SCHLUSSWORT
DAS OFFENE MUSEUM

Für die Seite des Museums sollte dafür stets als Bedingung gelten, dem eigenen Publikum das Gefühl vermitteln zu wollen, willkommen zu sein. Die in den vorangehenden Kapiteln vorgelegten Ergebnisse der Quellenforschung zum Thema Museumsbesuch in Berlin im Rahmen der ersten 50 Jahre dieser öffentlichen Institution bezeugen, dass dies hier anfangs auch der Fall war: Es hat sich das Bild ergeben, dass, je großzügiger der Zutritt zu den Museen geregelt wurde, diese umso stärker vom heimischen wie vom auswärtigen Publikum frequentiert wurden. Zugleich führten die Lockerungen der Zugangsmodalitäten, wie wir gesehen haben, zu immer neuen Wünschen oder besser gesagt Forderungen aufseiten des Publikums mit Blick auf eine noch bequemere Gestaltung des Museumsbesuchs. Das damalige Publikum war demnach weitaus mündiger und durchsetzungsfähiger als bislang angenommen. Darüber hinaus zeigen die Aussagen von Zeitzeugen und andere dokumentarische Belege, dass die Diversität der Besucher größer gewesen sein muss als bisher vermutet, insbesondere im Vergleich mit der Situation der Königlichen Kunstkammer und Gemäldegalerie im Schloss. Wenn die Kunsthistorikerin Carmen Stonge dagegen urteilt, es habe doch eine große Diskrepanz gegeben zwischen dem »idealen« Museumspublikum von Waagen und Schinkel und dem realen Publikum, das nach wie vor ausschließlich aus Künstlern, wohlhabenden Kunstkennern und -sammlern sowie den Gebildeten des Biedermeierbürgertums bestanden habe,[1073] dann existieren für diese Zustandsbeschreibung keine belastbaren Beweise, ja, es gibt vielmehr Indizien dafür, dass diese Behauptung so nicht stimmen kann. Zwar definierte sich die Institution Museum in Berlin von Beginn an als bildungsbürgerlich, öffnete aber in der frühen Zeit von 1830 bis in die 1870er Jahre hinein prinzipiell an mindestens zwei Tagen in der Woche ihre Pforten für alle. Es waren eben nicht wie noch in den Gemäldegalerien und Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts hauptsächlich Künstler und

1073 Stonge 1998, S. 67: »In reality, there existed a wide gap between the ideal public that Waagen and Schinkel envisioned visiting the Museum and the actual public.«

Publiziert in: Elsa van Wezel: Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830–1880, Heidelberg: arthistoricum.net 2025 (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, Band 9). https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1604

Kunstkenner willkommen, sondern ausdrücklich ein(e) jede(r) »ohne Weiteres«. Als einzige Bedingung galt, dass man als Besucher hinreichend ordentlich gekleidet sein sollte.[1074] Im Gegensatz dazu wurde nicht kontrolliert – bzw. konnte natürlich nicht kontrolliert werden –, ob man sich, wie vorgesehen, wirklich bilden wollte, oder ob man schlicht aus Neugierde das Museum betrat. Betont wurde jedoch, dass einem Erkenntnisgewinn auf Basis einer sinnlichen Erfahrung im Vergleich zu einer intellektuellen Wissensvermittlung eine übergeordnete Rolle zuzuweisen sei. Der Laie musste sich daher nicht von vornherein durch eventuell zu hohe geistige Ansprüche abgeschreckt fühlen. Dass die bildungsferneren Bevölkerungsschichten in Berlin tatsächlich (auch) aus bloßer Neugierde kamen, machen die Meldungen unter anderem in den Jahres- und Verwaltungsberichten der Museumsverantwortlichen deutlich. In diesem Zusammenhang konnte festgestellt werden, dass weder die imposante Architektur noch die Ausstellungsobjekte als solche bzw. deren Arrangements auf dieses Publikum einschüchternd wirkten – im Gegenteil war es so, dass die neue öffentliche Institution, anders als noch ihre fürstlichen Vorgänger, von Anfang an eine große und in den folgenden Jahrzehnten noch weiter wachsende Aufmerksamkeit auf sich zog.

1836 äußerte sich, wie geschildert, Generalintendant Brühl in einem Bericht despektierlich über »das große[,] nur gaffende Publikum« an den Samstagen und Montagen, d. h. an den öffentlichen Museumstagen.[1075] Dass dieses abwertende Urteil über das breitere Publikum von dem verantwortlichen Kultusminister nicht toleriert und ein solch elitäres Verhalten als unpassend empfunden wurde, geht aus Brühls anschließender Entschuldigung bei Altenstein hervor. Er werde, so versicherte er, ganz in dessen Sinne handeln, indem er dem Publikum beim Besuch des Museums »jede Art« von Erleichterung verschaffen würde, wie dies in Bezug auf den Besuch »öffentlicher Anstalten« generell vom Ministerium gefordert werde. Seine Ausdrucksweise, sei sie »vielleicht [auch] nicht gewählt genug« gewesen, wertete er als zutreffende Charakterisierung des öffentlichen Publikums in Abgrenzung zum halböffentlichen Publikum an den anderen Werktagen.[1076] Doch Altenstein akzeptierte dies nicht – offensichtlich war ihm jedes Publikum gleich viel wert, womit er seine idealistische Grundhaltung nochmals unter Beweis stellte. Für das

1074 Wie bereits Rees Leahy 2012, S. 177f., richtig bemerkt, dürfen heutige Besucher im Gegensatz zu früheren Zeiten so gekleidet sein, wie sie möchten, und sind jederzeit eingeladen, ihre Kinder mitzubringen. Als unliebsamer Gast gilt jetzt nur noch, wer eine Gefahr für andere Besucher, die Ausstellungsobjekte oder das Museumsgebäude als solches darstellt.

1075 Siehe S. 190f. mit Anm. 596.

1076 Siehe S. 191 mit Anm. 597.

Jahr 1841 wissen wir dank Hotho, dass »[d]ie fast überwiegende Anzahl« des Museumspublikums zwar »noch immer« aus Vertretern der »unteren Stände« bestand, jedoch nun auch Studierende und das Militär »sich fleißiger einzufinden« begannen.[1077] Erst für die Jahre 1842 und 1844 registrierte Waagen auch eine Zunahme an Besuchern »aus den mittleren Klassen«; Gründe hierfür sah der Direktor der Gemäldegalerie einerseits im Ausbau der Zugverbindungen nach Berlin und andererseits in der Gewerbeausstellung von 1844, die naturgemäß eine enorme Zahl von einheimischen und auswärtigen Gästen aus dem Mittelstand nach Berlin brachte.[1078] Ab 1843 fanden schließlich »auch mehr Personen aus den höheren Classen« den Weg ins Museum, als dies bis dahin der Fall gewesen war.[1079] Unter der Prämisse, dass diese Berichterstattung grundsätzlich zutreffend ist, könnte das in der Gesamtschau darauf hindeuten, dass das Interesse an der neuen kulturellen Institution zunächst bei den sozial niedriger gestellten Bevölkerungsgruppen am größten war, gerade weil sie Einblicke in eine Welt jenseits des eigenen Erfahrungshorizonts ermöglichte, die diesen Schichten zuvor stets verwehrt worden waren. Altenstein beklagte 1838 vermutlich nicht zufällig, dass die gebildeteren Stände (er nannte diesbezüglich »Beamte«, »Gelehrte« und »Geschäftsleute«) noch zu wenig Gelegenheit für einen Museumsbesuch hätten, da ihnen für derartige private Unternehmungen oftmals nur der Sonntag zur Verfügung stehe, an dem das Museum aber geschlossen sei.[1080] Dagegen konnte beispielsweise die Berufsgruppe der Handwerker den freien Montagmorgen sehr gut für einen Ausflug in Schinkels Neubau am Lustgarten nutzen.

Obschon Waagen und Hotho in ihren Jahresberichten die unterschiedliche Klassenzugehörigkeit der Besuchergruppen noch eher allgemein und ungenau beschrieben, wird ihre Darstellung nicht allzu sehr von der Realität abgewichen sein – sie fühlten sich gegenüber dem Kultusministerium zu einer gewissenhaften Berichterstattung verpflichtet, was daran abzulesen ist, dass sie Ereignisse, die aus ihrer Sicht unerfreulich waren, ebenfalls meldeten. Somit scheint es doch offensichtlich, dass die Vorstellung vom Museum als ›Elitetempel‹ zumindest in Hinsicht auf die ersten 40 Jahre, in denen diese Institution in Berlin bestand, wenn auch nicht vollständig revidiert, so doch zweifelsohne nuancierter gesehen werden muss.

1077 Siehe S. 240 mit Anm. 773.
1078 Siehe S. 242 mit Anm. 779 bzw. S. 244 mit Anm. 784, 785.
1079 Siehe S. 243 mit Anm. 781.
1080 Siehe S. 191f. mit Anm. 598, 600.

Ab den 1870er Jahren, mit der Reichsgründung und der wachsenden Industrialisierung, setzte ein rasanter Aufstieg des Kapitalismus zur neuen Wirtschaftsordnung einschließlich einer Intensivierung imperialistischer und kolonialistischer Bestrebungen ein, was einen gesellschaftlichen Strukturwandel zur Folge hatte. Ein Resultat dessen war eine weitere Ausdifferenzierung der Berliner Öffentlichkeit: Nicht nur teilte sich das Bürgertum jetzt in Groß- und Kleinbürgertum auf, es bildete sich auch erstmals ein städtisches Proletariat, das aufgrund seiner Armut Schwierigkeiten hatte, sich überhaupt eine menschenwürdige Existenz aufzubauen. Diese neue, von einer merklich stärkeren sozialen Spaltung geprägte Ordnung der Berliner Gesellschaft spiegelte sich auch im Museumspublikum wider. Das steigende Bedürfnis nach sozialer Abgrenzung führte dazu, dass entgegen den ursprünglichen idealistisch-humanistischen Intentionen der Gründer der Berliner Museen diese nicht länger vornehmlich als ein Ort der Bildung für alle funktionierten, sondern Schritt für Schritt zu einem Ort der kulturellen Distinktion wurden: zu einem Ort, an dem der eine Teil des Publikums vor allem die Bestätigung eines schon erreichten Bildungsniveaus suchte, während dem anderen, nunmehr als unliebsam empfundenen Teil der Zugang erschwert werden sollte.[1081] Es ergab sich damit eine fortschreitende Differenzierung zwischen einem erwünschten, bereits relativ gebildeten und einem unerwünschten, bildungsferneren Publikum, wobei von der Museumsleitung zunehmend versucht wurde, letzteres per se von einem Besuch abzuhalten. Mehr und mehr konzentrierte man sich mithilfe der in stetig größerem Umfang zur Verfügung stehenden Geldmittel auf Ausbau und Erweiterung der Sammlungen.[1082] In der Folge wurde das Museum immer offensichtlicher zu einer prestigeträchtigen Eliteinstitution umgestaltet und so auch wahrgenommen und genutzt, woraufhin wiederum ein Teil des breiteren Publikums sich sukzessive zurückzuziehen begann, weil er sich nicht länger willkommen fühlte.[1083]

1081 Penzel 2007, S. 336, nennt das Museum jener Zeit einen Ort, der nun »primär dem ästhetischen Selbsterleben des metropolitanen und touristischen Publikums entgegenkam«. Rees Leahy 2012, S. 157–161, weist darauf hin, dass sich das British Museum sehr früh darum bemüht habe, »›undesirable‹ people« daran zu hindern, überhaupt Einlass zu erhalten. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass sich in England die Industrialisierung zeitlich weit vor anderen Ländern in Gang setzte, sodass dort entsprechend früh eine extrem bedürftige Unterschicht in der Bevölkerung entstand.

1082 Das Verdienst speziell von Wilhelm Bode auf dem Gebiet der Erwerbungen soll hiermit keineswegs geschmälert werden. Der Fokus der vorliegenden Studie ist lediglich anders ausgerichtet.

1083 Nys 2012, S. 311–353, 427, schildert für die belgischen Museen eine entgegengesetzte Entwicklung. Sie stellt fest, dass das Museumspublikum dort just ab den 1870er Jahren

Auf der Basis des hier Dargelegten konnte hingegen das Bild vom Museum als elitärer Institution zumindest für die ersten 40 Jahre der Existenz der öffentlichen Museen in Berlin nicht bestätigt werden. Stattdessen relativieren die Forschungsbefunde diesbezügliche einflussreiche museumstheoretische Studien, wie sie unter anderem von Pierre Bourdieu und Alain Darbel sowie Tony Bennett vorgelegt worden sind.[1084] So scheint die Prämisse, die Bourdieus und Darbels soziologischer Studie über die europäischen Kunstmuseen und deren Besucher zugrunde liegt, nämlich dass das Museum von jeher ein ›Elitetempel der Kunst‹ sei und als ein solcher Anziehungskraft ausschließlich für die Gebildeten besitze, die über den – vermeintlich vorausgesetzten – kulturellen Code verfügten, wenigstens für die Anfangszeit der Berliner Museen von 1830 bis etwa 1870 so nicht gegolten zu haben. Erst danach setzte in Berlin die Geschichte des Museums als elitäre Institution ein, die nicht mehr aus Prinzip allen offenstand, inklusive einer ersten Ausgabe von (freien) Eintrittskarten an exklusiv Geladene im Jahr 1875 für die Besichtigung der Neueinrichtung eines der Oberlichtsäle der Gemäldegalerie im Alten Museum.[1085] Auch wenn Schinkel und Humboldt den Platz des Museums als Kunsttempel außerhalb des alltäglichen Lebens sahen, wurde damit nicht gleichzeitig der Ausschluss bestimmter Schichten festgeschrieben.[1086] Beider Ansicht war es eben nicht, dass die bildungsfernen Teile der Bevölkerung grundsätzlich kein Interesse an ästhetischer Bildung hätten und für sie lediglich unmittelbare Nützlichkeit attraktiv sei. Im Gegenteil, Schinkel und Humboldt verstanden den Kunsttempel als Lernort gerade mit Blick auf diese benachteiligten Schichten, davon ausgehend, dass just die Kunst in ihrer offenkundigen Zweckfreiheit imstande sei, ihre Betrachter unmittelbar anzusprechen und damit genau auch jene, denen die Erfahrung auf diesem Gebiet bislang fehlte. Vom Grundsatz her sollten alle Menschen das Museum als einen verlässlichen Ruhepol des Schauens erfahren im Sinne eines Gegengewichts zum instabilen, aktiven Leben, um sich so über eine ausgleichende Bildung persönlich (weiter) zu entwickeln. Dabei ging es niemals darum, sich vom Leben, von der Realität

---

eine wachsende Vielfalt aufgewiesen hat. Dies wird indes nicht zuletzt darin begründet sein, dass die Museen sich dort erst später als z. B. in Berlin einer breiteren Öffentlichkeit zuwandten; siehe Anm. 676.

1084 Bennett 1995; Bourdieu/Darbel 2006.

1085 Siehe van Wezel 2018, S. 148f.

1086 Hochreiter 1994 ist dieser Meinung, er geht in seiner Analyse von einem fundamentalen Gegensatz zwischen Kunsttempel und Lernort aus. Schinkels und Humboldts »Musentempel« habe mit seinem hohen kulturellen Ideal die Entrückung der Kunst aus dem Alltäglichen bestärkt (ebd., S. 37–39, 49) und so dafür gesorgt, dass Letztere für die »Unterschichten keine Relevanz [habe] gewinnen« können (ebd., S. 204).

zu entfernen, sich in eine Idealität fortzuträumen, vielmehr galt die Überzeugung, durch die Kunst etwas über das Leben lernen und so zu einem besseren Menschen werden zu können. Aus heutiger Sicht mag dieser Idealismus naiv anmuten – aus damaliger Perspektive handelte es sich um eine unbedingt seriös gemeinte Idee, und alles wurde darangesetzt, diesen Idealismus in der Wirklichkeit umzusetzen.

So betonte Altenstein als zuständiger Kultusminister schon früh, dass für die Wirksamkeit der neuen Institution zur »Vorzeigung der Sammlungen für das große Publicum« zuallererst eine angemessene Definition hinsichtlich der Nutzung erforderlich sei: »Es muß, so sehr es auch nur die Befriedigung der Schaulust scheint, dem großen Publicum[,] und zwar ohne Beschränkung auf Stand und Bildung, Gelegenheit gegeben werden, sich dem Eindrucke der Kunst-Werke hingeben zu können.«[1087] Gerade die Neugierde sollte es also sein, die dem breiteren Publikum als wichtige Triebfeder dafür, das öffentliche Museum als neue Institution zu besuchen, zuzugestehen war. Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston hat darauf hingewiesen, dass sich ab dem 17. Jahrhundert eine Veränderung in der Bewertung der Neugierde vollzog, diese stieg von einer Sünde zu einer Tugend auf, sodass die Wissbegierde zu einer wesentlichen Grundlage für die frühmoderne Forschung wurde.[1088] Im fortschreitenden 19. Jahrhundert ist jedoch in Teilen der Berliner Museumsverwaltung eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten, die Neugierde des Publikums erwarb sich hier erneut einen schlechten Leumund – vielleicht weil sie sich nicht ohne Weiteres kalkulieren oder kontrollieren ließ? Jedenfalls versuchten einzelne Museumsbeamte ab den 1870er Jahren, sie ›einzudämmen‹. Ausgehend von der Idee, es gebe die eine ›richtige‹ Kunstbetrachtung, meinte man nun, die bloße Schaulust von der aufrichtigen Wissbegierde unterscheiden zu können. Der Idealismus, der ein so essenzieller Impulsgeber für die Errichtung der öffentlichen Museen in Berlin gewesen war, verlor somit im späteren 19. Jahrhundert immer mehr an Relevanz. Erst um 1900 erwuchsen aus Initiativen der Arbeitervereine sowie der staatlichen und bürgerlichen Wohlfahrtseinrichtungen neue Bestrebungen, die Museen zu Volksbildungsstätten zu machen.[1089] Zugleich war dies aber auch die Zeit, in der sich die Freizeitangebote für die Bevölkerung stark vermehrten und die Museen damit zunehmend Konkurrenz bekamen, nicht mehr allein, wie schon

1087 Altenstein an Friedrich Wilhelm III., 27. September 1830, zit. nach Stock 1937, S. 26f.
1088 Vgl. Daston 1994.
1089 Siehe zu dieser Museumsreformbewegung u. a. Kuntz 1976; Joachimides 2001; Penzel 2007, S. 345–370.

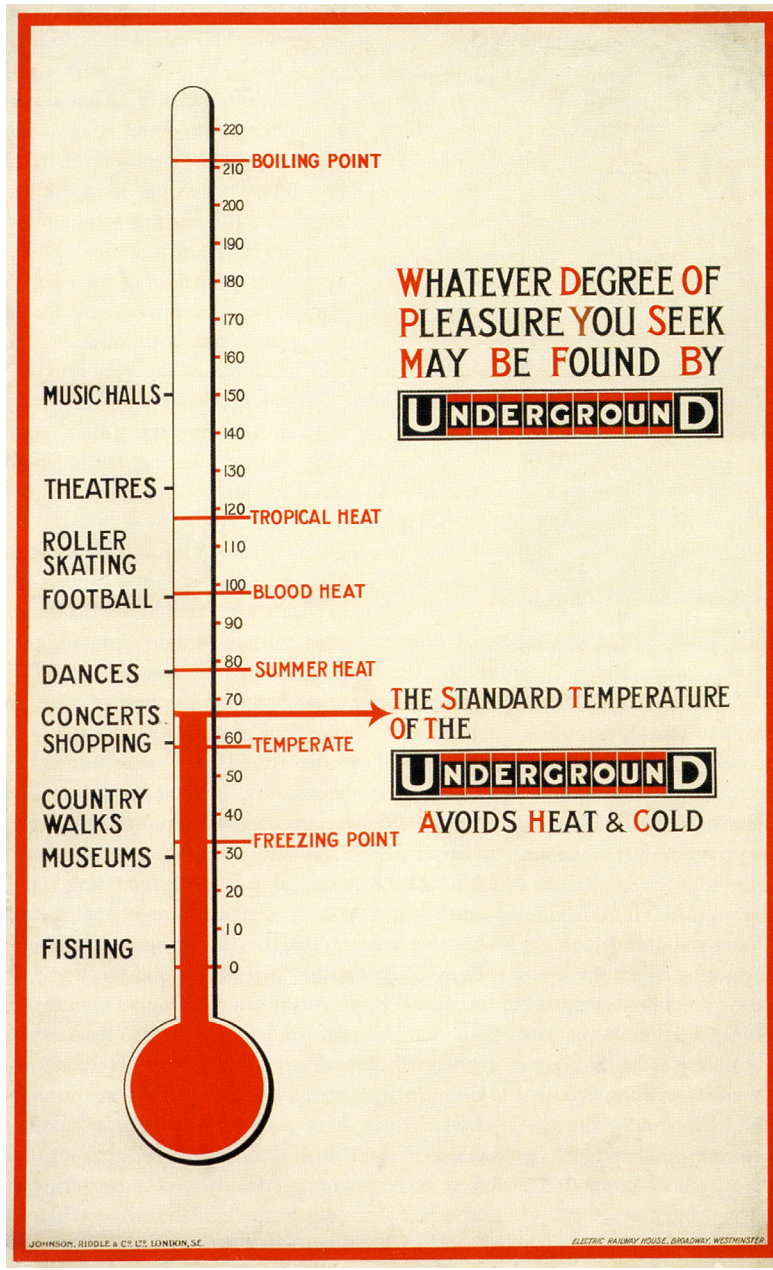

Abb. 78: Werbung für die Londoner U-Bahn, »Thermometer« zum Messen des Unterhaltungswertes möglicher Freizeitaktivitäten, 1912; die Marke für den Museumsbesuch liegt unter dem Gefrierpunkt

zuvor, durch das Theater, sondern nun auch durch den Fußball und andere Sportveranstaltungen, durch Tanzsäle, Konzerte und Kaufhäuser. Der Kunsthistoriker Giles Waterfield hat gezeigt, in welchem Maße auch in England um 1900 die staatlichen wie städtischen Museen, bis dahin beliebte Orte des bürgerlichen Kulturbetriebs, ihre Popularität gegenüber Kino, Fußball und Tanzlokalen einbüßten (Abb. 78). Die Errichtung des »Old Trafford«, des Stadions für den Fußballverein Manchester United, 1910 an genau der Stelle, an der nur wenige Jahrzehnte zuvor (1857) die berühmte »Manchester Art Treasures Exhibition« (die mit mehr als 16.000 Kunstobjekten wohl weltweit größte jemals organisierte Ausstellung) stattgefunden hatte, sieht Waterfield vor diesem Hintergrund als eine symbolische Ablösung der groß angelegten kulturellen Bildungsmöglichkeit durch eine ebenso groß angelegte niedrigschwellige Unterhaltungsstätte.[1090]

Wie sich herausgestellt hat, widersprechen die vorliegenden Forschungsergebnisse ebenso der von Foucaults Machttheorie inspirierten These Bennetts, wonach das Museum des 19. Jahrhunderts als ein Ort zu verstehen ist, an dem versucht wurde, Besucher in ihrer Wahrnehmung ›von oben‹ zu manipulieren und zu kontrollieren. Stattdessen ließ sich nachweisen, dass die Museumsverwaltung in Berlin anfangs bestrebt war, sowohl über das Arrangement der Ausstellungsobjekte in den Sammlungen als auch über die Texte in den Katalogen, die idealiter den letzten Stand der Wissenschaft widerspiegeln sollten, das Publikum so objektiv wie möglich über die stilgeschichtliche Entwicklung des jeweiligen Fachgebiets zu informieren. Der vom verantwortlichen Kultusministerium wiederholt geäußerte Vorwurf, die Kataloge seien in ihrer wissenschaftlichen Ausführlichkeit für ein breiteres Publikum problematisch, und die im Laufe der Zeit stark rückläufigen Verkaufszahlen dieser Veröffentlichungen zeichnen indes ein zwiespältiges Bild von der Rezeption der angebotenen Kunstvermittlung. Die zunehmende Spezialisierung aufseiten der Museumsmitarbeiter produzierte eine stetig größer werdende Zahl von fachspezifischen Katalogen, die für ein breiteres Publikum kaum von Interesse sein konnten. Daher ist es doch sehr unwahrscheinlich, dass man den Blick des Publikums gerade über sie hat kontrollieren können. Denn wie wäre die Betrachtung zu steuern gewesen mit Katalogen, die offenbar primär von Fachleuten studiert, ansonsten aber von kaum jemand anderem erworben, geschweige denn nachweislich benutzt wurden? Das Publikum hatte angesichts

1090 Waterfield 2015, S. 303.

der exponentiell wachsenden Sammlungsbestände vor allem ein verstärktes Bedürfnis nach kurzen, übersichtlichen Beschreibungen der verschiedenen Abteilungen, die oft nicht sehr viel mehr als Auflistungen der ausgestellten Objekte boten. Lediglich in den Fällen, in denen Kataloge die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die (vermeintlich) zentralen Exponate eines Sammlungsbestandes lenkten, kann von einem Versuch des Beeinflussens der Betrachtung gesprochen werden. Innerhalb der Gruppe der hauseigenen Publikationen traf dies allerdings nur sehr selten zu: Hier sind allein Lepsius' »Verzeichniß der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse« der Abteilung der ägyptischen Altertümer von 1871 sowie Wesselys Band »Die Kupferstich-Sammlung der königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl ihrer hervorragendsten Blätter« von 1875 zu nennen.[1091] Es waren eher die privat angefertigten Beschreibungen, die eine subjektive Auswahl der Ausstellungsobjekte boten bzw. eine bestimmte Sichtweise auf sie vorgaben, wie zum Beispiel die Veröffentlichungen von Eckerdt, Holbein, Payne und Woltmann aus den 1850er und 1860er Jahren.[1092]

Die Ergebnisse dieser Studie haben außerdem die These des Kunsthistorikers und -pädagogen Joachim Penzel nicht bestätigt, speziell in der Berliner Gemäldegalerie habe von Beginn an das »Primat des Textes« geherrscht und die Besucher seien von jeher in ihrer Rezeption durch Katalogtexte gelenkt worden.[1093] Wenn Penzel zeitgenössische Abbildungen des Museumspublikums als Belege für seine Annahme anführt, zeugt dies davon, dass er sie für realistische Darstellungen desselben hält, was sie jedoch, wie wir gesehen haben, nie gewesen sind. Fehlen somit für ein »Primat des Textes« im Museum des 19. Jahrhunderts bislang jegliche Beweise, konnte freilich festgestellt werden, dass ab einem gewissen Zeitpunkt vonseiten der Verwaltung durchaus versucht wurde, über eine gezielte Ansprache eine spezifische ästhetische Position zu vermitteln. Dies geschah jedoch nicht schon in der Frühzeit des öffentlichen Museums in Berlin, sondern wiederum erst ab den 1870er Jahren. Da ließ zum Beispiel Meyer als Direktor der Gemäldegalerie verlauten, er wolle über das Medium des Katalogs dem Publikum ein konkretes ästhetisches Votum, eine »Charakteristik der Schulen und Meister« und eine »kurze Würdigung der Gemälde selber« mitgeben[1094] – etwas, das sein Vorgänger Waagen noch bewusst vermieden hatte, um dem Betrachter auch mit einem Katalog in der

1091 Lepsius 1871; Wessely 1875.
1092 Eckerdt 1852; Holbein 1852; Payne o.J. [1855 a]; ders. o.J. [1855 b]; Woltmann 1863.
1093 Penzel 2007, S. 258–336; Penzel 2010, S. 222–228.
1094 Meyer, Verwaltungsbericht 1875, 19. April 1876, in: SMB-ZA, I/GG 3, Bl. 130–130v.

Hand die Möglichkeit zu geben, sich sein eigenes Urteil zu bilden. Meyer hingegen erschien das über den Katalog kommunizierte ästhetische Urteil »ein unentbehrliches Hülfsmittel, um auch weitere Kreise allmählig in eine nähere Beziehung zur Kunst zu bringen und vielleicht ein tiefer eingehendes Interesse zu erwecken«.[1095] In der Rückschau erweckt es allerdings eher den Eindruck, als habe man bei dieser Form der ›Schulung‹ in den Berliner Museen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Wirklichkeit weniger zugunsten »weiterer Kreise« – ergo auch bildungsfernerer Schichten – gehandelt, als sich vielmehr darum bemüht, ein ausgewähltes Publikum in eine bestimmte, vorgeblich ›richtige‹ ästhetische Richtung zu lenken. Dieser Versuch kann jedoch höchstens bei den treuen Katalogbenutzern Erfolge gezeitigt haben, die zudem im Abgleich mit den bislang bekannten Zahlen der Besucher und verkauften Kataloge in der Minderheit gewesen sein müssen. Ungeachtet dessen muss daraus die Idee (besser: die Idée fixe) eines angeblichen Kunst-Codes entstanden sein, die vor allem im Nachhinein die Vorstellung geprägt hat, das Museum sei von jeher ein elitärer Kunsttempel des guten Geschmacks gewesen. De facto wurden hier spätere Phänomene zu Determinanten der gesamten Museumsgeschichte des 19. Jahrhunderts erklärt. Mittlerweile besteht kein Zweifel mehr darüber, dass es diesen vermeintlich allgemeingültigen Kunst-Code nie gegeben hat, auch wenn Kunsthistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren Publikationen darauf zielten, einen solchen zu etablieren. Das heißt aber auch, dass es keinen übergeordneten Kodex gibt, nach dem ein Museumsbesuch abzulaufen hätte oder nach dem Kunst betrachtet werden sollte.[1096]

So war schon Jacob Burckhardt davon überzeugt, dass es beim Galeriebesuch darauf ankomme, »ein selbständiges Verhältnis zu bestimmten Meistern und Bildern zu gewinnen«, weil niemand »zur Kunstgeschichte verpflichtet« werden könne.[1097] Damit gab er zu bedenken, dass wir die Museen nicht um der Künstler willen, sondern um unseretwillen besuchen. Da jedes Kunsterlebnis stets eine sehr persönliche Begegnung darstellt, weil ein jeder Betrachter bei jedem einzelnen Museumsbesuch seine ganz eigenen Erkenntnisse und Gefühle mit einbringt, ist dieser Besuch zwangsläufig ein Erlebnis von höchst subjektivem Charakter. Klaus Herding sieht das bereits als Kennzeichen für den Galeriebesuch ab 1800, Friedrich Schlegels diesbezügliche Reflexionen

1095 Ebd. Siehe auch die ähnliche Aussage in Meyer/Bode 1883, S. v.

1096 Grasskamp 2016, S. 63, weist ebenfalls darauf hin, dass eine Lehre aus der Vermittlungsgeschichte der Kunst sein sollte, dass sich die Bewertungen im Laufe der Zeit »gravierend gewandelt« hätten, weshalb die Museen aus Prinzip immer nur Momentaufnahmen zeigen könnten.

1097 Zit. nach Herding 1991, S. 278f.

seien beispielhaft für diese moderne Haltung.[1098] So habe Schlegel hinsichtlich seiner Galeriebesuche »die ganz auf das eigene Gefühl gestützte Wahlfreiheit« hervorgehoben, um so »seinen eigenen individuellen Standpunkt« finden zu können – von entscheidender Wichtigkeit sei hierbei also, sich eben nicht von einem Katalogtext beeinflussen zu lassen.[1099] Dass es auch im späteren 19. Jahrhundert noch ein Bewusstsein für den wesentlichen Nutzen der absoluten Subjektivität eines kulturellen Erlebnisses gab, belegt eine Äußerung von Theodor Fontane, die sich bei ihm zwar auf den Theaterbesuch bezieht, aber genauso gut auf den Museumsbesuch übertragen lässt: Das »Nichteingeweihtsein«, der unvorbereitete Besuch, habe »mehr Vorzüge wie Nachteile«, denn »im ganzen wird man freier und unbefangener sein«.[1100]

Diese Studie hat gezeigt, dass es den öffentlichen Berliner Museen in den ersten 40 Jahren ihrer Existenz durchaus gelang, dem Publikum glaubhaft zu versichern, dass für den Besuch ihrer Sammlungen keine besondere ästhetische Kompetenz erforderlich und ein »Nichteingeweihtsein« nicht von Nachteil war. Mit dieser Grundeinstellung machten sie es möglich, dass jede(r) sich willkommen fühlen konnte (was nicht hieß, dass ein Museumsbesuch für jede[n] zwingend sein musste). Entscheidend hierfür scheint, abgesehen von publikumsfreundlichen Zugangsmodalitäten,[1101] namentlich eine dem Publikum gegenüber offene Haltung der Museumsverwaltung gewesen zu sein, nicht eine von oben herab belehrende Attitüde.

Auch im Umgang mit den Kunstobjekten und deren Geschichte zeichnete sich über die Jahrzehnte hinweg eine Veränderung bei den Verantwortlichen ab. Lag ihr Fokus im 18. Jahrhundert noch hauptsächlich auf einer ganz bestimmten ästhetischen Norm, um so Künstlern und Kunstkennern eine Lehre unterbreiten zu können, versuchten sie in den ersten 40 Jahren der Berliner Museen vermehrt, den Besuchern die Augen für eine lineare, chronologische und jeweils spezifische stilistische Entwicklung der unterschiedlichen Schulen und Kulturen zu öffnen. Zum Ende des Jahrhunderts wiederum lenkten die

1098 Zu Schlegels Kunstbetrachtungen, die er in den Jahren 1803 bis 1805 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift »Europa« publizierte, siehe Schlegel 1984.

1099 Herding 1991, S. 274.

1100 Fontane 2019, S. 196.

1101 Henry Cole bewies mit der Londoner Weltausstellung von 1851 und im Anschluss daran auch mit dem South Kensington Museum, dass die Menschen kamen, weil sie sich willkommen fühlten. So wurde ihnen etwa abends, d. h. zu einer Zeit, zu der andere Museen geschlossen waren, noch Einlass gewährt; dies war, wie Cole selbst 1860 vermerken sollte, ein Angebot »to the extreme of public convenience«; zit. nach Bonython/Burton 2003, S. 183, 194.

Museumsmitarbeiter die öffentliche Aufmerksamkeit immer mehr auf die Arbeit einzelner Meister und/oder auf einzelne Meisterwerke der Kunst- und Kulturgeschichte, um so deren Besitz und gleichzeitig den Reichtum der Berliner Sammlungen zu feiern. Diese sich wandelnden Maßstäbe in der Kunstbetrachtung spiegelten sich klar sowohl in der Präsentationsweise der Bestände als auch in der beschreibenden Darstellung der Kunst- und Kulturobjekte in den verschiedenen Katalogen und Verzeichnissen wider. Und doch sagt dies alles nur wenig darüber aus, wie das Ganze von den Besuchern dieser Präsentationen bzw. von den Lesern dieser Kataloge und Verzeichnisse realiter wahrgenommen wurde. Peter Sloterdijk kommt mit seiner aus philosophischer Perspektive vorgenommenen Analyse der Institution Museum im 19. Jahrhundert zwar zu einer anderen Schlussfolgerung, doch auch er weist auf diese Diskrepanz hin: In ihrem Selbstverständnis hätten die Museen jener Zeit »eine epische Funktion« besessen, seien aber »in Wahrheit« gar »nicht erzählerisch« gewesen, sondern »allemal bloße Kompilationen« geblieben.[1102] Im Grunde genommen war jedoch beides der Fall, mehr noch: Zwischen den beiden ›Polen‹ der »Narration« und der bloßen »Kompilation« gab es viele unterschiedliche Abstufungen, wie ein Museum im 19. Jahrhundert für das Publikum ›funktionierte‹. Sicher ist, dass die damaligen Museen darauf zielten, eine Kunst- und Kulturgeschichte zu erzählen. Für viele Besucher mag diese Geschichte aber in der Fülle der Ausstellungsobjekte nicht mehr nachvollziehbar gewesen sein, sodass sie sich ihre eigene Geschichte auf Basis des Dargebotenen erschlossen – oder sie nahmen das Präsentierte gar nur als eine Zusammenstellung einer Vielzahl einzelner, untereinander nicht in Verbindung stehender Objekte wahr, aus der sich für sie keinerlei Geschichte ablesen ließ. Da man im 19. Jahrhundert offenbar zu keinem Zeitpunkt Besucherbefragungen durchgeführt hat, wird die tatsächliche Rezeption immer nur in der Tendenz dargestellt werden können. Gewiss ist jedoch, dass das Publikum von Beginn an gern seine eigenen Schlüsse aus dem ihm Offerierten gezogen hat. Vielleicht ist dies eine der wichtigsten Lektionen überhaupt aus der Museumsgeschichte: dass der Versuch wenig sinnvoll ist, dem Publikum eine bestimmte Sichtweise vorzuschreiben. Fraglos ein großer Fehler ist es, den Besucher zu unterschätzen. So ist es unnötig, in einer Ausstellung über

1102 Sloterdijk 2007, S. 358, 360. Nach ihm (ebd., S. 360) waren die Museen des 19. Jahrhunderts de facto »Lagerplätze für kulturelle Kriegsbeutestücke, prunkvolle Gästehäuser für Trophäen wissenschaftlich getarnter Plünderungen, Archive, Schatzhäuser, Stapelplätze für Objekte der bürgerlichen Wertschätzung« – eine Beschreibung, die v.a. von einer Be- und Verurteilung aus einer heutigen Sicht zeugt.

Elfenbein die Exkremente eines Elefanten zu zeigen oder in einer Schau zu Vermeers Malerei einen realen Teppich zu präsentieren, wie man ihn in manchen seiner Gemälde dargestellt findet. Um das Publikum wirklich zu erreichen, scheint eine zurückhaltende, möglichst objektiv informierende Vermittlung bei den Ausstellungsobjekten erfolgsversprechender zu sein. Die meisten Menschen sind – in leichter Abwandlung eines berühmten Zitats von Winston Churchill – gern bereit zu lernen, die wenigsten hingegen, sich belehren zu lassen.

Wie im ersten Band dieser Studie bereits erwähnt, bilanzierte das Berliner Institut für Museumsforschung in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Museumsbund 2012 in seiner Denkschrift zur Lage der Museen, dass diese allmählich lernten, auf die Interessen der einzelnen Besucher einzugehen.[1103] In Hinsicht auf das zeitgenössische Konzept der Besucherorientierung, bei dem die Qualität des Museumsaufenthalts als Erlebnis im Vordergrund steht, nicht seine Häufigkeit oder Dauer, wurde eine Tendenz festgestellt zugunsten einer Idee von kultureller Bildung durch wachsende Partizipation. Demnach sollen Inhalte weniger vermittelt als vielmehr gemeinsam ermittelt werden.[1104] Die vorliegenden Forschungsergebnisse scheinen aus der historischen Perspektive diese Herangehensweise als eine Verbesserung im Sinne einer größeren Publikumsfreundlichkeit zu bestätigen. Indes: Wie weit soll bzw. will man gehen mit der publikumsfreundlichen Vermittlung? In einem Radiointerview vom 11. November 2020 bei Deutschlandfunk Kultur plädierte der damalige Direktor der Uffizien in Florenz, Eike Schmidt, dafür, das Publikum dort ›abzuholen‹, wo es sich befinde, die Kunstvermittlung solle deshalb vermehrt über die digitalen Medien stattfinden.[1105] In diesem Zusammenhang berichtete er begeistert darüber, dass, nachdem ein Fotoshooting mit einer berühmten italienischen Influencerin in den Uffizien auf Instagram gepostet worden sei, tags darauf 25 % mehr Jugendliche das Museum besucht hätten und sich diese erhöhte Zahl seitdem gehalten habe. Das ist zweifelsohne erfreulich, nur stellt sich dann die Frage, ob das größte Lob für ein Museum in Zukunft eventuell zu lauten hat: »This is an instagrammable museum!«, wie sich eine amerikanische Touristin entzückt in einem Interview mit den »NRC«-Journalisten und Buchautoren Pieter van Os und Arjen Ribbens in Bezug auf das Moco Museum in

1103 Van Wezel 2018, S. 9.
1104 Vgl. Graf/Rodekamp 2012 b; siehe hierzu speziell auch Noschka-Roos 2012, S. 164f.
1105 https://www.deutschlandfunkkultur.de/uffizien-direktor-eike-schmidt-dlf-kultur-9a6b1b3d-100.html [gelesen am 8. September 2023].

Amsterdam ausdrückte.[1106] Oder anders gefragt: Möchte man sein Publikum sogar noch »in der Tiefgarage«[1107] abholen, auch auf die Gefahr hin, dass man selbst es auf diese Art erst dorthin bringt? Sollte man nicht besser vor allem auf die Aura des Originals vertrauen, wofür Bernhard Maaz, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in einem Interview vom 11. Mai 2018 in der Kunstzeitschrift »Monopol« plädiert hat? Er zeigt sich überzeugt davon, dass es gerade in der zunehmend globalisierten und digitalisierten Welt ein verstärktes Bedürfnis aufseiten des Publikums nach Authentizität im Museum geben wird. Die einzelnen Werke der Sammlungen brauchen gemäß ihm notwendigerweise zwar eine Präsenz im Digitalen, diese solle jedoch immer nur als »Hinführung zum Original« funktionieren.[1108] An dem Glauben, dass die digitalen Bilder die originalen Objekte auch in Zukunft nicht verdrängen können, hält Maaz »unerschrocken« fest – womit er es gleichzeitig als Bildungsauftrag für das zukünftige Museum sieht, genau diesen Glauben an ein Publikum von größtmöglicher Diversität weiterzugeben. Dabei ist er sich bewusst, dass die Besucher in ihrer Unterschiedlichkeit als »Publika«, also im Plural, angesprochen werden sollten.[1109]

Letztendlich geht es um die Frage, was man als Bildungsinstitution sein will: Fundament oder Fassade? Das wird vermutlich die große Gewissensfrage für die Museen im 21. Jahrhundert sein. Helmut Börsch-Supan sah bereits in den frühen 1990er Jahren die Gefahr, dass die Kultur immer mehr zur Fassade verkomme, indem sie zur Ware gemacht werde, mit der man sich schmücken, auf die man eventuell aber auch verzichten könne. Doch er bestand darauf, dass sie als »die Summe unseres geistigen Besitzes« aufzufassen sei, die wir »zur Regenerierung der Menschlichkeit benötigen«.[1110] So soll auch das Museum weiterhin, nicht allein in historischer Perspektive, wie die Schule als unabdingbarer Teil des demokratischen Bildungssystems verstanden werden – und dies eben nicht nur mehr von denjenigen, »die aus beruflicher Loyalität« daran festhalten

1106 Van Os/Ribbens 2021.
1107 Rebhandl 2021.
1108 http://www.monopol-magazin.de/das-digitale-macht-nicht-satt [gelesen am 12. Dezember 2023].
1109 Ebd.
1110 Vgl. Börsch-Supan 1993, S. 83–85, 94–97, die Zitate S. 83, 94. Was genau damit gemeint ist, kann zurzeit auf dramatische Weise in der Ukraine konkret beobachtet werden. Die Menschen kämpfen in dem vom Krieg versehrten Land um ihre kulturellen Werte, ihre Literatur, ihre Musik und ihre Kunst, um ihre Würde zu behalten und sich gegenseitig moralisch und menschlich zu unterstützen.

müssen, wie Sloterdijk mutmaßt,[1111] sondern ganz prinzipiell von allen, wie Börsch-Supan zu Recht bemerkt, weil die Museumsbestände als »unerschöpfliche geistige Ressourcen« für das Entstehen von Humanität zu sehen sind.[1112] Deswegen muss es auch das Ziel bleiben, diese Bestände unabhängig von Beruf und Stand und »unabhängig der Person« zugänglich zu machen bzw. zu halten, worauf auch Walter Grasskamp pocht, ungeachtet seiner ansonsten kritischen Analyse des Kunstmuseums als »erfolgreiche Fehlkonstruktion«. Denn auch er fasst die kulturelle Bildung, die dort stattfinden kann, als »eine elementare Überlebensvoraussetzung jeder modernen Gesellschaft« auf und gerade nicht als »ein elitäres Privileg«.[1113] Daher darf der Museumsbesuch nicht von der finanziellen Situation des Einzelnen abhängen. Im Berlin des 19. Jahrhunderts war dies, konformgehend mit dem idealistischen Bildungsgedanken, tatsächlich nie der Fall. Deshalb war es begrüßenswert, dass mit dem 4. Juli 2021 bei den Staatlichen Museen zu Berlin und allen Berliner Landesmuseen zumindest einmal im Monat der eintrittsfreie Sonntag wieder eingeführt wurde. Voraussichtlich wird Berlin diese (Neu-)Regelung jedoch wieder zurücknehmen, sodass es ab 2025 dieses Angebot nicht mehr geben könnte, was sehr zu bedauern wäre.

Wenn aber die Bildungspflicht für das Museum weiterhin bestehen bleiben soll, kann diese Institution genauso wenig wie Bibliotheken, Archive oder Schulen rein betriebswirtschaftlich betrachtet werden, was indes nicht heißt, dass sie als eine »erhabene Institution außerhalb des Marktgeschehens« aufzufassen wäre. In diesem Punkt zeigt sich Grasskamp mit Uwe M. Schneede, dem ehemaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, einig, so wie beide darin auch die große Herausforderung für die Verwaltung dieser Institution sehen, die es zu bewältigen gelte.[1114]

Weiterhin bedeutet dies, dass am Idealismus festgehalten werden muss. Denn der Glaube an die Bildung und ihre positive Wirkung auf die Menschen entsteht genau daraus. Bereits der englische Verleger Thomas Greenwood, ein Verfechter öffentlicher Bibliotheken und Museen, konstatierte gegen Ende des 19. Jahrhunderts: »It is always a good thing to aim at the ideal even although that may appear unattainable. This applies both to the individual

1111 Sloterdijk 2007, S. 368.
1112 Börsch-Supan 1993, S. 10f., 23.
1113 Grasskamp 2016, S. 85, 90.
1114 Vgl. die diesbezüglichen Stellungnahmen von Schneede 2000, S. 48–57, und Grasskamp 2016, S. 20, 65, 85–91.

and to institutions, or even nations […].«[1115] Ziel aller Bildung sei es doch zu erkennen, dass das Leben mehr biete als die »bloße Existenz«, den »weltlichen Erfolg« – und das Museum sei, vorausgesetzt, es stehe nicht nur den wenigen »Bevorzugten«, sondern allen offen, die ideale Institution, dieses Erkennen zu fördern.[1116]

Mittlerweile steht außer Frage, dass im Museum allein Menschliches in Erfahrung gebracht, begriffen, erfasst werden kann, nicht länger Göttliches, wie dies noch Schinkels Überzeugung war. Das Göttliche, die Erleuchtung, sollte aber schon bei ihm stets im Hier und Jetzt für den Einzelnen über die Kunst erfahrbar werden.[1117] Dagegen erscheint einer der Vorschläge, die vor wenigen Jahren im Vorfeld der jüngsten Überarbeitung der Museumsdefinition des ICOM (International Council of Museums) ausgearbeitet und diskutiert wurden, wie ein allzu idealistischer Griff nach den Sternen: Nach ihm sollte die Institution Museum auf ein »planetary wellbeing« abzielen.[1118] Im Vergleich dazu mutet Schinkels Idealismus bescheiden, bodenständig an. Denn ihm ging es immer nur um einen individuellen Prozess, sein Wunsch war es, dass jeder Einzelne sich zu einem besseren, ›menschlicheren‹ Menschen entwickle. Ob dies gelingen konnte, hing von der Integrität und Aufrichtigkeit der jeweiligen Person ab. Daran hat sich bei allen Fortschritten, die es seitdem auf dem Feld der Bildungsmöglichkeiten gegeben hat, wohl bis auf den heutigen Tag nichts geändert.

Die hier erzielten Forschungsergebnisse lassen eine nuanciertere Sicht auf die Geschichte der ersten öffentlichen Museen in Berlin zu, wie sie auch dazu beitragen, deren Publikum adäquater fassen zu können, sodass ein Bild von größerer historischer Genauigkeit entsteht. Nicht nur wurde klar, dass wir uns das Museum im 19. Jahrhundert doch weniger ›staubig‹, weniger als »Grab der Geschichte und ihrer Details« vorstellen müssen als bisher gedacht.[1119] Diese Studie zeigt zudem Wege auf, die die Museen im Umgang mit ihrem Publikum bzw. ihren Publika in Zukunft beschreiten könnten, und solche, die eher zu

1115 Greenwood (1888) 1996, S. 173. Siehe zu ihm schon S. 201.

1116 Ebd., S. 177f.: »The object of all education should be to make the most of life, not the attainment of merely worldly success […]. […] Can this be better accomplished than in the utilising of Museums […] not reserved for the favoured few, but thrown open to the many. The sovereign people are becoming keenly sensible that there is something more to be got out of life than mere existence.«

1117 Van Wezel 2003, S. 44–52.

1118 Siehe hierzu Peter Richter, »Bilder für die Guten«, in: »Süddeutsche Zeitung«, 7. Oktober 2022.

1119 Vgl. te Heesen 2012, u. a. S. 10, 15, 106.

vermeiden wären. Der historische Vergleich ist deshalb auch so relevant, weil er hilft, die heutige Sichtweise zu relativieren, und zugleich die Chance eröffnet, dem bislang imaginierten Stereotyp des ›frühen‹ Museumsbesuchers ein für eine differenzierte Bewertung notwendiges Maß an Tiefenschärfe zu verleihen.

Dass die Seite der Besucher in der Museumsgeschichte bislang eine relativ »verlorene Dimension« darstellte,[1120] verwundert nicht angesichts des erheblichen Zeitaufwands, den allein schon die Schilderung der diesbezüglichen Berliner Situation für den Zeitraum 1830 bis 1880 erfordert hat. Umso wichtiger war es, die vorliegende Studie auch ohne weitere offizielle Unterstützung zu Ende zu führen. Deshalb wissen wir jetzt vieles mehr über den damaligen Berliner Museumsbesuch – und trotzdem noch zu wenig. So haben sich leider in Bezug auf Umfang und Zusammensetzung des Berliner Publikums keine präzisen Erkenntnisse herauskristallisiert, da es hier – anders als in England – im 19. Jahrhundert noch keine systematische Besuchererfassung gegeben hat; infolgedessen sind für das Alte und das Neue Museum in dieser Hinsicht höchstens Tendenzen abzulesen.[1121] Ein nächster Schritt, mit dem sich weitere Erkenntnisse zur Geschichte des Museumsbesuchs gewinnen ließen, wäre ein internationaler Vergleich. Hierzu müsste ein internationales Symposium zum Thema »Museumsbesuch im 19. Jahrhundert« organisiert werden, das die Chance zu einer ersten ›Inventarisierung‹ böte. So erhielte diese lebenswichtige »Dimension« der Museumsgeschichte endlich auch die Aufmerksamkeit, die sie schon längst verdient.

1120 Die Formulierung wurde von Klaus Herding gebraucht im Zusammenhang mit Beschreibungen des »Galerieerlebnisses«, wie sie von Besuchern um 1800 überliefert sind; siehe Herding 1991.

1121 Nys 2012, S. 99, kommt mit Blick auf das belgische Museumspublikum im 19. Jahrhundert zu einer ähnlichen Schlussfolgerung.