. 16.

27 Vgl. Schlosser 1908. Schlosser erwähnt Berlin in seiner bis heute bedeutenden Publikation lediglich mit einem Satz: „Die Berliner Kunstkammer reicht bis in den Anfang des XVII. Jahrhunderts zurück. Auch sie hat, mit manchen Veränderungen, bis in die neueste Zeit existiert, da sie erst 1875 vollständig aufgelöst worden ist.“ (ebd., S. 85).

28 Ebd., S. 185.

29 Vgl. u. a. die Publikationen von Balsiger 1970; Scheicher 1979; Impey/MacGregor 1985.

30 Reichl 1930.



7 | Pyramidenförmige Vitrinen mit Kugelfüßchen, Illustration aus: Lorenz Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, 1696

das Vorhaben, die Räume von späteren Einbauten zu befreien und zu restaurieren. Reichl war an all diesen Maßnahmen maßgeblich beteiligt.<sup>31</sup> Denn ihm war die Bedeutung dieses Fundes bzw. die Tatsache, dass sich die Sammlungsräume erhalten hatten, bewusst. In seiner Chronik der Kunstkammer hebt er die Bedeutung und das Potenzial der vorhandenen Sammlungsräume im Schloss deutlich hervor und bettet die Berliner Kunstkammer in die bisherige Kunstkammer-Rezeption des 20. Jahrhunderts ein. Dabei beginnt er mit einem Verweis auf die Publikation Schlossers und bemängelt den lediglich text- und bildbasierten Ansatz der darin vorgenommenen Sammlungsrekonstruktionen.<sup>32</sup> Anschließend führt ihn seine Argumentation zu den Franckeschen Stiftungen in Halle, wo sich Teile der ehemaligen Kunst- und Naturalienkammer noch erhalten hatten. Durch den Artikel von Max Sauerlandt in der Zeitschrift *Museumskunde* von 1911 wurde die Sammlung

als das „vielleicht [...] einzige noch vorhandene Denkmal einer verschollenen Epoche der Museengeschichte“ bekannt gemacht.<sup>33</sup> Vor diesem Hintergrund erkannte Reichl die Bedeutung und das Potenzial des Fundes im Berliner Schloss. Und so wurde das Vorhaben gestartet, die Kunstkammer im Schloss wiederaufleben zu lassen und in den bestehenden musealen Rundgang zu integrieren:<sup>34</sup>

Die Generaldirektion der Staatlichen Museen beabsichtigt, nach Beseitigung der vorliegenden technischen Schwierigkeiten die alten Lokalitäten der ehemaligen Kunstkammer in die Reihe der zugänglichen Museumsräume einzubeziehen. Es soll dort ein Teil der ältesten Berliner Museumsbestände an seinen historischen Aufbewahrungsort zurückgebracht werden, als typisches Beispiel des alten Sammlungsgeschmackes, zugleich aber auch als Zeugnis für die Tradition der Berliner Museen. Haben wir hier doch eine der sehr wenigen, annähernd intakt erhaltenen alten „Kunst- und Wunderkammern“, die von einem der größten deutschen Künstler, Andreas Schlüter, eigens für diesen Zweck erbaut wurde.<sup>35</sup>

Durch Reichls unermüdliche Recherchen und die Auffindung bis dahin verschollener Quellen<sup>36</sup> bot sich nun die Möglichkeit, neben Halle eine zweite Kunstkammer wieder aufleben zu lassen:

Auf Grund der neuerdings wieder aufgefundenen alten Inventare ist man imstande, den alten Sammlungsinhalt fast völlig wiederherzustellen, denn die allermeisten Gegenstände sind heute noch nachweisbar, und die alten Räume, die zwar arg verwahrlost sind, lassen sich ohne willkürliche Ergänzungen wieder in ihren alten Zustand zurückversetzen. Die praktische Durchführung dieser Arbeit muß zwar einem späteren Zeitpunkte vorbehalten bleiben, aber man besitzt hier die älteste norddeutsche Kunstsammlung in Originalräumen wenigstens in theoretischer Möglichkeit.<sup>37</sup>

Im Jahr 1930 erfolgte dann die Ausstellung in den Funkturmhallen, die dem Vorhaben einer permanenten Wiederherstellung der Kunstkammer im Schloss als eine Art Vision gedient haben dürfte. Nach Ende der Ausstellung wurden die Arbeiten in den Sammlungsräumen fortgeführt, erwiesen sich aber als äußerst kostspielig und aus statischen Gründen heikel. Ab 1933 wurden keine Mittel mehr für die Maßnahmen bereitgestellt. Von den Nationalsozialisten als Jude verfolgt, musste Reichl sein Lebenswerk Berliner Kunstkammer noch vor der Vollendung abbrechen.<sup>38</sup> Mit Reichls Flucht, der starken Beschädigung der Sammlungsräume während des Zweiten Weltkriegs und dem verlorengegangenen Interesse an der Kunstkammer wurden die Pläne gänzlich zunichtegemacht.<sup>39</sup>

31 Vgl. Reichl 2017, S. 33 f.

32 Vgl. Reichl 1930, S. 246.

33 Sauerlandt 1911, S. 18.

34 Seit 1921 war das Kunstgewerbemuseum in einem Teil des Schlosses untergebracht und bildete zusammen mit den Hohenzollern-Beständen das Schlossmuseum Berlin.

35 Ebd., S. 227.

## Die museologische Bedeutung der Ausstellung 1930

Obwohl das Vorhaben einer dauerhaft angelegten Rekonstruktion der Brandenburgisch-Preußischen Kunstammer gescheitert war, sind Reichls Kunstammer-Inszenierung in den Funkturmhallen, seine Wertschätzung des frühneuzeitlichen Sammlungsmodells und seine Pläne für ein Wiederaufleben der Berliner Kunstammer im Schloss von herausragender Bedeutung. Bis dahin hatte sich – mit Ausnahme von Halle – keine Kunstammer mehr in musealer Präsentationsform erhalten. Diejenigen Kunstammern, die noch die Wende zum 20. Jahrhundert überdauert hatten, hatten ihren enzyklopädischen Anspruch längst verloren.<sup>40</sup> In den Dresdner Museen lebte der Gedanke an die von Kurfürst August im Jahr 1560 gegründete Kunstammer noch mindestens bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs fort. Nach ihrer Auflösung im Jahr 1832 erinnerte ein Ausstellungsbereich mit dem Titel *Kunstammer* ab 1876 im Historischen Museum im Johanneum an die historische Sammlung, wenn gleich es sich um Artificialia-Restbestände handelte, die nicht auf die anderen Kunstsammlungen aufgeteilt werden konnten.<sup>41</sup> In Karlsruhe wurden im Jahr 1879 unter Großherzog Friedrich I. die Bestände im Herzoglichen Schloss und aus anderen badischen Schlössern zugunsten der Einrichtung einer kunstgewerblich ausgerichteten Kunstammer unter der Bezeichnung *Zähringer-Museum* vereint, das dort bis zum Ende des Ersten Weltkriegs bestand.<sup>42</sup> Im Jahr 1921 beantragte Julius von Schlosser, die unter seiner Leitung stehende Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums Wien wieder in *Kunstammer* umzubenennen,<sup>43</sup> vereint sie doch bis heute die bedeutendsten Schätze unter den Artificialia der Habsburger Kunstammern. Dies blieb jedoch zunächst ohne Erfolg und sollte sich erst im Jahr 1990 ändern. Bereits in seiner Publikation von 1908 bemängelte Schlosser, dass das enzyklopädische Konzept nicht wenigstens exemplarisch erhalten wurde.<sup>44</sup>

Bemerkenswert bei der Berliner Ausstellung ist gerade die Umsetzung des enzyklopädischen Aspekts, der sich grundlegend in der Einheit von Kunst und Natur widerspiegelt. Ähnliche Unterfangen sind erst seit den 1960er Jahren bekannt, so beispielsweise die temporäre Rekonstruktion der Dresdner Kunstammer anlässlich des 400-jährigen Jubiläums der Kunstsammlungen im Jahr 1960<sup>45</sup> oder die Neukonzeption der Kunstammer im österreichischen Benediktinerstift Kremsmünster von 1962.<sup>46</sup>

Von einer Rekonstruktion der Schauräume im Berliner Schloss in den Funkturmhallen kann natürlich, auch angesichts des ephemeren Charakters, lediglich bezüglich der – nur bedingt streng am Vorbild orientierten – Raumhüllen gesprochen werden. Die Deckenmalerei der Instrumentenkammer folgte nicht jener im Schloss. Und eine detailgetreue Rekonstruktion der Einrichtung – wie in den Franckeschen Stiftungen – wäre aufgrund der Überlieferungslage sowohl temporär auf der Ausstellung als auch dauerhaft im Schloss nicht möglich gewesen. Die Inventare und Beschreibungen, die aus der Zeit der Kunstammer im Berliner Schloss überliefert sind, listen zwar die Bestände auf, geben jedoch nur wenige Anhaltspunkte über ihre Aufstellungen, wie es in Halle der Fall ist.<sup>47</sup>

Was die Bestückung der Räume auf der Ausstellung anbelangt, reflektierte Reichl nicht, auf welcher historischen Grundlage diese erfolgt war. Er schreibt lediglich, dass sie „[...] in Anlehnung an den Stand von 1710 bis 1874 [...]“ geschaffen wurde. Selbst wenn eine mit Halle vergleichbare Quellenlage vorhanden gewesen wäre, so hätte nicht *die* Berliner Kunstammer rekonstruiert werden können, sondern lediglich ein definierter Zeitschnitt nach einer bestimmten historischen Beschreibung wie in der Preußen-Ausstellung 1981 [■ Nautilus], da sich die Sammlung in ihrem Bestandsbild regelmäßig veränderte und auch jede überlieferte Quelle eine eigene Perspektive auf sie freigibt.

36 Reichl hatte im GStA die bis dahin verschollen geglaubten Akten zur Kunstammer (1630–1830) gefunden, die Ledebur noch zur Verfügung gestanden hatten, vgl. Stibinger 1990, S. 55.

37 Reichl 1930, S. 246.

38 Vgl. Bahl/Reichl 2017, S. 30, 35.

39 Erst mit der Preußen-Ausstellung 1981 und der in diesem Kontext erschienenen Sonderpublikation von Christian Theuerkauff (Hildebrand/Theuerkauff 1981) rückte die Kunstammer wieder in den Fokus.

40 Vgl. Wagner 2021b.

41 Vgl. Minning 2012, bes. S. 156–165; Bäumel 2004, S. 19 f.

42 Vgl. Grimm 1993, S. 76, 100; Stangl 1999, S. 172 f.

43 Vgl. Haupt 1991, S. 227. Mit Dank an Paulus Rainer für den Hinweis.

44 Vgl. Schlosser 1908, S. 46–48.

45 Vgl. 400 Jahre Dresdener Kunstsammlungen 1960, bes. S. 57. Mit Dank an Michael Korey für den Hinweis.

46 Vgl. Neumann 1963.

47 Aufgrund der Struktur und des Überlieferungszustands der Kunst- und Naturalienkammer in den Franckeschen Stiftungen war eine physische Rekonstruktion der Sammlung Anfang der 1990er Jahre möglich. Neben dem Inventar wurden im Zuge der Einrichtung der Kunst- und Naturalienkammer im Jahr 1741 pro Sammlungsschrank Hefte angefertigt, die den jeweiligen Inhalt wiedergeben, vgl. Müller-Bahlke 2012, S. 7–11, 17.