

D Bautypologische und museologische Kontextualisierung

1 Der Begriff Museum: Herkunft und Definition

Etymologisch stammt das Wort Museum vom griechischen *museion* ab, welches allgemein zunächst einen *Musensitz* bezeichnet, einen Ort, an dem die Musen wohnen. Oft kennzeichnete ein schlichter Altar oder später ein Tempel die heilige Stätte, an dem die Musen, die neun Göttinnen der Dichtkunst, der Musik, des Tanzes und der Wissenschaften¹⁷⁷⁵ verehrt wurden.¹⁷⁷⁶ Weiter gefasst verstand man unter dem Begriff *Museum* auch eine Stätte gelehrter Tätigkeit, an der Forschung, Lehre und Diskussion geübt wurde.¹⁷⁷⁷ Das erste und berühmteste Museum dieser Art war die im 4. Jahrhundert v. Chr. in der Zeit des Hellenismus in Alexandria, Ägypten, von Ptolemäus I. gegründete Bibliothek. Der Begriff *Museum* bezog sich hier nicht nur auf die Bibliothek, sondern auch auf den gesamten den Musen geweihten Bezirk. Das *Museion* in Alexandria, das Diderot und d'Alembert in ihrer *Encyclopédie* als „un grand bâtiment orné de portiques & de galeries pour se promener, de grandes salles pour conférer des matieres de Littérature, & d'un sallon particulier où les savans mangeoient ensemble.“¹⁷⁷⁸ beschreiben, wurde zum Urbild des klassischen Museums. Nicolaus Pevsner hat in seiner Geschichte der Bauaufgaben das *Museion* in Alexandria sogar unmittelbar mit dem Museum Fridericianum und seiner Bibliothek verglichen. Das klassizistische Gebäude umfasse Bibliothek und Museum, wie es schon in Alexandria der Fall gewesen sei, wo der ganze Komplex *museion* genannt wurde.¹⁷⁷⁹ Julius von Schlosser hat in *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* auf den öffentlichen Charakter griechischer Kultstätten hingewiesen. Die Kunstgegenstände eines hellenistischen Tempels, der Tempelschatz, sei nicht Eigentum eines Einzelnen, sondern der Gemeinschaft gewesen. „So wird denn auch bei den Hellenen zuerst der Schatz

1775 Siehe Kemp 1987, S. 158, siehe Vieregge 2008, S. 18.

1776 Siehe Pauly / Wissowa 1933, S. 798.

1777 Siehe Busch 1986, S. 897.

1778 Diderot / d'Alembert 1772, S. 893.

1779 Siehe Pevsner 1976, S. 100.

des Gottes in Wahrheit ein öffentlicher Besitz, die Tempelkammer und ihr Bezirk im gewissen Sinne das älteste öffentliche Museum.“¹⁷⁸⁰

Die Bezeichnung *Museum* taucht in der Renaissance wieder auf. Der Humanist Paolo Giovio aus Como nannte den Teil seines Hauses, der seine Sammlung zeigte, *Musaeum*, 1546 erschien dazu *Musaei Joviani descriptio*, der erste gedruckte Sammlungskatalog. Von da an tauchte der Begriff *Museum* immer wieder zur Bezeichnung von Sammlungen auf.

In Italien wurde *museo* oft bei großen Spezialsammlungen verwendet, während andere Einrichtungen, die sich eigentlich als Museum bezeichnen ließen, als *Statuario*, *Antiquario* oder *Galleria* bezeichnet wurden.¹⁷⁸¹ Dabei wurde der Museumsbegriff zunächst vorzugsweise in bürgerlichen Kreisen verwendet, erst mit der Eröffnung des Museum Fridericianum wird er auf Sammlungsbestände fürstlicher Herkunft ausgedehnt.¹⁷⁸² Bis ins 17. Jahrhundert waren zudem *Bibliothek* und *Museum* austauschbare Bezeichnungen, die erst danach wieder differenziert wurden. Dabei konnten beide Institutionen in ein und demselben Gebäude untergebracht sein, wenn auch deren Unterscheidung eigentlich bereits getroffen war wie in der Marciana in Venedig Ende des 16. Jahrhunderts, in der Ambrosiana in Mailand Anfang des 17. Jahrhunderts oder Ende des 18. Jahrhunderts in Kassel.¹⁷⁸³

Erst Ende des 18. Jahrhunderts setzte sich *Museum* als Bezeichnung für die neue Institution der öffentlichen Sammlung durch.¹⁷⁸⁴ Es war die Zeit der Aufklärung, die die öffentliche Bildungsfunktion der Museen und ihre Zugänglichkeit in den Vordergrund rückte.¹⁷⁸⁵

Krzysztof Pomian unterscheidet vier Muster der Entstehung öffentlicher Museen: *traditional pattern/revolutionary pattern/evergetic pattern/commercial pattern*.¹⁷⁸⁶ „These, then, are the four patterns of public museum formation, and it seems highly improbable that museums have been established other

1780 Schlosser 1908, S. 4. Ebenso verweist Grasskamp darauf, dass es in den Tempeln den Pilgern zugängliche eigene Räumlichkeiten gab, in denen Kultgegenstände und Opfergaben gezeigt wurden (s. Grasskamp 1981, S. 17). Auf die Entwicklung des Museumsbegriffs geht detailliert auch Busch 1973, S. 67–83 ein. Die räumliche Nähe zu antiken Tempeln wird heutzutage bei Museumsneubauten manchmal sogar bewusst gesucht, so geschehen mit Norman Fosters Kunstzentrum *Carré d'Art* in Nîmes, das in der Nähe eines antiken Tempels erbaut wurde, vielleicht, um sich selbst in dessen Ahnenreihe einzureihen und sich gleichzeitig als moderne Version des antiken Tempels zu präsentieren. (s. Park 2005, S. 2). Manchmal wird das Merkmal *Tempelhaftigkeit* jedoch auch als etwas Negatives aufgefasst, wie Riedl 1970 für die Museen der Zukunft festhält (s. Riedl 1970, S. 225). Tempelhaftigkeit rufe Assoziationen von Entrücktheit, Erstarrtheit, Rückwärtsgewandtheit und Unzugänglichkeit hervor und keinesfalls mehr nur Emotionen des Erhabenen, wie noch Anfang des 19. Jahrhunderts.

1781 Siehe Pomian 1993, S. 13.

1782 Siehe Valter 1995, S. 35, 37.

1783 Siehe Pommier 1995a, S. 19.

1784 Siehe Kemp 1987, S. 158.

1785 Siehe Hesse 2012, S. 103.

1786 Siehe Pomian 1990, S. 261–267.

than through the effects of tradition, the decrees of a revolutionary power, the action of a generous group or individual or through purchases.¹⁷⁸⁷

Im 18. Jahrhundert umfasste das Wort *Museum* noch ein weites Bedeutungsfeld. Neben Sammlungen und Ausstellungsgebäuden trugen auch Zeitschriften und Lesegesellschaften diese Bezeichnung. Der Begriff *Museum* war ungenau belegt und konkurrierte noch mit anderen Begriffen wie *Gemäldegalerie*, *Kunstkabinett*, *Antikensaal* oder *Kunsthhaus*, vielfältige Bezeichnungen, die jedoch alle eine museale Institution umschrieben.¹⁷⁸⁸ In Zedlers Universalexikon von 1739, in dem der Begriff *Museum* erstmals in einem Wörterbuch Aufnahme findet,¹⁷⁸⁹ wird es sowohl als Tempel der Musen, als auch als Kunstkammer, Münz-Kabinett und Raritäten- und Antiquitätenkammer definiert, zugleich aber auch als Gebäude, in dem Gelehrte wohnen und essen.¹⁷⁹⁰ Die *Encyclopédie* von Diderot und d’Alembert dagegen definiert den Begriff *Museum* bereits wie folgt: „Le mot de *musée* a reçu depuis un sens plus étendu & on l’applique aujourd’hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts & aux muses.“¹⁷⁹¹ Das *Museum Fridericianum* kann als der erste Vertreter dieser von der *Encyclopédie* definierten modernen Institution gesehen werden.¹⁷⁹² Es sei an dieser Stelle auf die traditionelle französische Unterscheidung von *Muséum* und *Musée* hingewiesen: Während das Wort *Muséum* für naturwissenschaftliche und technische Sammlungen verwendet wird (*Muséum d’histoire naturelle*), wird mit *Musée* ein Kunstmuseum bezeichnet (*Musée des Beaux-Arts*). Diese Tradition wird in neuesten Einrichtungen jedoch nicht immer praktiziert wie zum Beispiel im *Musée des Confluences*, Lyon, eröffnet 2014, in dem Objekte einer ehemaligen Wunderkammer sowie naturkundliche, technische und ethnologische Exponate gezeigt werden. Murray nennt in seinem heute immer noch unübertroffenen¹⁷⁹³ Werk als bezeichnende Eigenschaften eines modernen Museums „specialization and classification“¹⁷⁹⁴.

Eine zeitgenössische Definition des Begriffs *Museum* liefert der Internationale Museumsrat ICOM (International Council of Museums):

1787 Pomian 1990, S. 266.

1788 Siehe Savoy 2006a, S. 12, 13.

1789 Siehe Pommier 1995a, S. 18.

1790 Siehe Zedler 1739, S. 1375.

1791 Diderot / d’Alembert 1754–1772, Bd. 10, S. 894.

1792 Siehe Gaetgens 2004, S. 147.

1793 Arthur MacGregor schreibt in seiner Rezension der Wiederauflage von Murrays Buch: „If the subject of the history of collections had to be represented today by a single printed work, no serious rival could be found for David Murray’s century-old text.“ MacGregor 2001, S. 97. Das *Museum Fridericianum* erwähnt Murray in seinem Werk wegen seiner großen und ausgezeichneten Sammlung, des Weiteren gibt er Hinweise zu den Katalogen (s. Murray 1904, Bd. I, S. 145, Bd. II, S. 168).

1794 Murray 1904, Vol. I, S. 231.

„Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“¹⁷⁹⁵

Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln sind somit die Hauptaufgaben des Museums. Bevor im Laufe der Zeit die Definition des Museumsbegriffs die heutige Gestalt annehmen konnte, musste erst die Institution als solche geschaffen werden. Im Folgenden sei daher ein kurzer Abriss der Entwicklungsgeschichte von Sammlungsräumen gegeben.

2 Entwicklungsgeschichte musealer Räumlichkeiten: von der mittelalterlichen Schatzkammer zum Museumsbau

Mit der Geschichte des Sammelns ist auch der vielgestaltige Wandlungsprozess der räumlichen und architektonischen Präsentation der Sammlungstücke verbunden, eine Geschichte, die schließlich Ende des 18. Jahrhunderts in der Museumsarchitektur münden wird. Es sei daher die Geschichte des Sammlungswesens mit Blick auf die entsprechenden architektonischen Räumlichkeiten und Präsentationsformen und den jeweiligen historischen Kontext skizziert.

Wolfgang Kemp teilt die Geschichte des Kunstsammelns in zwei große Phasen: Die erste ab dem 16. Jahrhundert bezeichnet er als „Epoche der Sammlungen“, die zweite Phase ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts als „Epoche der Museen“¹⁷⁹⁶. Die Epoche der Kunstsammlungen steht in Zusammenhang mit der feudal-absolutistischen Gesellschaftsordnung, während die Epoche der Museen bereits die bürgerliche Emanzipation widerspiegelt.¹⁷⁹⁷ Feudale Kunstsammlungen gehorchtem einem enzyklopädischen Sammlungskonzept. Alles Seltene, Kostbare und Kuriose wurde gesammelt mit dem Ziel, die Vielschichtigkeit der Welt im Kleinen in der Sammlung abzubilden. Private Sammlungen wurden möglich, nachdem sich das Kunstmonopol der Kirche infolge gesellschaftlicher Umbrüche, besonders der Reformation und des Bildersturms¹⁷⁹⁸, aufgelöst hatte, und sich seit dem 16. Jahrhundert profane Sammlungen bildeten, die allerdings auch religiöse Kunst beherbergten. Eine der ersten Sammlungen dieser Art war die der Erzherzöge von Toskana, untergebracht in den Uffizien in Florenz. Während zwar bereits im Mittelalter gesammelt wurde,

1795 ICOM 2003, S. 18.

1796 Kemp 1997a, S. 187.

1797 Siehe Kemp 1997a, S. 187.

1798 Siehe Kemp 1997a, S. 188 f.; Kemp 1997b, S. 209.

beginnt die „Glanzzeit des Sammelns“¹⁷⁹⁹ mit der Renaissance, einer Zeit, die von Wissensdurst und Erkenntnisdrang geprägt war. Zwischen 1550 und 1700 stieg die Zahl wissenschaftlicher Sammlungen in Europa stark an; es handelte sich dabei keinesfalls nur um Fürstensammlungen, sondern die Sammelleidenschaft durchdrang alle gesellschaftlichen Schichten.¹⁸⁰⁰ Von Pflanzen-, Bücher-, Münz-, und Antikensammlungen über Kuriositätenkabinette und Bildersammlungen entwickelt sich eine Vielfalt an Sammlungsgebieten.¹⁸⁰¹ Allerdings ist es schwierig, dem vielschichtigen Universum der Sammler und Sammlungen eine klassifikatorische Ordnung zu geben oder gar typologische Modelle zu entwerfen, warum wer was wozu sammelt.¹⁸⁰²

2.1 Mittelalterliche Schatzkammern

Bereits im Mittelalter entfalteten regierende Fürsten, hohe Geistliche und Adelige eine rege Sammlungstätigkeit. Sie waren von ihrer Stellung her geradezu zum Sammeln von Schönerem und Wertvollem, von Reliquien und Kultgegenständen verpflichtet. In mittelalterlichen Schatzkammern war neben dem ideellen und materiellen Wert der Kunstgegenstände besonders ihr repräsentativer Charakter wichtig. Die Schatzkammer erfüllt somit an ein Amt oder eine Institution gebundene Funktionen, kann aber durchaus als Vorläufer der heutigen Sammlungen gelten.¹⁸⁰³ Denn die Gliederung nach Sachgruppen und Materialien in den Inventaren der Zeit markiert bereits einen Funktionswandel hin zur strukturierten Sammlung.¹⁸⁰⁴ Die ersten Sammlungen, die auch nach der heutigen Bedeutung dieser Bezeichnung so genannt werden können, gehen ins 14. Jahrhundert zurück, und zwar auf das französische Herrscherhaus der Valois. Die Sammlung bestand aus aktiv gesammelten, keinem praktischen Zweck unterstellten Objekten. Zudem war sie in einem Studierzimmer untergebracht, was diese Studiensammlung des Spätmittelalters zum ersten Mal den modernen Vorstellungen einer Sammlung näherbrachte: eine Sammlung, die an einem geschlossenen Ort jenseits anderer Zwecke aufbewahrt wurde.¹⁸⁰⁵

1799 Brandt 1994, S. 22.

1800 Siehe Findlen 1994, S. 191. Findlen verwendet den Begriff *Museum* recht großzügig, d.h. *Sammlung* und *Museum* gewissermaßen gleichbedeutend. Siehe auch ihren Artikel: *The Museum: Its classical Etymology and Renaissance Genealogy*, in: *Journal of the History of Collections*, Vol.1, 1989, No. 1, S. 59–78. Eine historische Typologie zu Sammlungen liefert Krzysztof Pomian in Grote 1994, S. 107–126; weiterhin s. Robert Felfe, Angelika Lozar (Hrsg.) *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006.

1801 Siehe Vieregg 2008, S. 268–320; hier auch ein tabellarischer Überblick über die verschiedenen Sammlungen von den Anfängen bis in die Neuzeit.

1802 Siehe Olmi 1994, S. 170.

1803 Siehe Minges 1998, S. 16 f.

1804 Siehe Minges 1998, S. 20.

1805 Siehe Minges 1998, S. 21.

Ein Unterschied zwischen der Schatzkammer und der späteren fürstlichen Kunstkammer ist sicher auch das Merkmal der Öffentlichkeit. Während Schatzkammern eher im Verborgenen gehütet wurden, waren fürstliche Kunstkammern meist öffentlich zugänglich. Jedoch lässt sich die Grenze zwischen Schatzkammer und Kunstkammer hin und wieder nur schwer ziehen, da manche Sammlungsobjekte beiden Bereichen zuzurechnen waren. So ist bei beiden Sammlungsformen von einer fast „symbiotisch“¹⁸⁰⁶ zu nennenden Verbindung zu sprechen, obwohl sie zugleich doch in Konkurrenz zueinander standen.

2.2 Das Studiolo

Der erste Schritt auf dem Weg zum Museum war die Aufbewahrung einer Studiensammlung im *Studiolo*, gleichsam der frühesten Sammlungsarchitektur. Seit Petrarca bezeichnet *studiolo* oder *scrittoio* in Italien einen Bibliotheks- und Arbeitsraum. Im Arbeitsraum befand sich neben verschiedenen Studienobjekten das eigentliche *Scriptorium*, das zugleich Schreibpult, Bücherregal und Raumteiler war und auch *Studiolo* genannt wurde. Bis ins 17. Jahrhundert galt die Bezeichnung *Studiolo* somit sowohl für den Raum als auch für sein wichtigstes Repräsentationsmöbel.¹⁸⁰⁷

Im 15. Jahrhundert trat die Funktion des *Studiolo* als Arbeitsraum zugunsten eines reinen Sammlungsraumes in den Hintergrund. Repräsentative Sammlungen gab es im Zuge des aufkommenden Humanismus vor allem an italienischen Höfen, und deren *Studioli* bieten einen Eindruck der frühen Sammlungsarchitektur. Auch wenn die *Studioli* italienische Eigenschöpfungen waren, entstanden sie sicher unter Kenntnisnahme französischer *Estudes*, welche ebenfalls einen Bibliotheks- und Arbeitsraum bezeichneten, so wie die *Estudes* Karls V.¹⁸⁰⁸

Hinsichtlich ihres Sammlungsinhaltes sind die italienischen Sammlungen, die *Studioli*, ähnlich wie die Kunst- und Wunderkammern nördlich der Alpen ausgestattet, auch sie enthielten Naturalien und Kuriositäten.¹⁸⁰⁹ Nach und nach zeichnete sich so bei den *Studioli* das Konzept des enzyklopädischen Sammelns ab. Der Ursprung für die Idee des enzyklopädischen Sammelns ist

1806 Syndram 2006, S. 94. Zur Differenzierung siehe auch: Hein, Jørgen: Learning versus status? *Kunstkammer* or *Schatzkammer*?, in: *Journal of the History of Collections* Vol. 14, 2002, Nr. 2, S. 177–192.

1807 Siehe Minges 1998, S. 25, s. Liebenwein 1977, S. 36.

1808 Siehe Minges 1998, S. 25f. Zum Raumtypus des *Studiolo* siehe weiterführend Heike Frosien-Leinz: Das *Studiolo* und seine Ausstattung, in: H. Beck/P. C. Bol (Hrsg.): *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main 1985, S. 258–281.

1809 Siehe Minges 1998, S. 28, s. Liebenwein 1977, 158–159. Die Meinung Schlossers, der Süden habe sich aus Kuriositäten und Mirabilien nichts gemacht, ist laut Minges nicht zutreffend.

im Ideal des *uomo universale* zu suchen, wodurch der Akt des Sammelns nochmals eine ideologische Überhöhung erfuhr.¹⁸¹⁰

2.3 Die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance

Die Nachfolge des *Studiolo* sollte die *Kunst- und Wunderkammer* antreten. Nördlich der Alpen entwickelte sich diese Sammlungsform Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluss italienischer und französischer Vorbilder¹⁸¹¹ und fand eine weite Verbreitung in den deutschsprachigen Ländern.

Der Terminus *Kunst- und Wunderkammer* kam erst nach und nach in Gebrauch.¹⁸¹² Die Vorläufer waren, wie bereits dargelegt, die *Estudes* in Frankreich und die *Studioli* in Italien. Etwa um 1550 tauchte die Bezeichnung *Kunstkammer* in Deutschland auf, bald gefolgt von der Bezeichnung *Wunderkammer*. Im späten 16. Jahrhundert wurden beide Benennungen zusammen verwendet und gingen in den wissenschaftlichen Sprachgebrauch ein, auch über Ländergrenzen hinweg.¹⁸¹³ Die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance waren enzyklopädische Universalsammlungen, die es sich zur Aufgabe machten, das gesamte Wissen ihrer Zeit zu erfassen. Sie präsentieren sich als *theatrum mundi*. Zu den bekanntesten Kunst- und Wunderkammern im deutschsprachigen Raum zählen die 1560 eingerichtete Kunstkammer des Kurfürsten August von Sachsen (1526–1586) in Dresden, die Kunstkammer Ferdinands II. von Tirol (1529–1595) auf Schloss Ambras sowie die Kunstkammer des Herzog Albrechts V. (1528–1579) in München.¹⁸¹⁴

Zu dieser Zeit bildete sich auch eine eigene literarische Gattung aus: die Museographie. Ihr Anliegen ist eine beschreibende und vergleichende Darstellung von Sammlungen in einer Mischung aus „empirischer Bestandsaufnahme und normativer Sammel- und Aufstellungsanleitung“¹⁸¹⁵. Es war der Physiker Samuel van Quiccheberg (1529–1567), Berater Herzog Albrechts V., der 1565 die erste überlieferte museumstheoretische Schrift der frühen Neuzeit vorlegte. Diese Schrift mit dem Titel *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi [...]*¹⁸¹⁶ stellt ein wirkliches Programm und nicht nur ein Inventar einer Sammlung dar. Quiccheberg listete die zu sammelnden Gegenstände auf und

1810 Siehe Walz 2000, S. 14.

1811 Siehe Syndram 2006, S. 93.

1812 Zu den unterschiedlichen Bezeichnungen für Kunst- und Wunderkammern s. Valter 1995, Kap. 1.1., S. 18–28.

1813 Siehe Mauriès 2002, S. 50 f.

1814 Siehe Syndram 2006, S. 94.

1815 Korff 1991, S. 314.

1816 Der volle Titel lautet: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis thesauri et pretiosae supellectilium miraculosarumque rerum, ac omnis thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque*

entwickelte ein Sammlungskonzept für ein ideales Museums der frühen Neuzeit, ein „Idealsystem universaler Inventarisatio[n]“¹⁸¹⁷. Das *Theatrum sapientiae* teilt sich in fünf Klassen auf, denen verschiedene Unterabteilungen (*Inscriptiones*), entsprechen.¹⁸¹⁸ Ziel ist das vollständige Erfassen aller sammelbaren Gegenstände der Welt als Gesamtschau des Universums. Dieses von ihm selbst so genannte *Theatrum Quicchebergicum* lässt jedoch schwerlich eine strukturierte Anordnung erkennen.¹⁸¹⁹ Quiccheberg macht in seinem Werk nur vage Andeutungen zu der eine solche Sammlung beherbergenden Architektur. Er beschreibt die Sammlung zwar als *Theatrum mundi*, doch orientieren sich seine Vorstellungen für eine Architektur der Sammlung stärker an dem im Entstehen begriffenen Sammlungstrakt der Münchner Residenz Herzog Albrechts V. als an einer Bauform des Theaters selbst.¹⁸²⁰

Eine zeitgenössische Definition der Kunst- und Wunderkammer liefert Caspar Friedrich Neickel in seinem 1727 erschienenen Werk *Museographia*, das einen Meilenstein in der Entwicklung von Museumskonzeptionen bildet:

„In Raritäten-Kammern findet und siehet man demnach mancherley ungemeyne und selten oder wenig uns vor Augen kommende Dinge, welche aus zwey Haupt-Gründen ihr Fundament und Ursprung haben. Deren einer ist die Natur, deren andere die Kunst, oder deutlicher zu reden, 1) dasjenige, was die blosse Natur einig und allein aus ihrem Wesen und Würckung hervor bringet, und 2) was die Kunst durch menschlichen subtilen Verstand, scharfsinnigen Witz, und unverdroßner Hände Arbeit, verfertigt. Aus diesen beyden Haupt-Quellen fließen unzählig variable Producta, aus welchen die ungemeynste, auserlesenste und notableste oder merckwürdigste in Raritäten-Kammern oder Museis zur sinnlichen Gemüths-Ergötzung aufbehalten, und zur Fortpflanzung herrlicher Wissenschaften dargestellt werden.“¹⁸²¹

Neickel unterscheidet die *Naturalien-Kammer* von der *Kunst-Kammer*, dem *Medaillen- oder Müntz-Cabinet*, dem *geographischen Cabinet*, *Schildereyen-Saal*,

singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit., München 1565.

1817 Bolzoni 1994, S. 129.

1818 Siehe Schlosser 1908, S. 73–76.

1819 Siehe Minges 1998, S. 62, 63, 72 f., s. auch Harriet Roth, die in ihrer Dissertation das Traktat näher untersucht und eine Transkription des lateinischen Textes sowie eine kommentierte Übersetzung vornimmt: Harriet Roth (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland*, Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg, Berlin 2000, des Weiteren Liebenwein 1982, S. 501–502; Schulz 1990, S. 206–209.

1820 Siehe Minges 1998, S. 77.

1821 Neickel 1727, S. 413. Manchmal wird der Autor auch als *Neickelius* oder *Neickelio* bezeichnet. Susan M. Pearce, die die *Museographia* in ihrer Reihe *Museums and their Development, The European Tradition 1700–1900* wiederaufgelegt hat, weist darauf hin, dass Neickel für Einckel steht. Siehe Neickel 1727, Umschlagseite vorne.

Antiquitäten-Cabinet und *Muschel-Cabinet* sowie der *Anatomie-Kammer*, bevor er eine Beschreibung verschiedener Sammlungen liefert. Die *Museographia* diente als Nachschlagewerk und Reisebegleiter und enthält zudem eine Bibliographie, die erstmals alle selbständigen Werke zum Sammelwesen auflistet.¹⁸²² Neickel erläutert in seiner Vorrede seine Vorstellung von Sammeln und Ordnen:

„Ein Museum aber nenne ich ein solch Gemach, Stube, Kammer oder Ort, wo zugleich allerley natürliche und künstliche Raritäten nebst guten und nützlichen Büchern beysammen zu finden. In Raritäten-Kammern und Cabinettern aber werden bekandter Massen fast durchgehends lauter Curiosa allein gefunden. Weil aber, wie gedacht, blosser Raritäten, ohne die gehörige Wissenschaften davon, nur wenigen und geringen Nutzen schaffen können; so halte ich es mit der ersten Art, und wolte demnach wünschen, daß sich keiner damit abgebe, der nicht zugleich anbey die Absicht hat, sich davon gründliche Bekandtschaft zu machen. Denn einen grossen Hauffen Raritäten zu besitzen, und davon keinen Begriff zu haben, ist nur mühsam, und bringet mehr Beschwerde als Lust.“¹⁸²³

Neickel erläutert auch den Ursprung des Wortes *Museum*, den er im griechischen Wort *museion* sieht:

„Noch heutiges Tages nennet man ein solches Gemach, welches zu denen Studiis gewidmet ist, und worinnen man sowol die zur Literature oder Gelehrsamkeit gehörige Bücher, als auch unterschiedliche cüriose Sachen zur Rarität aufbehält, ein Museum.“¹⁸²⁴

Als dritte wichtige Quelle neben Neickel und Quicceberg ist das *Museum Museumorum* von Michael Bernhard Valentini (1657–1729) aus dem Jahr 1704 zu nennen. Valentini, Professor an der Medizinischen Fakultät der Universität Gießen sowie Fellow der Royal Society in London,¹⁸²⁵ war ein Kenner der Kunst- und Wunderkammer des Hessischen Landgrafen, die er als eine Art „Vorstufe für die Museumstypologie des 18. und 19. Jahrhunderts“¹⁸²⁶ beschrieb. Im Zentrum von Valentinis Betrachtung steht die museumstheoretische Schrift *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein* des Kieler Mediziners und Universitätsprofessors Johann Daniel Major (1634–1693) aus den Jahren 1674/75, der damit sein 1688/89 in seinem Haus in Kiel eröffnetes

1822 Siehe Becker 1996, S. 94 f.

1823 Neickel 1727, Vorrede, o.S.

1824 Neickel 1727, S. 5

1825 Siehe Murray 1904, Bd. I, S. 112.

1826 Viereggs 2008, S. 38.

Museum Cimbricum vorbereitete und gleichzeitig die Museumswissenschaft in Deutschland begründete.¹⁸²⁷

An Major knüpft wiederum Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) an, Professor für Mathematik an der Wolfenbütteler Ritterakademie. 1704 erschien in Hamburg *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer [...]*.¹⁸²⁸ Sturm veröffentlichte darin seine Ideen zur Einrichtung eines idealen Museums in Form eines schlichten dreigeschossigen Gebäudes samt Grundriß des Erdgeschosses.¹⁸²⁹ Dieser Grundriss eines rechteckigen Einflügelbaus und die Idee zu seiner Einrichtung markieren Anfang des 18. Jahrhunderts die hypothetische Möglichkeit des ersten öffentlichen Museums in Deutschland.¹⁸³⁰ In voneinander getrennten Räumen sollten hauptsächlich naturgeschichtliche Objekte ausgestellt werden, jedoch war auch ein Raum nur für Kunstwerke vorgesehen.¹⁸³¹ Die ersten fünf Räume waren für Antiken bestimmt.¹⁸³² In diesem Entwurf eines völlig selbständigen Museums macht sich Sturm auch Gedanken über die praktischen Bedürfnisse eines Museumsgebäudes:

„Die Zierrath der Gemächer muß bloß in saubern weissen Wänden/ und mit weniger Stuccatur-Arbeit gezierten Decken bestehen/ damit nicht die Zierrath der Gemächer die Gemüther von Betrachtung der darinnen aufbehaltenen Raritäten abstrahiere.“¹⁸³³

Von August dem Starken, der Anfang des 18. Jahrhunderts seine Sammlungen systematisch zu ordnen und nach musealen Kriterien aufzustellen begann, ist eine Funktionsskizze für ein Museumsgebäude bekannt.¹⁸³⁴ Auch wenn dieses, ebenso wie der von August angedachte Schlossneubau, nicht zur Ausführung gekommen ist, so blieb die Idee eines Museumsbaus erhalten. Bereits 1727/28

1827 Siehe Steckner 1994, S. 610. Walz 2000, S. 18 gibt als Erscheidungsdatum der Schrift Majors 1671 an. Claudia Valter weist darauf hin, dass *Cimbrien* die lateinische Bezeichnung für Jütland ist (s. Valter 1995, S. 18, FN 15).

1828 Johann Christoph Sturm: Die Geöffnete Raritäten- Und Naturalien-Kammer/ Worinnen Der Galanten Jugend/ andern Curieusen und Reisenden gewiesen wird/ wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisoniren sollen. Wobey eine Anleitung/ wie ein vollständiges Raritäten-Hauß anzuordnen und einzurichten sey/ Samt angefügten Sehr nützlichen Observationibus vor die Anfänger dieses Studij. Verfertigt von einem Liebhaber Curieuser Sachen, Hamburg 1704.

1829 Siehe Sturm 1704, S. 26ff. Tab. I, siehe Steckner 1994, S. 623f., FN 39; s. Walz 2000, S. 18; Abbildung des Museumsgrundrisses bei Pevsner 1976, S. 114.

1830 Siehe Valter 1995, S. 98.

1831 Siehe Sheehan 2002, S. 51.

1832 Siehe Valter 1995, S. 100.

1833 Sturm 1704, S. 27, s. auch Liebenwein 1982, S. 503.

1834 Siehe Raumschlüssel 1981, S. 171, und S. 178 Abb. 4. Siehe dazu und zu weiteren Ideenskizzen Augusts des Starken für eine museale Präsentation seiner Sammlung: Dirk Syndram: August der Starke und seine Kunstkammer zwischen Tagespolitik und Museumsvision, in: Dirk Syndram, Martina Minning (Hrsg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden, Geschichte einer Sammlung, Dresden 2012, S. 121–141, besonders S. 129, Abb. 5.

entwarf Zacharias Longuelune ein Museum in Form eines zweigeschossigen Vierflügelbaus über quadratischem Grundriss, der als Abschluss des Zwingerhofes und wahrscheinlich für die Unterbringung der Antikenankäufe des sächsischen Kurfürsten gedacht war.¹⁸³⁵

Wiederum für Dresden legte Graf Francesco Algarotti 1742 König August III. eine Museumsidee vor. Algarotti, der zum sächsischen und preußischen Hof Verbindungen pflegte – er war Mitglied der Tafelrunde Friedrichs des Großen und für beide Höfe als Kunstagent tätig – verfasste in diesem Jahr in Hubertusburg die Denkschrift *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*.¹⁸³⁶ In Zusammenhang damit entwarf er ein Museumsgebäude für die Skulpturen- und Gemäldesammlung Augusts III. Dieser Entwurf hat sich leider nicht erhalten,¹⁸³⁷ jedoch erfahren wir Näheres über diese Museumsidee in einem Brief Algarottis aus dem Jahr 1759 an den Bologneser Architekturmalers Prospero Pesci.¹⁸³⁸ Algarotti, der Pesci vielfach für seine architektonischen Phantasien in Anspruch nahm, ließ den ursprünglich für den sächsischen Kurfürsten und polnischen König entwickelten Entwurf in einen Prospekt des Bologneser Marktplatzes an die Stelle der Kirche S. Domenico einfügen.¹⁸³⁹ Das Museum beschreibt Algarotti als

„[...] quadratisches Gebäude mit großem Innenhof. Jeder der vier Flügel, die den Hof umschließen, verfügt über eine korinthische Loggia, von der zu beiden Seiten Galerien abgehen. Diese acht Galerien führen in vier-eckige Räume, von denen jeder durch eine kleine Kuppel erhellt wird. Eine weitere Kuppel befindet sich jeweils über der Mitte eines jeden Traktes und belichtet den Hauptraum hinter der Loggia.“¹⁸⁴⁰

Pevsner weist darauf hin, dass Algarotti mit *Loggia* wahrscheinlich einen Portikus meint, denn das Motiv des Portikus, gefolgt von einem kuppelüberwölbten Saal, gehe auf das Pantheon zurück¹⁸⁴¹ und erhalte ein halbes Jahrhundert später große Bedeutung im Museumsbau und andernorts. Während Algarotti für die Säle in der Mitte und die Eckräume eine Belichtung von oben vorsah, wie es vorbildhaft in der Tribuna der Uffizien und Rubens' Antikenraum zu finden war, wurden die acht Galerien von der Seite belichtet. Eben jene Belichtungsart empfahl auch der Marquis d'Argenson für das in Kassel

1835 Siehe Raumschlüssel 1981, S. 171 f.

1836 Siehe Algarotti 1792, Opere, Bd. 8, S. 351–374, s. Posse 1931, S. 6.

1837 Siehe Seling 1952, S. 97. Seling bezeichnet das Museumsprojekt als einen *Phantasie-Entwurf* Algarottis, als theoretisch-literarische Vorstellung, dem kein gezeichneter Plan folgte (s. Seling 1952, S. 100).

1838 Siehe Algarotti 1792, Opere, Bd. 8, S. 89–100.

1839 Siehe Posse 1931, S. 9.

1840 Zit n. Pevsner 1998, S. 114, s. auch Posse 1931, S. 9, s. Algarotti 1792, Opere, Bd. 8, S. 95 f.

1841 Siehe auch Seling 1952, S. 98.

zu errichtende Museum Fridericianum.¹⁸⁴² Der Entwurf Algarottis stellt in der Entwicklungsgeschichte des Kunstmuseums eine besondere Leistung dar, da hier erstmals etwas „radikal Neues“¹⁸⁴³ gefordert wird. Erstmals ist für Kunstwerke der königlichen Sammlung ein repräsentatives, autonomes Gebäude anstelle von Räumen einer Gesamtanlage vorgesehen. Die Kunst selbst findet nicht mehr wie bisher „in der Sphäre des Wohnens ihren Ort, sondern in einem getrennten, eigenen Bereich, dem der Kunst.“¹⁸⁴⁴ Sowohl die Idee als auch die Bauform dieses Entwurfs sind als zukunftsweisend modern zu werten.¹⁸⁴⁵ Auch die Motive von Zentralbau und Kuppeln sollten sich später in den französischen Museumsentwürfen der Revolutionszeit wiederfinden.¹⁸⁴⁶

Nicht nur Museographen verfolgten die Entwicklung oder trieben sie mit neuen Ideen voran, auch Reiseschriftsteller schrieben davon. Johann David Köhler dokumentiert in seiner *Anweisung für reisende Gelehrte*¹⁸⁴⁷ von 1762, dass eine Spezialisierung der Sammlungen einhergehend mit einem vermehrten Interesse für Antiquitäten zu beobachten sei, ebenso eine Typologisierung einzelner Abteilungen. Der Naturforscher und Reiseschriftsteller Georg Forster (1754–1794), bekannt durch seine Teilnahme an James Cooks zweiter Weltumseglung und in unserem Zusammenhang als Professor am Collegium Carolinum in Kassel in den Jahren 1778–1784, erkennt in seinem Bericht einer Reise an den Niederrhein¹⁸⁴⁸ durch eine vergleichende Betrachtung deutlich die Unterschiede von Inhalt, Präsentation und Modernität einzelner Sammlungen, etwa am Beispiel der Bonner Naturalienkammer und der Düsseldorfer Bildergalerie. Zeitgleich beschäftigen ihn Themen wie Beleuchtung, Hängung von Gemälden und auch die didaktische Wirkung von Kunst, alles Gedanken, die auch die moderne Museologie bestimmen.¹⁸⁴⁹ Diese Schriften belegen, dass allmählich ein Diskurs bezüglich der Ordnungsprinzipien von Sammlungen in Gang kam. Er sollte den theoretischen Hintergrund liefern für die im 18. Jahrhundert einsetzende Differenzierung der Sammlungsgebiete, mit der die bereits zu jener Zeit als veraltet angesehenen universalistischen Modelle durch naturwissenschaftliche und historische Ordnungsmethoden ersetzt wurden.

1842 Siehe Pevsner 1998, S. 114 f.

1843 Seling 1952, S. 98.

1844 Ebd.

1845 Die spätere Unterbringung der Antikensammlung in den von dem Architekten G. A. Hölzer 1782 und 1785 klassizistisch umgestalteten Erdgeschoss-Räumen des Japanischen Palais mit der Verwendung des Obergeschosses für die Bibliothek weist dabei eine ähnliche Raumkonstellation wie das Museum Fridericianum auf (s. Raumschlüssel 1980, S. 356).

1846 Siehe Seling 1952, S. 98.

1847 Johann David Köhler: *Anweisung für Reisende Gelehrte, Bibliotheken, Münz-Cabinette, Antiquitäten-Zimmer, Bilder-Säle, Naturalien- und Kunst-Kammern [...]*, Frankfurt/Leipzig 1762.

1848 Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*, in: Gerhard Steiner (Bearb.): *Georg Forsters Werke*, Band 9, Berlin 1958.

1849 Siehe Korff 1991, S. 315 f.

Dieses Vorgehen leitete eine Entwicklung ein, an deren Ende die Sammlung selbst zur Institution erhoben wird.¹⁸⁵⁰

Kehren wir zurück zu *Studiolo* und *Kunstkammer*. Erst relativ spät hat das Sammlungsgebäude als Bauaufgabe Beachtung in der Architekturtheorie gefunden. Im 1615 erschienenen Architekturtraktat *L'Idée dell'architettura universale* des Venezianers Vincenzo Scamozzi finden sich erstmals Gedanken zu *Galerie* und *Studio*.¹⁸⁵¹ Insgesamt ist festzuhalten, dass der Gegensatz zwischen *Studiolo* und *Kunstkammer* in der Art und Weise besteht, wie sich der persönliche Geschmack des Sammlers äußert. Während im *Studiolo* dieser meist in Form der künstlerischen Ausstattung des Raumes zum Ausdruck kommt, ist es im Norden in der Kunstkammer die Sammlung selbst, deren Inhalt Aussagen über den Sammler liefert.¹⁸⁵² Den Sammlern mit ihren Studioli und Kunstkammern war das Bestreben gemein, die von Gott geschaffene Weltordnung begreifbar zu machen und das kosmologische System, das sich in Makrokosmos und Mikrokosmos aufteilt, anhand beispielhafter Ausstellungsstücke im Studierzimmer zu zeigen, das Weltbild gleichsam zu konservieren. Das Studierzimmer wurde so zur *imago mundi*, zu einem Abbild der Welt.¹⁸⁵³

2.4 Die Raumform der Tribuna

In Italien forderten immer größer werdende Sammlungen neue Räumlichkeiten jenseits der Studioli. Zudem wollte man die Objekte in einer ihrer Bedeutung und Qualität angemessenen Art präsentieren. Hinzu kam, dass die Besitzer solcher Sammlungen diese einer handverlesenen Öffentlichkeit zugänglich machen wollten, wie dies bereits für Isabella d'Este nachgewiesen ist,¹⁸⁵⁴ was ebenfalls bei der Unterbringung zu berücksichtigen war. Die architektonischen Ansprüche an den Sammlungsraum wuchsen deshalb mit der Sammlung selbst und mit dem Bedürfnis, die Sammlung angemessen zu zeigen. Der Sammlungsraum stieg zur eigenständigen Bauaufgabe auf.¹⁸⁵⁵

In der Renaissance, als das Wort *Museum* wieder in den Sprachgebrauch aufgenommen wurde, wurden somit die ersten Gebäude mit dem Ziel gebaut, Statuen zu beherbergen. Diese waren entweder Zentralbauten oder lange Galerien. Kardinal Cesi baute ca. 1545–50 in seinem Garten ein *Antiquario* in der Form eines griechischen Kreuzes, 1574 begann Bernardo Buontalenti mit der Umwandlung des Ostflügels der Uffizien in eine Galerie. Das Wort *Galerie* wurde zunächst in Frankreich, dann in Italien, allmählich zum Synonym

1850 Siehe Becker 1996, S. 8, 9.

1851 Siehe Liebenwein 1982, S. 501.

1852 Siehe Minges 1998, S. 28.

1853 Siehe Minges 1998, S. 39.

1854 Siehe Liebenwein 1977, S. 127.

1855 Siehe Minges 1998, S. 78.

von *Museum*.¹⁸⁵⁶ Neue Impulse für den Typus des Sammlungsraumes gibt das zentral beleuchtete Rund des Pantheon¹⁸⁵⁷, wobei mit der Benennung *Tribuna* ein antiker Begriff in der Renaissance übernommen wurde.¹⁸⁵⁸ Hauptbeispiel für diesen Raumtypus ist die Tribuna von 1584 in den Uffizien in Florenz. Sie wurde von Bernardo Buontalenti in den Südflügel des Verwaltungsgebäudes als Kern der Medici-Kunstsammlung in Form eines achteckigen, überkuppelten Zentralraumes mit acht Fenstern am Kuppelansatz eingebaut. In der Mitte der Tribuna war ein Kunstkammerschrank in Gestalt eines Tempietto aufgestellt, der die Form der Tribuna aufgriff. Verziert mit Edelsteinen und edlen Metallen beherbergte er Pretiosen aus allen Sammlungsbereichen. Diese Kunstkammer en miniature wurde von acht Büsten römischer Kaiser auf dem verkröpften Gebälk bekrönt.¹⁸⁵⁹ Die Tribuna sollte sich als Abbild der Schöpfung, als Mikrokosmos, präsentieren, der Naturalia und Artificialia möglichst vielfältig und repräsentativ vereinte.¹⁸⁶⁰ Dieser in der Tribuna der Uffizien gebaute Typus der Universalsammlung sollte für fürstliche, adlige und bürgerliche Kunstsammlungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wegweisend sein.¹⁸⁶¹

Ein Nachfolger dieses Raumtypus findet sich im Sammlungstrakt von 1710 des Schlosses Salzdahlum, spätere Bauten mit markantem Zentralraum in Nachfolge des Pantheons sind das Museo Pio Clementino von 1773 in Rom sowie das Alte Museum von Karl Friedrich Schinkel in Berlin von 1830.¹⁸⁶² Während die Tribuna der Uffizien noch aus dem kosmologischen Kontext heraus entstand und durch ihre Raumform im Betrachter den Gedanken an das *theatrum mundi* wachrufen sollte, entfiel dieser Aspekt bei späteren, an das Pantheon angelehnten Zentralbauten. Hier zielte man eher auf die zeitlose Formel des Pantheon ab, um Kunstwerken optimale Beleuchtung und eine würdige Aufstellung zuteil werden zu lassen.¹⁸⁶³

Die Tribuna der Uffizien als „Manifest des enzyklopädischen Systems“¹⁸⁶⁴ stellt einen nicht mehr zu übertreffenden Höhepunkt dar. Sie war als „Kristallisationskern des universalen Konzeptes“¹⁸⁶⁵ wegweisend für die Besucher der Uffizien. Aber sie war räumlich begrenzt und konnte bei weitem nicht die ganze Sammlung der Medici beherbergen. Ein Großteil der Sammlung wurde in der sich neu entwickelnden Architekturform der Galerie präsentiert.

1856 Siehe Pevsner 1976, S. 112.

1857 Zur Motivgeschichte des als Museum genutzten Pantheons s. auch Schäfer 2000, S. 155 f.

1858 Siehe Minges 1998, S. 80.

1859 Siehe Bredekamp 1993, S. 54; siehe Heikamp 1963, S. 216.

1860 Siehe Kemp 1997a, S. 192, 193; siehe Haskell/Penny 1981, 53–61.

1861 Siehe Kemp 1997a, S. 195.

1862 Siehe Minges 1998, S. 84 f.

1863 Siehe Minges 1998, S. 81, 85.

1864 Minges 1998, S. 85.

1865 Minges 1998, S. 85.

2.5 Die Galerie

2.5.1 Definition

Als *Galerie* bezeichnet man im Allgemeinen einen geschlossenen, einheitlich ausgestatteten Wandelgang, wobei in Frankreich der Begriff weiter gefasst wird als in Deutschland oder Italien. In Frankreich kann jeder Arkadengang, ob offen oder geschlossen, *Galerie* genannt werden. Später taucht die Bezeichnung *galerie intérieure* auf, um den Unterschied zum Arkadengang deutlich hervorzuheben.¹⁸⁶⁶ Die Galerie bildet sich im 16. Jahrhundert als Prachtraum französischer Schlösser heraus, die die einstigen Festsäle mittelalterlicher Burgen ablöste. Sie erreicht in den Palästen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts als prunkvoller, mit Bildprogrammen ausgestatteter Raum ihren glanzvollen Höhepunkt. Das ikonographische Programm der Galerie bestimmt sich aus den weltanschaulichen Vorstellungen und Ansprüchen der Auftraggeber.¹⁸⁶⁷ Bis zur Französischen Revolution sollte die Galerie der beliebteste Raumtypus für Sammlungen bleiben, architektonisch kann sie als „die Keimzelle zum modernen Museumsbau“¹⁸⁶⁸ gelten. Den Typus der Galerie konstituierende Merkmale sind ihre langgestreckte Form, ihre Dekoration und das Programm zu Zwecken der Repräsentation, das zum einen den Auftraggeber ehren und gleichzeitig den Besucher belehren will, sowie ihre Funktion als Ort der Muße und der körperlichen Bewegung.¹⁸⁶⁹ Die Entstehung der Galerie Anfang des 16. Jahrhunderts in Frankreich wurde zum einen durch die klimatischen Verhältnisse im Norden, zum anderen durch die Raumgliederung des französischen Schlossbaus begünstigt. Während ungemütlicher Witterung wollte man eine Möglichkeit zum mußevollen Wandeln haben. Die Funktion des Arkadenganges als Wandelgang wurde von der Raumform der Galerie übernommen.¹⁸⁷⁰ Seit dem 16. Jahrhundert hat sich der Name *Galerie* etabliert, zum einen als Bezeichnung eines bestimmten Raumtyps, zum anderen als Bezeichnung für eine bestimmte Aufgabe, nämlich die Sammlung von Kunstgegenständen. Kennzeichen einer Galerie sind die bedeutende Raumlänge sowie die gleichmäßige Beleuchtung durch Fenster auf einer oder beiden Langseiten.¹⁸⁷¹ Der Typus ist bereits mit der Galerie François' I. in Fontainebleau 1540 voll ausgebildet. Ein weiteres prominentes Beispiel bildet die Grande Galerie des Louvre, 1595–1609 als Verbindungstrakt zum Tuilerien-Schloss errichtet.¹⁸⁷² Als vollendete Ausformung

1866 Siehe Prinz 1970, S. 7.

1867 Siehe Lexikon der Kunst 1996, Bd. 2, S. 627f.

1868 Seling 1952, S. 12.

1869 Siehe Büttner 1972, S. 118; Büttner geht noch auf den Ursprung und die ethymologische Bedeutung des Wortes Galerie ein, s. Büttner 1972, S.121ff.

1870 Siehe Prinz 1970, S. 58f.

1871 Siehe Prinz 1970, S. 48.

1872 Siehe zu Galeriebauten auch: Claire Constans, Mathieu da Vinha (Direction): Les grandes galeries européennes XVIIe–XIXe siècles, Centre de recherche du château de Versailles,

gilt die Spiegelgalerie in Schloss Versailles (1686).¹⁸⁷³ Während die Ausbildung der Raumform also eine französische Schöpfung darstellt, so ist ihre Aufgabe, die Aufstellung von Kunstwerken, als italienische Schöpfung zu werten.¹⁸⁷⁴ Als Beispiele seien die Galerie im Palast der Gonzaga in Mantua von 1570, die Antikengalerie von Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta (1583/84) und die Galerie der Villa Medici in Rom von 1580 genannt. In direkter Nachfolge von Versailles steht die Galerie des Palazzo Colonna in Rom (1703).¹⁸⁷⁵

Deutsche Fürstenhöfe folgten dieser Idee. Schon 1569–1571 wurde in der Münchner Residenz für Albrecht V. mit dem Antiquarium ein prunkvoller, längsgerichteter Raum geschaffen, in dem Kunstwerke der herzoglichen Antikensammlung Aufstellung fanden.¹⁸⁷⁶ In der Folgezeit ließen weitere Fürsten in ihren Schlössern Raumtrakte zu Galerien umwandeln. So geschah es 1707 für König Friedrich I. in Preußen, für den Johann Friedrich Eosander von Göthe im Berliner Schloss einen galerieähnlichen Raum einrichtete,¹⁸⁷⁷ der sich seinerseits an der Galleria Colonna in Rom orientierte. Die Galleria Colonna wurde, wie wir bereits gesehen haben, auch von Simon Louis du Ry in seinem Reisetagebuch begeistert beschrieben und beeinflusste möglicherweise seine Gestaltung der Bibliothek im Museum Fridericianum.

Der Bautypus der Galerie erfuhr sein Ende, als sich die Gewohnheiten des französischen und italienischen Adels änderten. Mit der Französischen Revolution und dem Untergang der repräsentativen Öffentlichkeit der höfischen Gesellschaft wurde die Galerie als Gesellschafts- und Repräsentationsraum überflüssig. Durch die vom aufkommenden Bürgertum eingeforderte Öffentlichkeit zog sich der Adel in die Privatheit zurück. Die Bezeichnung *Galerie* verschwand jedoch nicht aus dem Sprachgebrauch, sondern wandelte im Lauf der Zeit ihre Bedeutung. Unter *Galerie* wurde nicht mehr vorrangig die spezifische Raumform verstanden. Schon seit Beginn des 17. Jahrhunderts konnte *Galerie* die Kunstsammlung selbst bezeichnen.¹⁸⁷⁸ In dieser Bedeutung wurde der Begriff zunehmend auch unabhängig von der Raumform verwendet.¹⁸⁷⁹

Die Galerie erfuhr also zunächst einen Funktionswandel von einem Verbindungs- und Wandelgang in einem Schlosskomplex zu einem Aufstellungsort von Kunstwerken. Zugleich verselbständigte sich die Raumform und konnte in einem eigenen Trakt untergebracht sein. Als Ort der Präsentation von Kunstwerken gewann sie zunehmend an architektonischer Autonomie, bis sie sich

Paris 2010; Christina Strunck, Elisabeth Kieven (Hrsg.): Europäische Galeriebauten, Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800), München 2010 (Akten des Internationalen Symposiums der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.–26. Februar 2005).

1873 Siehe Prinz 1970, S. 15.

1874 Siehe Prinz 1970, S. 12 f.

1875 Siehe Pevsner 1976, S. 112, s. auch Prinz 1970, S. 15, 26–27, 39–40, 50–53.

1876 Siehe Pevsner 1976, S. 112.

1877 Siehe Sheehan 2002, S. 56.

1878 Siehe Liebenwein 1982, S. 475.

1879 Siehe Büttner 1972, S. 167.

schließlich von der Bindung an das Schloss löste und als Ausstellungsgebäude zu einer eigenen Baugattung wurde.¹⁸⁸⁰

2.5.2 Galerien im deutschsprachigen Raum

Um die Autonomie des Museum Fridericianum gegenüber dem Schlosskontext hinreichend zu würdigen, sei ein Blick auf die Entwicklung der Bildergalerie im deutschsprachigen Raum während des 18. Jahrhunderts und ihre Loslösung vom Schlosskomplex geworfen. Dabei ist festzuhalten, dass sich die Gemäldegalerien und Spezialsammlungen aus den vormaligen Residenzsammlungen, deren Anfänge im 16. Jahrhundert liegen, entwickelt haben, so etwa in Braunschweig, München, Karlsruhe, Berlin oder Dresden.¹⁸⁸¹ Immer größer werdende Sammlungen führten dazu, dass die herkömmlichen Repräsentationsräume des Residenzschlosses zur Unterbringung nicht mehr ausreichten. In Wien wurde sogar das leerstehende Schloss Belvedere, erbaut von Prinz Eugen von Savoyen als Sommerresidenz in den Jahren 1712–1716 (Unteres Belvedere) und 1717–1723 (Oberes Belvedere)¹⁸⁸², für die Unterbringung der kaiserlichen Sammlungen genutzt.¹⁸⁸³ Woanders kam es daher zu Anbauten an den Schlosskomplex sowie eigenständigen Galeriebauten. Sehr frühe Beispiele solcher eigenständigen Bauten sind in München und – als Beispiel aus dem nicht deutschsprachigen Raum – in Kopenhagen zu finden. In Kopenhagen wurde 1665–1680 westlich des Schlosses ein neues, dreigeschossiges Gebäude errichtet. Im Erdgeschoss war das Arsenal untergebracht, im ersten Stock die Bibliothek und im zweiten die Kunstkammer. Das Gebäude lag unmittelbar neben dem Schloss und war von diesem auch durch einen überdeckten geheimen Gang erreichbar sowie durch einen Verbindungsbau.¹⁸⁸⁴ Auch hier ist also noch keine räumliche Loslösung vom Schlossbau erreicht.

In München ließ Albrecht V. (reg. 1550–1579) für seine Sammlung zwei Neubauten südlich außerhalb der *Neuveste* und somit jenseits des zeitgenössischen Regierungskomplexes errichten: Zum einen das Kunstkammergebäude (1563–1567), das durch Umbau des zum alten Residenzkomplex gehörigen Marstalls entstand. Es gab einen Verbindungsgang zum alten Residenzkomplex, dem jedoch damals keine Regierungsfunktionen mehr zukamen. Zum anderen das Antiquarium, das als eigenständiger Baukörper in der Mitte zwischen

1880 Siehe Schnackenburg 1998, S. 181.

1881 Siehe Rehberg 2006, S. XIX.

1882 Siehe Lechner 2011, S. 29.

1883 Siehe Plagemann 2006, S. 214. Neueste Veröffentlichung zur Gemäldegalerie in Wien ist der Tagungsband *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, hrsg. v. Gudrun Swoboda, 2 Bde., Wien 2013.

1884 Siehe Gundestrup 1991, S. XVII; Gundestrup 1988, S. 186; s. auch Bente Gundestrup: From the Royal *Kunstkammer* to the Modern Museums of Copenhagen, in: Impey/MacGregor 1986, S. 128–134.

Alter und *Neuer Veste* für die Antikensammlung des Herzogs gebaut wurde und im Obergeschoss die Hofbibliothek beherbergen sollte.¹⁸⁸⁵ Außerhalb der Stadtmauer Münchens gelegen wurde es von den Baumeistern Simon Zwitzel und Wilhelm Egckl in den Jahren 1568–1570 „als eine bauliche und geistige Einheit geplant und realisiert“¹⁸⁸⁶. Mit diesem selbständigen Sammlungsgebäude vollzog Albrecht V. den wegweisenden Schritt über bisherige Modelle von Sammlungsbauten hinaus. Denn der Cortile delle Statue im Vatikan oder das Antiquarium im Garten des Palazzo Cesi konnten hier nicht als Vorbilder dienen.¹⁸⁸⁷ Das Antiquarium kann zu Recht als das „erste große, freistehende Museumsgebäude nördlich der Alpen“¹⁸⁸⁸ bezeichnet werden. In München wurde mit der Vereinigung von Antiken und Bibliothek in einem Gebäude ein integraler Ort des Wissens geschaffen. Dies entsprach dem humanistischen Konzept eines gemeinsamen Raumes von Antiken und Bibliothek. Lorenzo I. de’ Medici hatte zunächst für die Biblioteca Laurenziana in Florenz ein ähnliches Konzept. Jedoch kam es dort nicht zur geplanten Aufstellung der Antikensammlung, das Gebäude blieb allein der Bibliothek vorbehalten.¹⁸⁸⁹ Auch in München wurde die wegweisende Idee nicht lange verfolgt. Nach dem Tod Albrechts V. wurden dem Bibliotheksgeschoss Wohnräume hinzugefügt, andere Räume als Festsäle genutzt.¹⁸⁹⁰ Mit dem Antiquarium in München ist also schon 200 Jahre vor dem Museum Fridericianum die Idee eines selbständigen Museumsgebäudes für Antikensammlung und Bibliothek fassbar. Doch schien diese Mitte des 16. Jahrhunderts noch nicht überzeugt zu haben, weshalb Albrechts Nachfahren dem Bau weitere Funktionen zuwiesen.

Wie bereits ausgeführt, wurde unter *Galerie* zu dieser Zeit nicht mehr nur ein Durchgangs-, Repräsentations- und Festraum verstanden, sondern der Ort für die Präsentation der fürstlichen Kunstsammlung. Die Galerie war jedoch immer noch entweder direkt mit dem Schloss verbunden oder in dessen räumlicher Nähe erbaut, gehörte damit zum Schlossbezirk und brachte so die Zugehörigkeit zum Landesherrn zum Ausdruck.¹⁸⁹¹ Ein frühes Bauwerk, das allein zum Zweck der Aufnahme der fürstlichen Bildersammlung gebaut wurde,

1885 Siehe Brunner 1977, S. 11; s. zum Antiquarium auch Kaltwasser 2003, Kaltwasser 1999, S. 13–26.

1886 Kaltwasser 2003, S. 63.

1887 Siehe Frosien-Leinz 1980, S. 312.

1888 Kaltwasser 2003, S. 62. In dem Kupferstichwerk *Civitas Orbis Terrarum* von Braun und Hogenberg aus dem Jahr 1586 sind sowohl das Kunstkammergebäude als auch das Antiquarium abgebildet, ebenso im Sandtnerischen Stadtmodell von München, beide abgebildet bei Kaltwasser 2003, Abb. 1 und Abb. 2, S. 78 f.

1889 Siehe Kaltwasser 2003, S. 62. Diese besondere Bedeutung des ersten Antiquariums in München arbeitete Frau Eva-Bettina Krems in ihrem Vortrag *Räume des Wissens, Räume der Kunst: Zur Verortung von Kunst und Wissenschaft im fürstlichen Schloss im Spannungsfeld kultureller Austauschprozesse* auf der Tagung *Frühneuzeitliche Bibliotheken als Zentren des europäischen Kulturtransfers*, Universität Kassel 16.–18.2.2012, heraus.

1890 Siehe Kaltwasser 2003, S. 65 f.

1891 Siehe Sheehan 2002, S. 58.

war der Galerietrakt des Salzdahlumer Schlosses, das 1701 für Herzog Anton Ulrich von Braunschweig als Schlossanbau entstand. Der Galerietrakt bestand aus der großen Galerie, einem langen, prachtvollen Saal, in dem in zwei Reihen antike und moderne Skulpturen aufgestellt waren. Die Decke war mit Fresken geschmückt, Spiegel an einem Ende der Galerie vergrößerten den Raum optisch. An die große Galerie schloss sich rechtwinklig eine schmalere, längere Galerie an, deren eine Längswand Gemälde aufnahm, während an der anderen Fenster für die Beleuchtung sorgten. Diese Galerie mündete in ein achteckiges Kabinett, das den Höhepunkt der Galerie ausmachte.¹⁸⁹² Die Raumform des Kabinetts war ein deutlicher Verweis auf die Tribuna der Uffizien in Florenz. Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfuhr die Galerie zahlreiche Änderungen und Ausbauten, seit etwa 1776 umfassten die Ausstellungsräume drei Galerien und sieben Kabinette.¹⁸⁹³ Der Raumtyp des Kabinetts erfuhr seit Beginn des 18. Jahrhundert einen Aufschwung, sicher auch deshalb, weil er der Tendenz zur Spezialisierung der Sammlungen entgegenkam, zudem räumlichen Gegebenheiten leichter anzupassen war oder im Sinne der von der Theorie geforderten Abwechslung in wirkungsvollem Kontrast zu den Längsräumen erschien.¹⁸⁹⁴

1710 bis ca. 1714 ließ Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) neben dem Schloss in Düsseldorf eine Gemäldegalerie erbauen. Sie sollte die Gemäldesammlung des Kurfürsten aufnehmen und die seiner zweiten Ehefrau, Anna Maria Luisa de' Medici, Tochter des Großherzogs von Toskana, Cosimos III. de' Medici. Das Gebäude zeichnete sich durch einen u-förmigen Grundriss mit drei langen Räumen aus, die durch Kabinette miteinander verbunden waren.¹⁸⁹⁵ Es stellte zur damaligen Zeit eine „architektonische Innovation“¹⁸⁹⁶ dar, unter anderem, weil es einen separaten, vom Schloss unabhängigen Eingang für die Besucher besaß, was es als autonome Einrichtung erscheinen ließ. Dadurch wurde architektonisch vermittelt, dass die Gemäldesammlung nicht mehr bloß fürstlicher Repräsentation dienen sollte, sondern einen Eigenwert besaß, der ein eigenständiges Gebäude erforderte, dessen alleinige Aufgabe es war, Kunstwerke auszustellen. Dennoch ist die Düsseldorfer Galerie noch kein selbständiger Museumsbau, denn auch hier war das Galeriegebäude noch vom Schloss aus durch einen Verbindungstrakt erreichbar und somit Teil des Schlossbezirks.

Die unter Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel nach Plänen von François de Cuvillies in den Jahren 1749–1751 erbaute Gemäldegalerie in Kassel (1943 zerstört) schloss an das Palais des Fürsten, das Bellevueschloss, an.¹⁸⁹⁷ Sie war „ein

1892 Siehe Sheehan 2002, S. 56.

1893 Siehe Blankenstein 2006, S. 69 f.

1894 Siehe Liebenwein 1982, S. 489.

1895 Siehe Sheehan 2002, S. 56.

1896 Koch 2006, S. 87.

1897 Siehe zur Gemäldegalerie Schnackenburg 1998, Schnackenburg 2000, Golenia 2006.

konventioneller Galeriebau mit einer unkonventionellen Lichtführung¹⁸⁹⁸. Traditionellen kam das Licht in Galerien von einer durchfensterten Längsseite und fiel auf die gegenüberliegende Hängewand. Der langgestreckte Raum der Kasseler Galerie erhielt seine Beleuchtung allein durch eine Fensterreihe entlang der Längsseiten unterhalb der Decke, eine Lösung, wie dies zuvor bereits in der Galerie in Salzdahlum getestet worden war.¹⁸⁹⁹ Aus dem Nachlassinventar Wilhelms VIII. geht hervor, dass er zwei Zeichnungen der Galerie in Salzdahlum besaß.¹⁹⁰⁰ 1750 hatte der auf Besuch in Kassel weilende Marquis Voyer d'Argenson (1722–1782) eine Beleuchtung der Galerie von der Decke her vorgeschlagen und den Galeriebau des Duc d'Orléans im Palais-Royal in Paris als vorbildgebend angeführt. Dieser Vorschlag war in zweierlei Hinsicht ungenau, denn tatsächlich war Gilles-Marie Oppenords (1672–1742) *Salon d'Angle* bzw. *Salon éclairé par le Haut* im Palais-Royal gemeint und überdies handelte es sich dort um Oberlicht aus Laternen mit senkrechten Fenstern und nicht mittels schräg liegender Dachfenster.¹⁹⁰¹ Zentrales Oberlicht sollte später in der Grande Galerie des Louvre verwirklicht werden.¹⁹⁰² D'Argenson hatte nach seinem Besuch in Kassel seinen Architekten Jacques Hardouin-Mansart (1711–1778), Enkel von Jules Hardouin-Mansart, mit Änderungsplänen für den Kasseler Galeriebau beauftragt, der Ideen des bereits erwähnten *Salon d'Angle* von Oppenord aufgriff.¹⁹⁰³ In Kassel wurde Hardouin-Mansarts Vorschlag jedoch nicht umgesetzt, sondern die Belichtung erfolgte durch das erwähnte Fensterband unterhalb der Decke. Wilhelm VIII. war also um die bestmögliche und modernste Belichtung seines neuen Galeriebaus bemüht. Nach dem Besuch d'Argensons in Kassel stoppte er sogar vorerst das Bauvorhaben, um sich von Simon Louis du Ry aus Paris ausgiebig über Oppenords Galerie berichten zu lassen und die verschiedenen Anregungen gegeneinander abzuwägen. Wilhelms VIII. Modernität definiert sich somit weniger über die Baugestalt der Galerie als über sein Interesse an der bestmöglichen Ausleuchtung und Präsentation der Gemälde.¹⁹⁰⁴ Die detaillierten Überlegungen zu einer optimalen Belichtungssituation zeugen davon, dass die Ausstellungsobjekte nun tatsäch-

1898 Golenia 2006, S. 175.

1899 Siehe Golenia 2006, S. 175. Eine Federzeichnung von Benjamin Zix von 1807 mit dem Titel *Ausleerung der Galerie durch Dominique-Vivant Denon*, abgebildet bei Golenia 2006, S. 181, dokumentiert diese innovative Oberlichtssituation.

1900 So Stephanie Heraeus in ihrem Vortrag *Fürstliche Kunstsammlung und öffentliches Museum: Gemäldegalerie und Museum Fridericianum in Kassel*, gehalten auf dem Studententag *Wege zum modernen Kunstmuseum* des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt am Main in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Museum Wien (forMuse-Projekt, *Die Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums*), 6. Mai 2011, Campus Westend, Frankfurt.

1901 Siehe Schnackenburg 1996, S. 178 f.

1902 Siehe McClellan 2012, S. 218, hier auch Hubert Roberts Gemälde abgebildet, das die Grande Galerie des Louvre zeigt.

1903 Siehe Schnackenburg 1998, S. 178, s. auch Weddingen 2012, S. 159.

1904 Studententag *Wege zum modernen Kunstmuseum* des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt a.M. in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Museum Wien

lich als Kunstwerke per se wahrgenommen wurden und nicht länger nur als Dekor fürstlicher Repräsentationsräume.¹⁹⁰⁵

Ursprünglich hatte Cuvilliés eine Umgestaltung der ganzen Schlossanlage, die bis dahin eher eine heterogene Ansammlung verschiedener Häuser und Höfe in Form eines Carrés war, zu einem einheitlichen Palast mit großzügigen und miteinander verbundenen Wohnräumen, Festsälen und ursprünglich insgesamt drei Galerieflügeln geplant, „es war die größte von Cuvilliés geplante städtische Hôtelanlage überhaupt.“¹⁹⁰⁶ Aus Geldmangel wurde von dem ehrgeizigen Projekt schließlich nur ein Galerietrakt ausgeführt, dieser jedoch nun als „modernere, funktional verbesserte Galerielösung“¹⁹⁰⁷.

Während die Galerie in Salzdahlum noch Teil der Schlossanlage war, konnte die Düsseldorfer schon weitgehend als eigenständiger Bau wahrgenommen werden, auch wenn sie noch durch einen Verbindungsgang mit dem Schloss verbunden war. Erst die Bildergalerie von Sanssouci, erbaut 1755–1764 nach Plänen von Johann Gottfried Biring, löste sich erstmals vom Schlossbau. Sie steht als eigenständiges Gebäude auf einer Terrasse östlich unterhalb des Corps de logis und hat auf der Westseite die Neuen Kammern, die vormalige Orangerie als Gegenstück. Von den frühen eigenständigen Galeriebauten ist sie als einzige erhalten. Die Galerie von Sanssouci zeigt die typologische Verselbständigung der Galerie. Bautypologisch schließt das Äußere des eingeschossigen, langgestreckten Gebäudes an das Vorbild der Orangerie an. Allerdings ist hier das Zentrum durch den reich dekorierten Mittelpavillon mit seiner Kuppelhaube betont.¹⁹⁰⁸ In ihrer formalen Ausgestaltung lehnt das Innere der Bildergalerie von Sanssouci sich an die Galerie des Berliner Schlosses an, welche wiederum die Galleria Colonna in Rom zum Vorbild hatte. Gattungsgeschichtlich ist die Galerie von Sanssouci „tatsächlich der erste völlig freistehende neuzeitliche Museumsbau.“¹⁹⁰⁹ Jedoch ist auch hier die Selbständigkeit nur eine relative: Die Galerie ist zwar losgelöst vom Corps de logis, liegt jedoch noch im Schlosskomplex als räumlichem Gesamtzusammenhang, wo „Standort und äußere Erscheinungsform der beiden Dependancebauten noch im Sinne des Spätbarocks aus der Gesamtkonzeption der Lustgartenanlage abgeleitet sind.“¹⁹¹⁰

Das Museum Fridericianum hingegen wurde bewusst im Rahmen der Stadterweiterung als Ausdruck des aufgeklärten Selbstverständnisses des Landesherrn am prominentesten Platz der Stadt als freistehender, in der Außenansicht monumentaler Sammlungsbau mit Bibliothek errichtet. Von Anfang

(forMuse-Projekt, *Die Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums*), 6. Mai 2011, Campus Westend, Frankfurt.

1905 Siehe Heraeus 2014, S. 72.

1906 Schnackenburg 1998, S. 175.

1907 Schnackenburg 1998, S. 163.

1908 Siehe Locker 2006, S. 217.

1909 Buttlar 2006, S. 39.

1910 Eckardt 1981, S. 139.

war es für das bildungsinteressierte Publikum und den regen wissenschaftlichen Austausch gelehrter Gesellschaften bestimmt und damit öffentlich zugänglich. Über die Grenzen des Landes bekannt, wurde das Museum Fridericianum so zu einem Magneten, und Kassel als Haupt- und Residenzstadt zu einem gefragten Ziel der Reisenden der Zeit. Das Museum Fridericianum erfüllt seine Funktionen über den Tod des Landgrafen hinaus. Gerade diese Dauerhaftigkeit ist es, die ein Museum definiert:

„The chief characteristic of museums is their permanence. Unlike private collections, which are generally dispersed after the death of their creators and suffer the consequences of any financial problems the latter may meet, museums survive their founders and normally lead a peaceful existence. The reason for this is that whatever their legal status, they are public institutions [...]“¹⁹¹¹

Im Fall von Kassel fand die intentionale Dauerhaftigkeit allerdings ein frühes Ende mit der Regierung Jérôme Bonapartes, der den prominenten Bau teilweise für die neue Funktion als Parlamentssitz umbauen ließ. In den wenigen Jahrzehnten des Bestehens konnten Institution, Architektur und Funktion nicht die Aura der Unantastbarkeit erlangen. Außerdem gab es hinsichtlich Baugestalt und architektonischem Anspruchsniveau in Kassel kein Gebäude, das geeigneter für die neue Funktion gewesen wäre. Eben wegen dieses frühen Funktionswandels des Museum Fridericianum führt die Entwicklungsgeschichte der Bauaufgabe Museum nicht bruchlos von Kassel zu den im 19. Jahrhundert entstehenden Museumsbauten in Berlin und München.

2.6 Antikensammlungen

Mit dem neuen Interesse an antiker Kunst entstehen seit dem 15. Jahrhundert in Italien bedeutende Antikensammlungen, gefolgt von solchen nördlich der Alpen wie dem Münchner Antiquarium.¹⁹¹² Die Antikensammlungen der Renaissance können als die „eigentlichen Vorläufer des modernen Museums“¹⁹¹³ gesehen werden, da nun auch die Architektur maßgeblich an der Lösung zur Unterbringung der Werke beteiligt ist. Der römische Adel stellte seine Antiken in den Gärten, Höfen, Loggien oder Arkaden seiner Besitzungen auf oder bezog die in Überfülle vorhandenen Stücke in das Dekorationssystem

1911 Pomian 1990, S. 42.

1912 Siehe auch Brunner 1977, S. 25 f.; s. Christian Hülsen: Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Heidelberg 1917 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 4. Abhandlung); zu dt. Antikensammlungen s. Renate von Busch: Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Tübingen, Univ., Diss., 1973.

1913 Selig 1952, S. 4.

der Paläste und Villen ein.¹⁹¹⁴ Die Villa Medici und die Villa Borghese seien nur stellvertretend genannt.

Die Gründung der Kapitolinischen Sammlungen 1471 unter Papst Sixtus IV., die zunächst im Konservatorenpalast und später im Palazzo Nuovo untergebracht waren, markierte einen Anfang. 1734 öffnete das im Palazzo Nuovo eingerichtete Museum für das Publikum. Die antiken Werke waren in den neuen Sammlungsräumen nach ikonographisch-thematischen und ästhetisch-dekorativen Gesichtspunkten aufgestellt. Es handelte sich um das erste öffentliche Museum in einem freistehenden Gebäude, dessen alleinige Aufgabe die Aufbewahrung und Präsentation von Kunstwerken war. Es nutzte allerdings ein Gebäude aus dem 17. Jahrhundert, das selbst auf die Michelangelo-Planung des 16. Jahrhundert für das Kapitol zurückging. Schon vor dem kapitolinischen war lediglich das Ashmolean Museum in Oxford bereits 1683 in einem eigenen Gebäude eröffnet worden, das jedoch weniger eine Kunst- als eine Naturalien-Sammlung aufnahm.¹⁹¹⁵ Kurz nach der Eröffnung des Kapitolinischen Museums erschien bereits ein wissenschaftlicher Katalog sowie Guidenliteratur, die dem Besucher als Wegweiser durch das Museum dienen sollte.¹⁹¹⁶

Als bedeutendes Beispiel sei auch der Statuenhof der Villa di Belvedere im Vatikan genannt.¹⁹¹⁷ Ab 1484 war die Sommervilla des Papstes nach Entwürfen von Antonio del Pollaiuolo nördlich des Apostolischen Palastes hoch über der Befestigungsmauer errichtet worden. Als dann Donato Bramante den Cortile del Belvedere zwischen Villa und Palast schuf, erhielt der bis dahin nach Westen offene Villenhof einen quadratischen Grundriss mit Nischen an den Ecken sowie einer an der Südwand zur Aufstellung von Skulpturen. Es war nicht mehr nur ein Gartenhof im Sinne herkömmlicher Palastarchitektur wie etwa beim Palazzo Medici. Vielmehr wird der Hof isoliert und allein für die Zwecke der Statuensammlung Julius' II. eingerichtet.¹⁹¹⁸ Damit wurde erstmals ein eigener architektonischer Rahmen geschaffen, dessen Beispiel viele Kardinalsvillen für die jeweiligen Antikensammlungen folgten.¹⁹¹⁹ In den Statuenhöfen traten die Kunstwerke erstmals „in ein festes, unverrückbares Verhältnis zur umgebenden Architektur“¹⁹²⁰.

Die bedeutendsten Sammlungsgebäude des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts in Rom waren die Villa des Kardinals Alessandro Albani und das Museo Pio-Clementino im Vatikan. Die Villa Albani wurde ab 1746 von Carlo Marchionni erbaut. Die Präsentation der Antiken verband sich hier mit einer Raumdekoration, die frühklassizistische Kunstauffassungen der Antikeneignung im Bewusstsein historischer Distanz zum Ausdruck brachte und

1914 Siehe Huth 1951, S. 240f.

1915 Siehe Liebenwein 1982, S. 493.

1916 Siehe Paul 2012a, S. 27f.

1917 Umfassend dazu Wimmer 1998.

1918 Siehe Liebenwein 1982, S. 468.

1919 Siehe Plagemann 2006, S. 213.

1920 Selig 1952, S. 7.

in Anton Raphael Mengs' Deckenbild des Parnass mit Apoll und den Musen samt ihrer Mutter Mnemosyne im Saal des Hauptgebäudes kulminierte.¹⁹²¹ Das Museo Pio-Clementino wurde 1771–1780 im Vatikan nach dem Entwurf von Michelangelo Simonetti und Giuseppe Camporesi für den stark gewachsenen Bestand der päpstlichen Antikensammlung errichtet. Benannt war es nach seinem Gründer, Papst Clemens XIV. und nach Pius VI., in dessen Regierung die Fertigstellung fiel. Der Begriff *Museo* zeugt davon, dass die päpstlichen Antikensammlungen nun wörtlich wie ideologisch mit dem Ort der Musen in Verbindung gebracht wurden: Die Sammlungen erhielten mit dem Begriff eine neue Bezeichnung sowie eine eigene Architektur und ein entsprechendes Bildprogramm mit der *Sala delle Muse* als Hauptraum.¹⁹²² Bei beiden Einrichtungen folgte die Aufstellung der Figuren nicht mehr nur dekorativen Zwecken, sondern einer ikonographischen Ordnung.¹⁹²³ Das Museo Pio-Clementino vor Augen, das zeitlich kurz nach dem Museum Fridericianum in Kassel entstanden ist, sieht Pevsner den roten Faden der Entwicklungsgeschichte daher so: „It runs from Algarotti's plan to Kassel and from Kassel to the Museo Pio-Clementino.“¹⁹²⁴

Das Museo Pio-Clementino wurde von Papst Clemens XIV. (1769–1774) auch deshalb in Auftrag gegeben, um für die von der Ausfuhr in andere Länder bedrohten Antikensammlungen einen dauerhaften und würdigen Ort zu schaffen. Dazu wurden Umbauten am Belvedere vorgenommen: Zunächst wurde die offene Loggia zu einer Antikengalerie umgebaut, dann wurden weitere Räume zur *Sala dei Busti* und zur *Sala dei Candelabri* verändert und der Statuenhof umgestaltet. Unter Pius VI. (1775–1799) wurde gegen 1780 ein kompletter Neubau, bestehend aus vier Sälen und einem Treppenhaus, an die Westseite des Statuenhofes angefügt: Der erste ist die *Sala degli Animali*. Es folgt die *Sala delle Muse* als Hauptraum, der als große Rotunde mit Muschelnischen, Kuppel sowie Opaion in direkter Anspielung an das Pantheon gestaltet ist. Die nach ihrer Grundrissform so benannte *Sala a Croce Greca* schließt sich an. Die Baumaßnahmen schlossen mit einem neuen Zugang samt Vestibül sowie einer Treppe ab, die Säle waren 1784 vollendet, das Treppenhaus 1792/93.¹⁹²⁵

Das neue Museum setzte sich aus einer Aneinanderreihung uneinheitlicher und in ihrer Gesamtheit nicht axial ausgerichteter Museumsräume zusammen, deren Form sich an bereits bestehende Baulichkeiten anpassen musste. Das Museo Pio-Clementino zeichnet sich daher weniger als einheitliches Gebäude aus, die architektonische Bedeutung ist vielmehr in der Gesamtheit der großartigen, eigens für die Sammlung entwickelten Einzelräume zu sehen.¹⁹²⁶

1921 Umfassend hierzu Beck/Bol 1982–1998.

1922 Siehe Plagemann 2006, S. 214.

1923 Siehe Pevsner 1976, S. 115.

1924 Pevsner 1976, S. 116.

1925 Siehe Liebenwein 1982, S. 497f.

1926 Siehe Plagemann 1967, S. 15.

„Sammlungsarchitektur dient keinem anderen Zweck mehr, als den ausgestellten Stücken das passende Ambiente zu verschaffen.“¹⁹²⁷

2.7 Die Villa als privates Sammlermuseum

Die Wahrnehmung ihrer Sammlung spielte für Sammler der frühen Neuzeit eine große Rolle. Denn eine Sammlung erfüllte auch programmatische und repräsentative Funktionen. Das Kunstgespräch hatte dabei zentrale Bedeutung. Der Hausherr wandelte mit seinen Besuchern durch die Räumlichkeiten, erläuterte die Werke und trat in einen Diskurs über diese ein. In Frankreich wie in Italien waren Schlösser und Paläste des Fürsten und der Adeligen mit ihren Sammlungen einem interessierten Publikum prinzipiell zugänglich. Kenntnisse über Sammlungsbestände gehörten zum Bildungsgut der Eliten. Erst mit der Entstehung der modernen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert kommt es zur Trennung von *Öffentlich* und *Privat* und somit zur Herausbildung von öffentlichen und privaten Sammlungen. Dies führte zum einen zur Institution des öffentlich zugänglichen Museums, zum anderen aber auch zur dezidierten, nur mit Einladung oder Erlaubnis anzuschauenden Privatsammlung. Zugleich wandelte sich auch die Art der Rezeption vom angeregten, kennerschaftlichen Kunstgespräch zu stiller, andächtiger Kunstbetrachtung.

Doch noch bevor die ersten öffentlichen Museen im 18. Jahrhundert entstehen, markiert die als privates Sammlermuseum genutzte Villa einen wichtigen Zwischenschritt. Europaweit ist das Phänomen zu beobachten, dass die Bauaufgabe der Villa¹⁹²⁸, die ursprünglich wenig mit einem Museum zu tun hat, mit Museumsfunktionen verbunden wird.

Gerade die *villa suburbana*, die seit dem 16. Jahrhundert nach antik-römischen Vorbild ohne landwirtschaftliche Funktionen dem zeitlich begrenzten Landaufenthalt diente, nahm im 18. Jahrhundert die immer umfangreicheren Kunstsammlungen auf, so dass sich in manchen Fällen das Verhältnis von Haus und Sammlung umkehrte. Wurde im 17. Jahrhundert die Villa noch primär zu Wohnzwecken genutzt, wurde sie gegen Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr zum Sammlungsraum: Eine Inversion der Funktionen hatte stattgefunden.

1927 Liebenwein 1982, S. 501.

1928 Unter *Villa* versteht man nach antiker Tradition im italienischen Kulturkreis ein weitläufiges Ensemble, bestehend aus Wohnhaus, Wirtschaftsgebäuden, Wasserspielen sowie Zier-, Nutz- und Landschaftsgärten. Die Umgebung der Villa war ländlichen Charakters, jedoch in passabler Nähe zur Stadt und war zum Zweck der *Villeggiatura* bestimmt, dem erholsamen Aufenthalt auf dem Land. Die ursprüngliche Nutzfunktion wurde im 16. Jahrhundert durch eine repräsentative und kulturelle Nutzung verdrängt, die einen naturnahen Aufenthalt mit den Annehmlichkeiten urbaner Zivilisation verband. Die Tradition der *Villa Suburbana*, die es seit der Antike gab und die seit dem 16. Jahrhundert wieder populär wurde, war vorwiegend ein Privileg von Päpsten, deren Verwandten und reichen Aristokratenfamilien (s. Röttgen 1982, S. 61).

den. Der Wohnzweck der Villa wird reduziert, so dass der museale Kontext der Sammlung nicht gestört wird.

Ein charakteristisches Beispiel ist die Villa Albani. Sie steht für eine Reihe Neuerungen, die mit den archäologischen Forschungen, der neuen Sicht auf die Antike und dem Wirken Johann Joachim Winckelmanns zusammenhängen. Dies betrifft unter anderem die alleinige Aufstellung von Antiken, ihre Platzierung im Inneren der Villa, die Art ihrer Restaurierung und nicht zuletzt die veränderte Beziehung zur Architektur.¹⁹²⁹ Die Villa Albani stellt die Urform eines privaten Sammlermuseums dar, man kann auch von „Protomuseum“¹⁹³⁰ sprechen. Hier wird zum ersten Mal bewusst ein Gehäuse für eine Sammlung geschaffen. Die Sammlung geht der Villa voraus, nicht umgekehrt, da die Villa von Anfang an als Aufstellungsort der Antikensammlung des Kardinals Alessandro Albani gedacht war und für diese neu errichtet wurde. Die aufgestellten Skulpturen sind nicht mehr nur schmückendes, repräsentatives Beiwerk, sondern Grund der Gebäudeerrichtung überhaupt. Anders als bei den Antikensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, als die Antiken oft im Freien aufgestellt waren, fanden die Hauptwerke nun in den Innenräumen der Villa ihren Platz.¹⁹³¹ Die Bedürfnisse des Wohnens traten in den Hintergrund.¹⁹³²

Als Novum ist in diesem Zusammenhang das Motiv des Erdgeschossportikus am Hauptgebäude zu nennen. Durch den Portikus wird die Idee der Zugänglichkeit zum Ausdruck gebracht, was wiederum als aufklärerisches Gedankengut gedeutet worden ist.¹⁹³³ Der Bautypus der Villa dient im Fall der Villa Albani „als ‚Behältnis‘ für Sammelobjekte“¹⁹³⁴, es wurde also kein neuer Bautypus für eine neue Bauaufgabe entwickelt. So ist diese Sammlungsarchitektur nur „Adaptionsarchitektur“¹⁹³⁵. Sammlungsgebäude zu sein ist zwar die Haupt-, jedoch nicht die alleinige Aufgabe. Kardinal Albani nutzte die Villa auch als Landhaus zu Wohnzwecken, was Haskell und Penny durch den Terminus »villa-museum«¹⁹³⁶ zum Ausdruck bringen. In der Forschung ist gelegentlich die Modernität der Villa im Sinne eines autonomen Museums über-

1929 Siehe Seling 1952, S. 86.

1930 Heskia 2007, S. 79.

1931 Siehe Seling 1952, S. 80.

1932 Siehe Seling 1952, S. 96.

1933 Siehe Liebenwein 1982, S. 500.

1934 Liebenwein 1982, S. 463.

1935 Ebd.

1936 Siehe Haskell/Penny 1981, S. 65. Als *Villa-Museum* neueren Datums könnte man den Boros-Bunker in Berlin sehen, in dem der Sammler Christian Boros einen denkmalgeschützten Hochbunker in Berlin zum Museum umfunktionierte und dort seine Sammlung öffentlich zugänglich machte, während er selbst im Obergeschoss des Betonbaus seine Wohnung bezog. Die Nähe von Sammler und Kunstsammlung bleibt auch hier gewahrt, wobei dieses Beispiel in heutiger Zeit sicherlich keine Schule machen dürfte für die Bauaufgabe Museum.

betont worden, dem ist zu widersprechen.¹⁹³⁷ Bredekamp sieht die Villa Albani daher weniger als Neubeginn denn als Abschluss einer Entwicklung.¹⁹³⁸

Die Verbindung von dominierender Sammlungspräsentation und reduzierter Wohnfunktion findet sich ähnlich auch in Chiswick House bei London und im Wörlitzer Schloss. Chiswick House (1729) war der Landsitz von Richard Boyle, dritter Earl of Burlington (1694–1753). Es handelte sich um eine Art Erweiterungsbau neben dem älteren Haus (Old House), das aus den 1620er Jahren stammte und nicht mehr erhalten ist. Die genauen Intentionen für den Bau einer neuen Villa neben der alten sind nicht bekannt, jedoch dürfte ein Brand 1725, der einen Teil des Alten Haus zerstörte, mitentscheidend gewesen sein für den Neubau.¹⁹³⁹ Lord Burlington und sein Architekt Richard Kent schufen mit dem neuen Chiswick House einen Programmbau im Sinne des Palladianismus. Lord Burlington nutzte das Haus als eine Art Mischform von Museum, Akademie und Wohnsitz. Einerseits war es ein *temple of the arts*, andererseits ab 1733 auch der Hauptwohnsitz der Familie, die im zweiten Obergeschoss des Gebäudes mit Überleitung in den angrenzenden älteren Gebäudeteil aus der Tudor-Zeit ihre Wohnräume hatte.¹⁹⁴⁰ Chiswick House alleine hätte mit seinen geringen Ausmaßen und der symmetrischen Durchgestaltung als Wohnhaus nicht genügt, weshalb Lord Burlington das *Old House* beibehielt und weiterhin nutzte. Es gab im *New House* zwar eine Bibliothek, Schlafräume und einen Keller, jedoch fehlte es an einer Küche und einem Esszimmer.¹⁹⁴¹ Lord Hervey, ein Zeitgenosse, stellt fest: „the house was too small to inhabit, and too large to hang on one’s watch“¹⁹⁴².

Man kann nur darüber spekulieren, ob das *Old House* nach Fertigstellung des Neuen hätte abgerissen werden sollen oder nicht. Nach 1733 jedoch, als Lord Burlington seinen Hauptwohnsitz nach Chiswick verlegte, war klar, dass er das alte Haus aus Platzgründen auch benötigen würde. Für die optimale Nutzung beider Häuser wurde das *Link Building*, das auch heute noch steht, als Verbindungsbau errichtet.¹⁹⁴³ Chiswick House ist somit eine Mischform aus Museum und Wohnsitz, wobei jedoch die Hauptfunktion auf dem Museumsaspekt gelegen haben mag, die Wohnfunktion erfüllten primär andere Gebäude.

Ähnlich verhält es sich mit dem Wörlitzer Schloss, nur dass hier die Museumsfunktion erst im Laufe der Zeit immer mehr die ursprüngliche Wohnfunktion ablöste. Wörlitz war die Sommerresidenz des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Das von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff entworfene, ab 1769 errichtete Schloss folgte programmatisch dem Modell des villenartigen, palladianischen Landsitzes britischer Art. Es

1937 Siehe dazu auch Plagemann 1967, S. 11.

1938 Siehe Bredekamp 1993, S. 85.

1939 Siehe Spence 1993, S. 526.

1940 Siehe Rosoman 1985, S. 663f.

1941 Siehe Hewlings 2008, S. 363.

1942 Lord Hervey, zit. n. Harris 1994, S. 107.

1943 Siehe Harris 1994, S. 169, 172.

drückte damit eine neue Bescheidenheit der fürstlichen Wohnung aus, war von Anfang an aber auch für Sammeln und Zeigen von Kunst angelegt.¹⁹⁴⁴ Mit der zunehmenden Strahlkraft des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises auf die Zeitgenossen des Fürsten und den wachsenden Besucherzahlen verlor das Schloss seine Wohnfunktion. Dies geschah nicht zuletzt deshalb, weil der Fürst nach dem Scheitern seiner Ehe mit der Tochter seines Gärtners Johann Leopold Schoch das *Gotische Haus* im Schlosspark bewohnte, die Fürstin jedoch das *Graue Haus*, auch *Haus der Fürstin* genannt. Das Schloss selbst wurde, außer bei offiziellen Anlässen, nur noch für die Sammlung genutzt, es war damit „eines der ersten museal genutzten in Deutschland“¹⁹⁴⁵. Rüffer wirft daher zu Recht bezüglich Wörlitz die Frage auf: „Ein frühes Museum?“¹⁹⁴⁶ Allerdings: Im Unterschied zu dem von Anfang an als reinem Museumsbau gedachten Kasseler Fridericianum spielte die Sammlung in Schloss Wörlitz zwar eine herausragende Rolle, die Objekte wurden jedoch nicht als autonome Kunst um ihrer selbst willen präsentiert. „Die komplette Ausstattung eines zu bewohnenden Gebäudes wird gezeigt.“¹⁹⁴⁷

Als ein frühes Beispiel für private, aber öffentlich zugängliche Sammlungsräume sei auch Teylers Museum in Haarlem angeführt.¹⁹⁴⁸ Es trägt den Namen seines Gründers, Pieter Teyler van der Hulst (1702–1778), eines reichen Bankiers und Kaufmanns. Seinen testamentarischen Wünschen folgend, dass seine Sammlung in den Dienst der Wissenschaft gestellt werden sollte, wurde hinter seinem ehemaligen Wohnhaus und nunmaligen *Fundatiehuis* nach dem Entwurf des Architekten Leendert Viervant ein Museum in Form eines großen, im klassizistischen Louis-XVI-Stil dekorierten Kuppelsaales über Ovalgrundriss gebaut: *Teylers Boek- en Konstzael*. 1784 öffnete Teylers Museum seine Pforten. Mit der Ausrichtung als enzyklopädisches Museum vereinigte es unter einem Dach wissenschaftliche Instrumente, Mineralien und Fossilien, Kunstwerke, Münzen und Bücher.¹⁹⁴⁹ Es handelt sich um das erste und älteste Museum der Niederlande und kommt mit seinen Intentionen nahe an das Museum Fridericianum heran. Im Unterschied zum Museum Fridericianum war es jedoch ein Privatmuseum und verzeichnete auch wesentlich weniger Besucher: Ab 1789 lag ein Besucherbuch aus, für das Jahr 1790 fanden sich 204 Eintragungen darin, in den Folgejahren waren es zwischen 200 und 300 pro Jahr.¹⁹⁵⁰ Da damals der Zugang zum Sammlungsraum über das ehemalige Wohnhaus und einen Verbindungskorridor erfolgte, erahnte man von der Straße nichts von dem Galeriebau.¹⁹⁵¹ Teylers Museum war somit in seinen Intentionen und dem

1944 Siehe Rüffer 2005, S. 259.

1945 Bremer 1995, S. 3.

1946 Rüffer 2005, S. 273.

1947 Bremer 1995, S. 11, s. auch Rüffer 2005, S. 275.

1948 Siehe dazu Scharloo 2010.

1949 Siehe Scharloo 2010, S. 7.

1950 Siehe Scharloo 2010, S. 14.

1951 Siehe Scharloo 2010, S. 12.

Sammlungsprofil zwar dem Museum Fridericianum ähnlich, jedoch war letzteres bereits ein eigenständiger monumentaler Bau ohne Verbindung zu den Privaträumen seines Gründers.

Nicht als historische Reminiszenz an diese frühen Mischformen aus Wohnhaus und Museum sondern als auf Hinweis auf einen neuen Trend um und nach 1900 ist der Artikel von Francesco Saporì *Réorganisation des Galeries et Musées nationaux d'Italie* zu verstehen, erschienen in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Mouseion*, herausgegeben vom l'Office International des Musées aus dem Jahr 1927.¹⁹⁵² Saporì schreibt darin über das Archäologische Museum in Venedig, dass man bei der Neuordnung desselben darauf geachtet habe, ihm den Anschein eines bewohnten Hauses zu geben, da sich in solch einer Atmosphäre Kunstwerke am besten präsentierten: „[...] en le réorganisant lui a donné l'aspect d'une maison habitée, où les chefs-d'œuvre se trouvent dans l'ambiance la plus favorable.“¹⁹⁵³ Saporìs Forderung entspricht einem neuen Trend um und nach 1900. Nachdem das Museum des 19. Jahrhunderts die Sammlungsbereiche strikt getrennt hat, suchte man nach neuen Formen der Kontextualisierung. Eine Möglichkeit war das Sammlermuseum. Als Beispiel sei das Museo Stefano Bardini, Florenz, genannt. Es beherbergt die Sammlung des Kunsthändlers Stefano Bardini, der sein Haus zu einer Art Renaissance-Palast umgestaltet hat. Des Weiteren sei in Paris das Musée Jacquemart-André oder das Musée Nissim de Camondo genannt. Einen anderen Weg schlug Wilhelm von Bode in Berlin im Kaiser-Friedrich-Museum, dem heutigen Bode-Museum, ein. Er ließ Museumsräume schaffen, die in Typus und Dekor in etwa den Räumen einer bestimmten Epoche der Vergangenheit glichen. Diese Räume möblierte er mit stilistisch passenden Kunstwerken verschiedener Gattungen, so wurden Altäre in kirchenähnlichem Kontext gezeigt, profane Werke der Renaissance in einer Palazzo-Wohnatmosphäre.

2.8 Fürstenmuseen

2.8.1 Definition

Schon im 17. Jahrhundert zeigt sich in fürstlichen Sammlungen eine Spezialisierung auf bestimmte Sammelgebiete. Es fand eine veränderte, differenziertere Nutzung der Kunst- und Naturaliensammlung, der Antiquitäten und der technischen Instrumente statt.¹⁹⁵⁴ Dienten Kunstsammlungen früher vorwiegend als Aufbewahrungsort wertvoller und seltener Objekte und zur Unterhaltung der fürstlichen Sammler und deren erlesener Gäste, so gewannen sie nun an Bedeutung als Mustersammlung für die Kunstproduktion und

1952 Saporì 1927, S. 201–221, s. auch Galizzi Kroegel 2014, S. 92.

1953 Saporì 1927, S. 204.

1954 Siehe Minges 1998, S. 8.

für die Geschmacksbildung breiterer Schichten. Sammlungen wurden Teil des akademischen Kunstbetriebs. Die neu gegründeten Kunstakademien sollten zum einen die Objekte erforschen und von ihnen Kunstregeln ableiten, zum anderen in der Lehre der Schulung des Auges an vorbildhaften Werken dienen. Auch im Hinblick auf diese Funktion wurde nun damit begonnen, in die Menge der breit gesammelten Kunstobjekte Ordnung und in die Sammlungen System zu bringen und diese nach wissenschaftlichen Kriterien aufzuarbeiten.

„Überall in den [spezialisierten, Anm. d. Verf.] Sammlungen aber tritt der Gegensatz zu dem Universalismus und der Raritätenlust des 16. und 17. Jahrhunderts deutlich hervor. Und bei aller Willkür und Einseitigkeit der neuen Sammelbestrebungen bietet sich uns ein glänzendes Resultat, wenn wir den künstlerischen Wert der Galerien und Antikenkabinette des 18. Jahrhunderts mit dem Chaos der früheren Kunstkammern vergleichen.“¹⁹⁵⁵

Dieser Übergang von den alten Sammlungsmodi der Kunst- und Wunderkammern zu den strukturierten Sammlungen des 18. Jahrhunderts verlief aber keinesfalls geradlinig. Das 18. Jahrhundert erwies sich vielmehr als „Experimentierfeld“¹⁹⁵⁶ und das Museum Fridericianum ist ein „gutes Beispiel für den bezeichnenden Übergangscharakter“¹⁹⁵⁷ dieser Zeit. Im Zeitalter der Aufklärung mit seinen grundlegenden philosophischen und politischen Neuausrichtungen vollzog sich ein umfassender Wandel der fürstlichen wie auch bürgerlichen Sammlungsmodi.¹⁹⁵⁸ Es zeigt sich das Bestreben, die fürstlichen Sammlungen zu institutionalisieren und sie einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Dabei wurde der bürgerlichen Institution des Museums der Weg bereitet.¹⁹⁵⁹

Bereits die Publikation von Katalogen zeugte von dem Bestreben, eine breitere Öffentlichkeit an den Sammlungen teilhaben zu lassen.¹⁹⁶⁰ Gleichzeitig verdeutlichen Katalogveröffentlichungen den neuen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, der sich im 18. Jahrhundert in den Sammlungen bemerkbar macht.¹⁹⁶¹ Eine Einrichtung wie das Museum Fridericianum ist eine Übergangsform zwischen fürstlicher Sammlung und modernem Museum. Kemp bringt den Unterschied zwischen Sammlung und Museum auf den Punkt:

1955 Scherer 1913, S. 101.

1956 Siemer 2004, S. 5.

1957 Sheehan 1994, S. 859f.

1958 Siehe Frank 2005, S. 178.

1959 Siehe Minges 1998, S. 9.

1960 So bereits 1677 Jean-François Félibien: *Le Cabinet du Roi de France*; Christian von Mechel: *Katalog der königlichen Bildergalerie in Wien*, Basel 1783; s. auch Moritz Stübel: *Deutsche Galeriewerke und Kataloge des 18. Jahrhunderts*, in: Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler, Heft I, 1925, S. 247–255; 301–311.

1961 Siehe Savoy 2006a, S. 18.

„Die Sammlung ist im räumlichen, juristischen und inhaltlichen Sinn Teil der Lebenssphäre ihrer Besitzer. Der Konzeption nach ist sie enzyklopädisch angelegt. [...] Das Museum ist eine verhältnismäßig selbständige, ihren eigenen Gesetzen gehorchende und zugleich einem unbestimmten Benutzerkreis, der ‚Öffentlichkeit‘, verpflichtete Institution der Kulturpflege. Sie ist in der Regel Spezialsammlungen gewidmet.“¹⁹⁶²

Als direkter Vorläufer des Museum Fridericianum kann das Herzogliche Museum im Paulinerkloster in Braunschweig gesehen werden. Das Kunst- und Naturalienkabinett der Herzöge von Braunschweig fand 1765 sein Domizil im Paulinerkloster, dem ehemaligen Klostergebäude der Dominikaner, das zu diesem Zweck umgebaut und erweitert wurde und ein neues Obergeschoss erhielt.¹⁹⁶³ Die Baumaßnahmen waren so umfangreich, dass es sich dabei weniger um die Nutzung bereits vorhandener Räume handelte, als um die Schaffung eines Gebäudes mit neuen Sälen und Galerien.¹⁹⁶⁴ Das Paulinerkloster war ein als separates Sammlungsgebäude umgestalteter Bau außerhalb des Schlossbereichs, mit der Folge, dass die Sammlungen nicht mehr dem Hofzeremoniell unterstanden und so einfacher für eine breite Öffentlichkeit zugänglich waren. Herzog Carl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel hat also mit dem Umbau und der Erweiterung des Paulinerklosters noch vor Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel die architektonischen Voraussetzungen für den öffentlichen Charakter der Universalsammlung geschaffen.¹⁹⁶⁵ Doch handelte es sich dabei um einen schlichten Zweckbau, wohingegen in Kassel die neue Bauaufgabe mit einem monumentalen, frei stehenden und mit hohem Anspruchsniveau dekorierten Gebäude ihre Form und damit auch mehr Beachtung fand.¹⁹⁶⁶

Landgraf Friedrich II. von Hessen vereinte erstmals Kunstsammlung, naturhistorische Sammlung und Bibliothek in einem einzigen, nur zu diesem Zweck errichteten Gebäude, setzte die verschiedenen Bereiche zueinander in Beziehung und machte sie für die Öffentlichkeit und für die Wissenschaft zugänglich. Im Weiteren fand nun eine chronologische und systematische Präsentation zumindest im Bereich der Kunstsammlung, statt.¹⁹⁶⁷ Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung, wie durch die Gründung der Société des Antiquités belegt, erfüllte den Forschungsauftrag, der eines der Merkmale künftiger Museen werden sollte. Es bestand zwar bereits zuvor die Möglichkeit, die Sammlungen zu besichtigen, doch mit der neuen Institution des Museums ergaben sich neue qualitative Maßstäbe in Form einer sachgerechten Zusammenfügung der Bestände, in Form geregelter Benutzungsmöglichkeiten

1962 Kemp 1987, S. 158.

1963 Siehe Klössel 2004, S. 86.

1964 Siehe Walz 2004, S. 15.

1965 Siehe Walz 2004, S. 15.

1966 Zum Kunst- und Naturalienkabinett s. auch David Blankenstein: Das Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig, in: Savoy 2006, S. 199–215.

1967 Siehe Frank 2005, S. 179.

und in Form eines jeder Spezialsammlung zugeordneten Beamtenapparats.¹⁹⁶⁸ Die Bestände blieben zwar weiterhin Eigentum des Landgrafen, doch waren sie mit der Einrichtung des Museums dem unmittelbaren Zugriff des Landesherren weitgehend entzogen.

Im Zeitalter der Aufklärung suchten sich die Fürsten als fürsoglicher Landesvater auch dadurch zu legitimieren, dass sie ihre Sammlungen institutionalisierten und sich als „Schirmherren der öffentlichen Kultur“¹⁹⁶⁹ präsentierten. Diese Rolle war Teil der strukturellen Veränderungen der Art und Weise, wie höfische Autorität vermittelt wurde. Gleichzeitig kann das neue Engagement der Fürsten in der Öffentlichkeit auch als eine natürliche Erweiterung der tradierten Rolle des Adels als Schirmherrn der Künste interpretiert werden. Der Fürst verkörpert in seiner Person Geschmack und Werte, die er seinem Volk durch seine Patronage für öffentliche Einrichtungen zu vermitteln versucht, und wird so zur „Schnittstelle zwischen Hof und Öffentlichkeit“¹⁹⁷⁰.

„Die Fürstenmuseen repräsentierten den Anspruch der Feudalherrscher, für die Kultur verantwortlich zu sein und in ihrer Existenz dadurch gerechtfertigt zu bleiben, dass nur sie der Kultur Fortbestand sichern konnten. Das Angebot der Fürstenmuseen gegenüber dem Bürgertum war daher ebenfalls erzieherischer Art; die Fürstenmuseen wurden von ihren Gründern und Gestaltern strikt als Institution der Bildung verstanden und konzipiert. Die Fürstenmuseen räumten damit dem Bürgertum die Möglichkeit ein, den Blütendstand der Kultur als Verdienst des Adels kennenzulernen; mit diesem Angebot der Teilhabe an einer bisher verschlossenen Kultur verknüpfte sich aber auch der Anspruch auf soziale Unentbehrlichkeit.“¹⁹⁷¹

Auf lange Sicht handelten die Fürsten damit allerdings gegen ihre eigenen Interessen, denn sie gaben ihre Sammlung aus ihrem Verfügungsbereich in den wissenschaftlicher Verwalter und öffentlicher Benutzer. Durch die Entlassung der Sammlung aus dem höfischen Zusammenhang werden zudem die Sammlungsgegenstände in ihrem Eigenwert gestärkt.¹⁹⁷² Das Museum Fridericianum markiert den Anfang dieser Entwicklung und ist auch im diesem Sinne als erster wirklicher Museumsbau zu werten.

In Schweden ist zur gleichen Zeit eine ähnliche Entwicklung wie in Kassel zu verzeichnen. Auch dort sah sich der regierende Fürst, König Gustav III., nach seiner Grand Tour nach Italien im Jahren 1783/1784 veranlaßt, eine eigene Antikengalerie für seine Kunstkäufe zu errichten.¹⁹⁷³ Zusammen mit

1968 Siehe Kemp 1987, S. 158.

1969 Sheehan 2002, S. 37.

1970 Sheehan 2002, S. 37.

1971 Grasskamp 1981, S. 37, s. auch Kemp 1987, S. 159.

1972 Siehe Kemp 1987, S. 159.

1973 Siehe dazu Leander Touati 2013.

dem französischen Architekten Louis-Jean Desprez (1743–1804)¹⁹⁷⁴, wie du Ry ein Schüler Jacques-François Blondels, plante Gustav III., die 1771 erworbenen Länderein von Haga in eine englische Parklandschaft umzugestalten und mit diversen Parkbauten zu versehen. Der *Haga Palast* in Form eines klassischen Tempels sollte das Herzstück der Anlage werden und die Antikensammlung Gustav III. aufnehmen. Aufgrund der Ermordung Gustavs im Jahr 1792 kam es jedoch nicht zur Ausführung dieses *Museumsschlusses* in Haga.¹⁹⁷⁵ Wären die Pläne ausgeführt worden, hätte dieser Bau sicher zu einem der ersten freistehenden und allein zu diesem Zweck errichteten Museumsbauten gezählt werden können. Im Vergleich zum Museum Fridericianum wäre dieses Antikemuseum jedoch immer noch – durch die Einbettung in eine vom König gestaltete Parkanlage mit einem königlichen Pavillon, einem Pavillon für die Königin, einem Echo-Tempel und einem Türkischen Kiosk – in einem mit dem Monarchen konnotierten Umfeld zur Aufstellung gekommen.

Nach Gustavs III. Tod fanden die Antiken ihre Aufstellung im Stockholmer Schloss und zwar in einer zu diesem Zweck gebauten Antikengalerie. Diese war für Besucher durch einen direkten Zugang von der Stadt aus via Logården erreichbar und von Anfang an öffentlich. Das Antikemuseum wurde im Juni 1792, drei Monate nach Gustavs III. Tod, eingeweiht und ist Schwedens ältestes öffentliches Kunstmuseum.¹⁹⁷⁶

2.8.2 Entwicklung in England

Ein Exkurs nach England ist hier geboten, da mit der staatlichen Gründung des British Museum sowie dem bereits ein Jahrhundert zuvor erbauten Ashmolean Museum zwei Einrichtungen den Vergleich mit dem Kasseler Museum nahelegen.

Das British Museum in London ist bereits einige Jahre vor dem Museum Fridericianum, 1753, eröffnet worden, jedoch nicht in einem eigens dafür errichteten, sondern in einem bereits bestehenden Gebäude.

Fast ein Jahrhundert älter ist ein anderes prominentes Gebäude, das gelegentlich als erster Museumsbau genannt wird: das von 1679 bis 1683 errichtete Ashmolean Museum in Oxford. Der Astrologe Elias Ashmole (1617–1692) hatte die Raritätensammlung von John Tradescant geerbt, die er zusammen mit seiner eigenen Sammlung 1677 der Oxforder Universität vermachte. Die Universität verpflichtete sich im Gegenzug zum Bau eines Gebäudes eigens für die Sammlung. Das Ashmolean Museum ist als eine „proto-scientific

1974 Louis-Jean Desprez, in: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/159329/Louis-Jean-Desprez> (16.1.2015).

1975 Siehe Alm 2009, S. 1, 29.

1976 Siehe Leander Touati 2013, S. 5.

institution¹⁹⁷⁷ zu bewerten: Im Untergeschoss befand sich das Labor, im Erdgeschoss die Bibliothek, im ersten Obergeschoss war die Kunst- und Raritäten-sammlung untergebracht.¹⁹⁷⁸ Das Ashmolean Museum war ein rechteckiger Bau, „a handsome example of late 17th-century Renaissance design“.¹⁹⁷⁹ Die Eröffnung des Museums am 21. Mai 1683 bildete den Höhepunkt eines offiziellen Besuchs des Duke of York, des späteren Königs James II., an der Universität von Oxford. Drei Tage nach der königlichen Eröffnung fand ein exklusiver Besichtigungstag für Angehörige der Universität statt.¹⁹⁸⁰ Auch wenn man das Ashmolean Museum durchaus als „the first public museum in the country“¹⁹⁸¹ bezeichnen kann und es sicherlich als erster eigenständiger Bau für eine Sammlung in die Geschichte eingegangen ist, so gibt es doch entscheidende Unterschiede zum Museum Fridericianum. Die Sammlung des Ashmolean Museum war weniger eine Kunst- als eine Naturaliensammlung¹⁹⁸² und als „the first institution at Oxford devoted solely to the study of the natural sciences“¹⁹⁸³ von seiner Ausrichtung eher ein naturhistorisches Museum. Und es war Teil der Universität und in deren Gebäudeensemble eingebunden, wie der Öffnungstag nur für Universitätsangehörige belegt oder die Tatsache, dass der Kustos des Museums auch zeitgleich Professor für Chemie an der Universität war.¹⁹⁸⁴ „Its primary constituency [...] remained Oxford University’s faculty and students, whom the museum served as a type of laboratory.“¹⁹⁸⁵ Außerdem fehlte dem Ashmolean Museum ein weiteres entscheidendes Charakteristikum: „it lacked the character of a princely institution and all its political implications.“¹⁹⁸⁶ Das Ashmolean Museum ist zwar ein eigenständiger Bau für eine Sammlung, jedoch ist dieser im Wirkungsbereich der Universität für eine der Universität vermachte Sammlung entstanden. Jene trug auch die Kosten für den Bau. Das Museum Fridericianum dagegen wurde als öffentliche Bildungseinrichtung vom Landesherrn ohne Bezüge zur Residenz an einem zentralen Platz der Stadt neu errichtet. Das Kasseler Museum zielte als öffentlicher Bau potenziell auf alle interessierten Untertanen und Gäste ab, das Ashmolean Museum, der Universität zugehörig, war eher im Rahmen universitären Lebens eine Forschungseinrichtung der Naturwissenschaften, selbst wenn es auch für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich war.¹⁹⁸⁷

1977 MacGregor 2001a, S. 125.

1978 Siehe Welch 1983, S. 47.

1979 Welch 1983, S. 49.

1980 Siehe Welch 1983, S. 52.

1981 MacGregor 1983, S. 97; s. auch Anderson 2003, S. 2.

1982 Siehe Liebenwein 1982, S. 493.

1983 Welch 1983, S. 58.

1984 Siehe MacGregor / Turner 1986, S. 642.

1985 Jeffrey Abt: *Museum*, in: Grove Art Online. <https://doi.org/10.1093/gao/97818844446054.article.T060530> (Datum: 19.3.2019)

1986 Meijers 2003, S. 18.

1987 Siehe Hunter 1983, S. 25.

2.8.3 Museum Fridericianum versus Kunstkamera Zar Peter des Großen

Das Ansinnen des Landgrafen, einen vom Schloss unabhängigen Museumsbau eigens für die Sammlung und Bibliothek zu schaffen, war neu, anders gestaltete sich die architektonische Realisierung dieser Idee. Der Architekt du Ry greift auf verschiedene Bauformen unterschiedlicher Bereiche zurück, ohne dabei einen eigenen neuen Bautypus zu kreieren. Für diese von du Ry gewählte Bauform kann gelten, was Fabiansky für das 18. Jahrhundert im Allgemeinen feststellt:

„Up to the eighteenth century the meaning of the word *musaeum* had not been defined with precision and it is therefore difficult to determine with any precision the moment at which the collections held in a museum became the *raison d'être* of the building and ceased merely to form a background for learned activities. Consequently it can be a matter for no surprise that particular kinds of museums, namely those set apart for collections or for intellectual activities, or those serving as temples of glory, assumed their forms indiscriminately, so that it is impossible to distinguish formally between art museums, academies and library buildings.“¹⁹⁸⁸

Die Kunstsammlung des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel, die im Museum Fridericianum ihre neue Unterkunft fand, setzte sich aus mehreren Bereichen zusammen: Da war zunächst der Bestand des Kunsthauses, der noch ganz im Sinne einer Kunst- und Wunderkammer eine Graphiksammlung, Manuskripte, naturhistorische, physikalische und astronomische Objekte, Waffen, Kuriosa, Münzen und andere Pretiosen umfasste. Hinzu kam die Sammlung antiker Statuen sowie die große Bibliothek. Die neue institutionelle Form der Sammlung und ihr architektonischer Rahmen in Gestalt des neu errichteten Museumsbaus haben somit zunächst den alten Bestand unverändert übernommen, ihn nur neu aufgestellt, die Antikensammlung hinzugefügt und der Öffentlichkeit besser zugänglich gemacht. Der enzyklopädische Charakter aber, das bunte Sammelsurium an Dingen und die Durchmischung der Gattungen bleibt in diesem ersten Museumsbau jedoch erhalten¹⁹⁸⁹, was ihn aus sammlungstechnischer Sicht altmodisch macht. Zudem war es immer noch die Sammlung des Landesherrn, die hier gezeigt wurde.

Ein Bau, der dem Museum Fridericianum den Rang als erstem Museumsbau in Europa streitig machen könnte, ist die *Kunstkamera* Zar Peters des Großen in Sankt Petersburg mit einem durchaus vergleichbaren Gebäudekomplex. Die Kunstkamera ist „das erste russische Museum“¹⁹⁹⁰ und zählt zu den

1988 Fabiansky 1990, S. 127, 130.

1989 Siehe Kemp 1997b, S. 211.

1990 Albedil 2003, S. 23.

„ersten öffentlichen Museen Europas“¹⁹⁹¹. Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts errichtet, könnte die Kunstkamera das erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erbaute Museum Fridericianum als „Spätling“¹⁹⁹² erscheinen lassen. Inspiriert durch seine Reisen nach Westeuropa mit Besichtigung vieler Sammlungen und insgesamt angetan von der dortigen Lebensart, beschloss der Zar, in Sankt Petersburg „das größte und bestbestückte Museum in Europa zu gründen“¹⁹⁹³ in einem eigens dafür errichteten Gebäude, das der Bevölkerung offen stehen, sie neugierig machen und zum Lernen und Studieren anlocken sollte, weshalb der Eintritt auch kostenlos war.¹⁹⁹⁴ Diese Idee eines Universalmuseums war eng verbunden mit der Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Sankt Petersburg, bekannte Vorbilder waren die Royal Society in London (1660) oder die französische Académie Royale des Sciences (1666). Zusammen mit der Akademie diente die Gründung der Kunstkamera dem Anliegen des Zaren, mit der Entwicklung der Wissenschaft und Bildung Schritt zu halten. So stand er auch in engem Kontakt mit dem Universalgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz, der sich um die Gründung der Kunstkamera ebenfalls verdient gemacht hat.¹⁹⁹⁵ Leibniz hatte bereits an anderen Orten Wissenschaftsakademien angeregt, wobei für ihn ein wichtiges Merkmal der Akademien das Ineinandergreifen von Museum, Bibliothek, Archiv und Laboratorien war.¹⁹⁹⁶ Für die offiziell im Jahr 1714 gegründete *Kunstkamera*¹⁹⁹⁷ wurde daraufhin von 1718 bis 1734 im Zentrum der im Aufbau befindlichen Hauptstadt ein eigenes solitäres Gebäude errichtet, das, nach Art der Kunst- und Wunderkammern eingerichtet, alle Sammlungen in einem „Palast der Wissenschaften“¹⁹⁹⁸ vereinen sollte. Diese Sammlungen waren zuvor im Sommerpalast und danach im Palais Kikin, dem beschlagnahmten Palast von Fürst Alexander Kikin, eines wegen Verschwörung hingerichteten ehemaligen Freundes Peters I., untergebracht. Hier wie später im Fall des Museum Fridericianum stand das neu errichtete Gebäude in keiner räumlichen Verbindung zum Wohnsitz des Herrschers.¹⁹⁹⁹ Der Ansatz des Museums war ein enzyklopädischer, neben der Sammlung Peters des Großen umfasste das Haus eine wissenschaftliche Bibliothek, ein Observatorium, ein anatomisches Theater und Laboratorien für Experimente. Dieses Konzept eines umfassenden Museums ließ sich jedoch nur bis Anfang des 19. Jahrhunderts aufrechterhalten, danach fand, wie überall in Europa, eine Spezialisierung im Sammlungswesen statt. Es kam zur Aufteilung in wissen-

1991 Tschistow 2003, S. 11.

1992 Klamt 2003, S. 145.

1993 Tschistow 2003, S. 11.

1994 Siehe Eckstein 2003, S. 19.

1995 Siehe Eckstein 2003, S. 20.

1996 Siehe Baur/Plaßmeyer 2003, S. 105.; weiterführend zu Leibniz' Beziehung zu St. Petersburg s. auch den Artikel von Horst Bredekamp (Bredekamp 2003) sowie von Eberhard Knobloch (Knobloch 2003) im selben Katalog.

1997 Siehe MacGregor 2003, S. 79.

1998 Klamt 2003, S. 141.

1999 Siehe Meijers 2003a, S. 13.

schaftliche Einzeldisziplinen. Ab 1836 wurden einzelne akademische Einrichtungen aus der Kunstammer herausgelöst, die sich zu eigenständigen Museen formierten. Das Kunstammergebäude beherbergte von da an das Ethnographische Museum, das Anatomische Kabinett sowie einen Teil des Kabinetts Peters I.²⁰⁰⁰

Das Gebäude der Kunstkamera, das auf Pläne Andreas Schlüters zurückgeht und von Georg Johann Mattarnowi und weiteren Architekten bis 1734 ausgeführt wurde²⁰⁰¹, hat die Gestalt eines Barockpalastes mit zwei dreigeschossigen Flügelbauten. In einem Flügel war die Bibliothek, im anderen die Kunstammer untergebracht. Ein Mittelurm verbindet die beiden Flügel, er beherbergte das anatomische Theater und darüber das Observatorium.²⁰⁰²

Im Vergleich zum Museum Fridericianum war die Kunstkamera zu Anfang „in voller Übereinstimmung mit ihrer Zeit ein Museum zur Unterhaltung“²⁰⁰³, noch ganz im Stil einer europäischen Kunst- und Wunderkammer eingerichtet und dementsprechend ‚unorganisiert‘, mit dem Ziel, das Publikum zum Staunen zu bringen. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Bestände systematisch geordnet und von den Mitgliedern der 1724 gegründeten Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften klassifiziert, der die Kunstammer von da an auch unterstellt war.²⁰⁰⁴ Ab diesem Zeitpunkt war die Petersburger Sammlung dann allerdings sehr gut dokumentiert: Es gab einen Sammlungskatalog (1741–45) sowie zusätzlich umfassende Zeichnungen aller Objekte der Kunstammer.²⁰⁰⁵

Der Kunstkamera in Sankt Petersburg gebührt sicherlich der Ruhm, das erste eigens für eine Sammlung und Bibliothek errichtete Gebäude gewesen zu sein, wobei die Intentionen des Zaren noch absolut enzyklopädischer Natur waren. Die Kunstkamera war also eher ein Universalgebäude, ein „Theater der Natur und Kunst“²⁰⁰⁶, als ein Museumsbau. Das Museum Fridericianum dagegen ist dezidiert als Museumsgebäude mit Bibliothek in Auftrag gegeben worden und beschränkt sich bereits mehr im Sinne der im 18. Jahrhundert einsetzenden Systematisierung und Spezialisierung der Sammlungsbereiche. Es verfügte auch nicht über ein *Theatrum Anatomicum*, dieses war zwar ursprünglich geplant, aber dann doch nicht ausgeführt worden.²⁰⁰⁷

In Kassel dürfte man über das Museum in Sankt Petersburg informiert gewesen sein, denn Rudolf Erich Raspe könnte durch seine Studien zu Gottfried

2000 Siehe Tschistow 2003, S. 11.

2001 Siehe Albedil 2003, S. 34; weiterführend zur Baugeschichte s. N.V. Kaljasina: „Korte geschiedenis van het gebouw van de Kunstkamera“, in: Renée Kistemaker (Red.): Peter de Grote en Holland. Culturele en wetenschappelijke betrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van tsaar Peter de Grote, Ausstellungskatalog, Bussum 1996, S. 37–40.

2002 Siehe Albedil 2003, S. 33. Zum Gebäude ebenso Becker 1992, S. 242f.

2003 Albedil 2003, S. 36.

2004 Siehe Albedil 2003, S. 36f.

2005 Siehe Meijers/Roemer 2003, S. 172.

2006 Bredekamp 2003, S. 122.

2007 Vgl. Klamt 2003, S. 145, Werner 2013, S. 71.

Wilhelm Leibniz²⁰⁰⁸, der wiederum für die Institution der Petersburger Kunstkammer beratend zur Seite stand, über das Projekt in Sankt Petersburg Kenntnis gehabt haben.²⁰⁰⁹

Die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu Sammlungsgebäuden der einen oder anderen Art lassen den Bau des Museum Fridericianum in mehrerer Hinsicht als spektakuläre Leistung am Anfang einer Entwicklung erkennen, die dann im 19. Jahrhundert zum vollen Durchbruch kommen sollte. Ihre Begründung findet diese Einschätzung in der Platzierung des Museums an prominenter Stelle der Residenzstadt als wesentliches Element einer modernen Platzanlage, ferner in der Bedeutung des Museums als eines der ersten klassizistischen Gebäude in deutschen Landen und in seiner aufgrund seines Portikus besonders würdevollen Erscheinung als Tempel der Künste und Wissenschaften.²⁰¹⁰ Auch wenn das Museum Fridericianum noch herkömmliche Elemente wie die Präsentation von Raritäten in manchen Räumen oder gar das Wachsfigurenkabinett aufweist, ist es doch ein ‚Auslöserbau‘ und wegen seiner Systematisierung der Sammlungsbereiche in einem eigens dafür errichteten Gebäude ein Novum und wird somit zu Recht als erster Museumsbau auf dem Kontinent angesehen.

2.9 Impulse zur Bauaufgabe des öffentlichen Museums im 18. Jahrhundert in Frankreich

2.9.1 Die Académie royale d’architecture

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein verstärktes Interesse an der Bauaufgabe des Museums festzustellen. Vor allem in Frankreich setzten sich Architekten mit der Gestaltung von Museen, Akademien und anderen wissenschaftlichen Einrichtungen auseinander, auch kunstinteressierte Laien und Literaten widmeten sich diesem Thema. So beschreibt Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) in seinem futuristischen Roman *L’an deux mille quatre cent quarante. Rêve s’il en fut jamais* von 1771 eine progressive Architektur, die die Architekten dieser Zeit durchaus inspiriert haben könnte. Die Hauptperson des Romans befindet sich im Paris des 25. Jahrhundert und betritt ein tempelartiges Gebäude, das sich durch vier immense Flügel auszeichnet und von einer großen Kuppel überwölbt wird.²⁰¹¹

Die Wettbewerbsaufgaben der Académie royale d’architecture sind ein gutes Indiz dafür, welche Bauaufgaben die Diskurse der Zeit bestimmten.

2008 Zu Raspes Leibniz-Studien siehe auch den Artikel von Wolfdietrich Schmied-Kowarzik in Linnebach 2005.

2009 Siehe Linnebach 2005a, S. 97, FN 50.

2010 Siehe Pommier 1997, S. 750.

2011 Siehe McClellan 2008, S. 57f.; zu Mercier und den Bezügen zur damaligen Architektur s. auch Steckner 1994a, S. 816 f.

Mehrmals zwischen 1778 und 1814 stellte die Akademie für den Grand Prix beziehungsweise den *Prix de Rome* den Entwurf eines Museums als Preisaufgabe. Bereits die Aufgabe von 1753 umfasste den Entwurf einer mit einem Palast zusammenhängenden Galerie. 1754 war das Thema ein *Salon des Arts*,²⁰¹² 1774 *Un museum ou un édifice consacré aux lettres, aux sciences et aux arts*.²⁰¹³ 1779, im dem Jahr, als das Museum Fridericianum bezogen wurde, wählte die Académie royale d'architecture den Bautyp *Museum* als Thema für den Grand Prix für 1778/1779 und stellte folgende Anforderungen an das Gebäude:

„Un édifice destiné à former un muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraux et celui des objets de l'histoire naturelle. Cet édifice sera sur un terrain de cent toises de face et de cent cinquante toises de profondeur, indépendamment de l'indication d'un jardin destiné à la culture des plantes étrangères ou à la promenade publique. Le dépôt des sciences comprendra une bibliothèque, un cabinet de médailles et plusieurs salles pour la géographie et les estampes. Celui des arts comprendra des salles et galeries pour la peinture, la sculpture et l'architecture. Celui de l'histoire naturelle comprendra des salles pour les dépôts d'anatomie, injections, conservation d'animaux, plantes et coquillages: on disposera dans le plan un salon commun précédé par une salle, vestibule et grand escalier.“²⁰¹⁴

Das Programm sah demnach ein Universalmuseum vor und nahm somit Bezug auf die klassische, antike Bedeutung des Museums.²⁰¹⁵ Die Akademie hatte damit eine Aufgabe gestellt, die vor allem hinsichtlich der Verbindung von Wissenschaft und Kunst bereits im Museum Fridericianum gelöst worden waren. Dies zeigt noch einmal mehr die Fortschrittlichkeit des Museum Fridericianum und die Aktualität des Themas, dem sich Friedrich II. frühzeitig widmete. Möglicherweise hat Ledoux, seit 1773 Mitglied der Akademie, dort eine Beschreibung des Museum Fridericianum vorgetragen, für das er auch Entwürfe geliefert hatte.²⁰¹⁶ In dem Wettbewerb von 1779 gingen die ersten beiden Preise an Jacques-Pierre Gisors und an Jacques-François Delannoy, die beide in ihren Entwürfen einer im Grundriss quadratischen Gesamtanlage Flügel in Form eines griechischen Kreuzes einschrieben, so dass Innenhöfe ausgebildet werden. Zudem machten sie in ihren Idealentwürfen von Rotunden, Portiken und Kolonnaden reichlich Gebrauch.²⁰¹⁷ Bemerkenswert ist, dass Gisors Fassadengestaltung eine gewisse Ähnlichkeit mit der Fassade des

2012 Siehe Sheehan 2002, S. 52.

2013 Siehe Fabiansky 1990, S. 105; s. Pérouse de Montclos 1984, S. 133–134.

2014 Lemonnier 1924, S. 377f. Des Weiteren s. zum Prix de Rome: Szambien 1984, S. 31–34, Abb. 28–33; Pérouse de Montclos 1984, S. 162 ff.

2015 Siehe Harten 1989, S. 10.

2016 Siehe Dittscheid 1995, S. 173 sowie S. 197, FN 76.

2017 Siehe Pevsner 1998, S. 118, s. Pérouse de Montclos 1984, S. 162–166; s. Rosenau 1960, S. 23.

Museum Fridericianum zeigt, auch wenn letztere weitaus schlichter gestaltet ist und über weniger Säulen und bauplastischen Schmuck verfügt.²⁰¹⁸ Mit Sicherheit waren die französischen Architekten informiert über das Geschehen in ihren Nachbarstaaten, nicht zuletzt durch Jean-Nicolas Ledoux, der zeitweilig in Kassel tätig war. Die beiden Entwürfe Gisors und Delannoys zeigen selbständige Gebäude, die in keinem barocken Verbundsystem mehr zu anderen Bauten stehen.

„Die Schaffung des isolierten Museumsbaues fügt sich ein in die Stilbewegung, der jetzt jede Bauaufgabe der selbständigen Durchformung für würdig schien und die deshalb eine Fülle neuer Bauaufgaben erstmalig gestaltete. Dies ist das historische Verdienst der französischen Museumsentwürfe innerhalb der Gesamtentwicklung zum modernen Museumsbau.“²⁰¹⁹

Die im Wettbewerb eingereichten Idealplanungen haben ihre Nachwirkungen bis in die Architekturlehre Jean-Nicolas-Louis Durands gehabt und somit indirekt noch Museumsentwürfe des 19. Jahrhunderts beeinflusst. So werden in Leo von Klenzes Glyptothek in München (1816–30) oder im von Robert Smirke erbauten British Museum in London (1847) die Museumsräume ebenfalls um einen Innenhof geführt.²⁰²⁰

Auch der junge Durand hatte einen Entwurf²⁰²¹ eingereicht und zusammen mit Jacques Barbier den zweiten Platz errungen.²⁰²² In seiner Fassadengestaltung lehnte sich Durand dabei an die des Idealentwurfs einer Académie von Marie-Joseph Peyre an (Abb. 125). Seine Ideen für ein Museumsprojekt sollte Durand später in seinen *Précis de leçons d'architecture* noch verfeinern (Abb. 126).

Ihrer Funktion gemäß handelt es sich bei den Wettbewerbsbeiträgen um Idealentwürfe. Sie bezeugen zwar zum einen das Interesse für eine an der antiken Baukunst ausgerichteten Neuorientierung der zeitgenössischen französischen Architektur, sind zum anderen jedoch als Entwürfe zu verstehen, die „die Vision des Sammelns und Ordnen des Wissens schlechthin“²⁰²³ verkörpern wollen. 1791 schrieb die Académie nochmals einen Preis für einen Museumsbau aus, diesmal mit der Aufgabenstellung einer *galerie publique dans un Palais de Souverain*, was angesichts der weiteren historischen Entwicklung vorerst kaum zukunftssträftig war.²⁰²⁴ 1814 wurde, nunmehr durch die École Nationale des Beaux-Arts, zum letzten Mal die Aufgabe eines Museumsbaus gestellt,

2018 Jacques-Pierre Gisors Museumsprojekt ist abgebildet bei Pérouse de Montclos 1994, S. 197, Abb. 218.

2019 Selig 1952, S. 243.

2020 Siehe Seidl 2006, S. 368.

2021 Abgebildet bei Szambien 1984, S. 223, Abb. 30.

2022 Siehe Szambien 1984, S. 31.

2023 Gaetgens 2004, S. 149.

2024 Siehe Pevsner 1998, S. 119.

diesmal ging es um ein *Bibliothèque-Musée*. Drei Percier-Schüler gewannen den Wettbewerb.

Im gleichen Jahr wurde in England die Dulwich Picture Gallery als erstes selbständiges Gemäldemuseum eröffnet und in Deutschland der Wettbewerb für die Münchner Glyptothek, ein Schlüsselbau der Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts, ausgeschrieben.²⁰²⁵ Insgesamt lässt sich für Museumsentwürfe dieser Zeit feststellen: „In summary, eighteenth-century designs of *musaeum* buildings for artistic and scientific occupations emphasized their temple-like character with domed rotundas placed at the pivotal points.“²⁰²⁶ Ende des 18. Jahrhunderts bildete sich somit ein architektonisches Konzept für Museumsbauten mit charakteristischen Elementen wie dem Pantheonmotiv oder dem Portikus heraus, die in der Folgezeit zu wesentlichen Komponenten für die sich entwickelnde Typologie werden sollten.²⁰²⁷ Auch das bereits erwähnte und für die Zeit wichtige Architekturtraktat Durands propagiert die Verwendung der Rotunde als musealen Raumtypus.²⁰²⁸

Simon Louis Du Ry sieht in seinen Entwürfen für das Museum Fridericianum kein Pantheonmotiv vor, dafür aber Ledoux. Erwähnenswert ist, dass Charles de Wailly in einem Projekt für einen *Pavillon des Sciences et des Arts*, das er 1774 Katharina II. von Russland vorlegte, eine Pantheonrotunde vorsah. Vielleicht war er sogar der Initiator der Preisfrage der Académie d'Architecture 1778/79, denn er war seit 1767 Mitglied der Académie.²⁰²⁹ Wie bereits erwähnt, hat de Wailly ebenfalls für Schloss Wilhelmshöhe das Kuppelmotiv eingesetzt.

2.9.2 Museumsentwürfe der sogenannten Revolutionsarchitektur und die Eröffnung des Louvre als erstem staatlichen Museum

Die Museumsentwürfe wie überhaupt viele Idealentwürfe der Wettbewerbe in der Spätzeit der Académie d'Architecture können bereits zur so genannten Revolutionsarchitektur gezählt werden, sofern man diesen Begriff mit Gestaltungsmitteln und Stilmerkmalen und nicht unmittelbar mit politischen Ereignissen verbindet.²⁰³⁰ Den Museumsentwürfen ist gemein, dass sie das Gebäude

2025 Siehe Seling 1980, S. 333.

2026 Fabiansky 1990, S. 107.

2027 Siehe Plagemann 1995, S. 216.

2028 Siehe Plagemann 1995, S. 225.

2029 Siehe Plagemann 1995, S. 218.

2030 Der Begriff *Revolutionsarchitektur* wurde von Emil Kaufmann ins Leben gerufen und charakterisiert eine Strömung europäischer Architektur um 1800, deren Kennzeichen die Verwendung einfacher stereometrischer Baukörper sowie die Neigung zur Monumentalisierung ist. Zu den Hauptvertretern dieser Stilrichtung zählen E.L. Boullée, J.N. Ledoux und J.-J. Lequeu. (s. Lexikon der Kunst 1996, Bd. 6, S. 131). Zu diesen drei Architekten s. auch Günter Metken/Klaus Gallwitz: *Revolutionsarchitektur*, Boullée, Ledoux, Lequeu, Ausstellungskatalog Baden-Baden 1971, Seling veröffentlichte erstmals die Museumsentwürfe der

monumental isolieren und seine Dimensionen oft ins Unermeßliche steigern. Konsequenterweise liegt diesen idealen Museumsentwürfen die Idee eines *Universal museums* zugrunde und weniger die eines reinen Kunstmuseums.²⁰³¹ Der Museumsgedanke hat sich somit in kürzester Zeit von der Präsentation einer fürstlichen Kunstsammlung zur Konzeption eines nationalen Monumentes weiterentwickelt.²⁰³²

Museumsentwürfe dieser Zeit greifen oft die Baugestalt des Pantheons in Rom als Würdeformel auf.²⁰³³ Das Motiv der Rotunde gibt ihnen damit die Aura des Sakralen. 1783 entwarf Etienne-Louis Boullée ein ideales Museum²⁰³⁴, ein gigantisches Bauwerk, das den Museumsbesucher „zu einem Nichts“²⁰³⁵ schrumpfen lässt. Die Entwürfe sind als Architekturphantasien zu verstehen, die weitab von realisierbaren Möglichkeiten lagen, auch niemals für eine Ausführung gedacht waren und als Bilder existieren. Und doch enthalten sie wesentliche, bis heute das Museum konstituierende Elemente.²⁰³⁶ Boullées Entwurf besteht aus einem Quadrat mit Hofflügeln, welche die Form eines griechischen Kreuzes haben, mit beeindruckendem Portikus an allen vier Seiten und großer Rotunde in der Mitte. Die antiken Bezüge der Rotunde werden noch verstärkt, indem sie als Nationaldenkmal, als Ruhmestempel, geplant war: „un temple de la Renommée destiné à contenir les statues des grands hommes“²⁰³⁷. Die vier Arme der Hofflügel sowie die vier Außenflügel des Quadrats waren für die eigentlichen Schauräume reserviert. Das Gebäude sah außerdem eine Bibliothek sowie Räumlichkeiten für anatomische Präparate vor, über die praktische Aufstellung der Exponate gibt Boullée allerdings keine Informationen. Die Kuppelgestaltung Boullées ging mit der ohne Unterbau direkt über dem Boden ansetzenden, ungegliederten-schmucklosen Wölbung stilistisch weit über die Entwürfe des Grand Prix hinaus.²⁰³⁸

Boullées Entwurf ist der Ausgangspunkt für das Museum, das Jean-Nicolas-Louis Durand, Professor an der École Polytechnique, in seinen *Précis des leçons*

Revolutionszeit (s. Seling 1952, S. 234–277), wobei er dazu auch die Entwürfe der Académie Royale d'Architecture zählt. Nerdinger und Schwarz weisen ausdrücklich darauf hin, dass der Begriff *Revolutionsarchitektur* nichts mit der Französischen oder einer anderen Revolution zu tun hat. Der Begriff sei unscharf und nicht wörtlich zu nehmen. Seine Verwendung sei jedoch nicht mehr rückgängig zu machen, da der Begriff selbst schon Geschichte wurde (s. Winfried Nerdinger/Hans-Peter Schwarz, Vorwort, in: AK Frankfurt/München 1990, S. 7–8, S. 7).

2031 Siehe Harten 1989, S. 10.

2032 Siehe Seling 1980, S. 328.

2033 Siehe Fabiansky 1990, S. 120; s. auch Marie-Louise Biver: *Le Panthéon à l'époque révolutionnaire*, Paris 1982.

2034 Abgebildet bei Pérouse de Montclos 1994, S. 128, Abb. 131, S. 130, Abb. 133.

2035 Harten 1989, S. 11.

2036 Siehe Fliedl/Pazzini 1996, S. 137.

2037 Pevsner 1998, S. 119; zum Museumsentwurf s. auch Pérouse de Montclos 1969, S. 163–164 sowie Abb. 76–80.

2038 Siehe Pevsner 1998, S. 119.

d'architecture (1802–1809) veröffentlicht (Abb. 126).²⁰³⁹ Durand versteht es, die utopischen Ideen Boullées ins Machbare umzusetzen und entwirft einen Museumsplan mit realistischen Abmessungen und Raumfunktionen. Zu den wesentlichen Merkmalen dieses von Durand vorgeschlagenen Bautyps, der zum klassischen Museumsbautyp werden sollte, gehören: ein quadratisches Gebäude mit an den Außenwänden verlaufenden Galerieräumen und weiteren, die in den Armen des in den Innenhof eingeschriebenen griechischen Kreuzes mit bekrönender Rotunde untergebracht sind.²⁰⁴⁰ Durand schreibt in diesem Zusammenhang über Museen:

„Dans les grandes villes il peut y avoir plusieurs muséum, les uns destinés à renfermer les productions les plus rares de la Nature, les autres à contenir les chefs-d'œuvres des Arts. Dans les villes peu considérables un même muséum peut servir à la fois à ces divers usages. Un pourrait même, pour plus d'économie, y réunir la bibliothèque. Mais quelle que soit l'étendue de ces edifices, quel que puisse être le genre des objets qu'ils doivent renfermer, la conservation et la communication d'un trésor précieux étant toujours le motif qui les fait élever, ces edifices doivent être composés dans le même esprit que les bibliothèques.“²⁰⁴¹

Allen Museumsentwürfen der Zeit um 1800 ist gemein, dass es sich um Gebäude handelt, die Kunstsammlungen, wissenschaftliche Sammlungen, eine Bibliothek sowie Akademieräume miteinander kombinierten. Kunstwerke dienten ebenso als Lehrmittel wie Pretiosen aus anderen Sammlungsgebieten, was den Bildungsanspruch deutlich macht. Reine Kunstmuseen waren dagegen nicht vorgesehen.²⁰⁴²

Das Museum Fridericianum entsprach bereits 30 Jahre zuvor der Idee eines universalen Gebäudes der Künste und Wissenschaften. Durands Museumsentwurf und seine Entwurfsmethode inspirierten hingegen die deutsche Museumsarchitektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²⁰⁴³ Karl Friedrich Schinkels Altes Museum in Berlin (1822–1828) oder Leo von Klenzes Alte Pinakothek in München (1826–1836) beziehen sich darauf. Die Brillianz von Schinkels Entwurf liegt dabei „in its reconciliation of the functionalism of Durand and the symbolism of Boullée“²⁰⁴⁴.

Eine neue Qualität erlangte das Museum durch die Revolution in Frankreich.²⁰⁴⁵ 1791 wurden per Dekret alle königlichen Sammlungen zum Eigentum der Nation erklärt und der gesamte Kunstbesitz der Kirche konfisziert.

2039 Siehe Sheehan 2002, S. 52.

2040 Siehe Pevsner 1976, S. 122.

2041 Durand 1802–1809, Bd. II (1805), S. 56, s. auch Selig 1952, S. 262.

2042 Siehe Plagemann 1967, S. 21.

2043 Siehe Sheehan 2002, S. 52.

2044 McClellan 2008, S. 64.

2045 Siehe dazu auch Harten 1989.

Hinzu kamen noch die nationalisierten Kulturgüter der Emigranten. Die Kunst sollte nun dem ganzen Volk als Bildungsmöglichkeit zur Verfügung stehen, öffentliche Präsentation und leichte Zugänglichkeit gewährleistet sein. Am 27. September 1792 wurde die Einrichtung eines öffentlichen Kunstmuseums in der Grande Galerie des Louvre beschlossen, das zunächst den Namen *Muséum français* erhielt.²⁰⁴⁶ Am 10. August 1793, genau ein Jahr nach dem Sturz der Monarchie, wurde dieses Museum als *Musée des Arts*, später *Musée National*, eröffnet, welches am Beginn des Typs des staatlichen Museums steht.²⁰⁴⁷ Des Weiteren entstand 1793 auf Betreiben des Malers Alexandre Lenoir im ehemaligen Kloster des Petits Augustin das *Musée des monuments français*, das sich vor allem der Skulptur und Architekturelementen annahm.²⁰⁴⁸ Den Revolutionsmuseen ist es zu verdanken, dass die Kunst der als überwunden erachteten feudalen Ordnung weder vernichtet noch erneut privatisiert, sondern bewahrt wurde. Diese Aufgabe übernahm „das Kunstmuseum als eine neue *Institution öffentlichen Besitzes*.“²⁰⁴⁹

Dass dies am Ort der revolutionären Selbstbefreiung der Menschheit geschah, gab der Einrichtung eine zusätzliche Legitimation. „Als Gefäß der befreiten Menschheit übernimmt das Kunstmuseum im Zuge der französischen Revolution das gesamte Prestige, das bisher die Kunstakademie als enzyklopädische Institution beanspruchen konnte.“²⁰⁵⁰ Anders als die vom Fürsten initiierten Fürstenmuseen, zu denen auch das Museum Fridericianum gehört, wurde das *Musée des Arts* durch ein Staatsdekret gestiftet, es war also eine staatliche Institution.²⁰⁵¹ War es insofern zwar wesentlich fortschrittlicher als das Museum Fridericianum, so erhielt es doch keine eigens für das Museum errichtete Sammlungsarchitektur. Die Wahl des Gebäudes war allerdings geradezu symbolhaft:

„Am Jahrestag der Abschaffung der Monarchie besetzte die junge Republik den ehemaligen Palast des Königs, sein altes Stadtschloß mit einer ihrer jüngsten Institutionen, mit dem Museum. Sinnfälliger konnte der Vorgang der kulturellen Zwangsübernahme kaum gemacht werden.“²⁰⁵²

So wie einst Adelige vom Machtverlust der Kirche profitierten und ihre fürstlichen Sammlungen errichten konnten, ist jetzt wieder ein kultureller Machtwechsel zu verzeichnen: Nun profitiert die bürgerliche Gesellschaft vom Machtverlust des Adels und der Kirche und übernimmt sowohl deren Kulturbesitz als auch, als neue kulturtragende Schicht, die Verantwortung

2046 Siehe Seling 1980, S. 330.

2047 Siehe Kemp 1997b, S. 211.

2048 Siehe hierzu Bresc-Bautier / de Chancel 2016.

2049 Grasskamp 1981, S. 26.

2050 Bredekamp 1993, S. 89.

2051 Siehe Seling 1952, S. 201.

2052 Kemp 1997b, S. 212.

für die Kultur.²⁰⁵³ Wesentliches Merkmal des vom Bürgertum eingerichteten *Musée des Arts* ist sein Sammlungsinhalt: Das Museum beschränkt sich allein auf Malerei und Skulptur. Die Kleinkunst, die enzyklopädischen Inhalte der Kunst- und Wunderkammern, die bisher von großer Bedeutung für die Sammler waren, findet in diesem Museum keine Beachtung mehr, das Konzept der enzyklopädischen Sammlung hat ausgedient. Das erste bürgerliche Museum ist somit als Spezialmuseum zu bezeichnen, es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein „Kunstmuseum“²⁰⁵⁴.

Kemp setzt mit dem *Musée des Arts* den Beginn der Museumsgeschichte an, die gleichzeitig eine Geschichte der Spezialisierung von Museumsobjekten ist. So sieht es auch Plagemann, der den Louvre als wegweisend für die Entwicklung der Institution Museum sieht:

„Das französische Zentralmuseum spielt eine geringe Rolle in der Geschichte des Museumsbaus; unermeßlich dagegen ist seine Bedeutung für die Entwicklung des Museums als Institution. Die Einbindung in die staatliche Organisation, theoretische Erörterung seiner Funktion im Staate, Entwicklung eines Verwaltungsapparates, dessen theoretische Beschäftigung mit den einzelnen Funktionen des Museums, Entwicklung von Restaurations- und Auswahlprinzipien, Aufstellungs- und Hängungsprinzipien und damit Lösung kunstgeschichtlicher, aber auch didaktischer Fragen sind nur einige der wichtigen fruchtbaren Ergebnisse. Sie haben den Grund für ein Bewußtsein gelegt, nach dem Kunstwerke Besitz der Nation seien, der durch eine Institution für das Volk gehütet werden und in einem Bauwerk dem Volke gezeigt werden müsse.“²⁰⁵⁵

So fest der Louvre als Museumsgründung auch im Kulturgedächtnis verankert ist, so ist doch festzustellen, dass der Prozess der Museumsgründungen bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingesetzt hat.²⁰⁵⁶ Der Hauptunterschied zwischen den Museen der alten Ordnung und den nachfolgenden Gründungen ist vor allem im Sammlungsprofil und in den politischen Intentionen zu sehen und weniger in ihrer Zugänglichkeit, denn diese war bereits bei den frühen Fürstenmuseen gegeben.²⁰⁵⁷

2053 Siehe Kemp 1997b, S. 212.

2054 Kemp 1997b, S. 213.

2055 Plagemann 1967, S. 17.

2056 Siehe Savoy 2006.

2057 Siehe Savoy 2009, S. 29.

2.9.3 Auswirkungen im deutschsprachigen Raum

Auf Drängen Frankreichs und Russlands verfügte der am 25. Februar 1803 erlassene Reichsdeputationshauptschluss, dass kirchliche Güter und Territorien säkularisiert und den weltlichen Mächten zugeordnet wurden. Viele Objekte, die zu Kirchengeschichtlichen und -schätzen gehörten, fanden ihren neuen Bestimmungsort in staatlichen Sammlungen, aber auch in denen wohlhabender, gebildeter Bürger. Bekannt sind die Kölner Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die die größte Sammlung mittelalterlicher Tafelgemälde aufbauen sollten. Sie interessierten sich also für ein bestimmtes Sammlungsgebiet und fielen nicht ins enzyklopädische Sammeln zurück. Privatleute wie diese waren es, die den ehemaligen Kirchenbesitz retteten und deren Sammlungen später zum Grundstock staatlicher und städtischer Museen werden sollten.²⁰⁵⁸

König Friedrich Wilhelm II. von Preußen ist der geistige Vater der öffentlichen Museumsgründungen in Berlin. Er gab kurz vor seinem Tod die erste Anregung dazu, wie aus einem Schreiben des Ministers Freiherr von Heintz an den Nachfolger, Friedrich Wilhelm III., hervorgeht.²⁰⁵⁹ Bereits 1798 hatte der Historiker und Archäologe Alois Hirt den Plan zur Gründung eines königlichen Museums bei der Akademie der Künste eingereicht.²⁰⁶⁰ Schon 1797, noch vor dem Tod Friedrich Wilhelms II., hielt Alois Hirt an der Akademie der Künste eine Vorlesung mit dem Titel *Über den Kunstschatz des Königlich-Preussischen Hauses* und teilte dem König so mit, dass es gegen die Würde von antiken Kunstwerken sei, nur als Verzierung eines Palastes aufgestellt zu sein:

„Solche Werke dürfen nicht als eitle Zierde dienen; als Monumente des menschlichen Geistes sind sie das Erbe, was der ganzen Menschheit angehört; jede Vereinzelnung derselben ist ein Eingriff [sic!], nur durch Allgemeinmachung und vereinigte gute Aufstellung werden sie wahres Studium, und jedes davon erhobene Resultat ist ein neuer Gewinn für das gemeinschaftliche Gut der Menschheit.“²⁰⁶¹

Die Realisierung dieser Forderungen erfolgte unter König Friedrich Wilhelm III. von Preußen mit dem Bau von Schinkels Altem Museum ab 1823, dessen Weihinschrift die Funktion des Gebäudes – Studium der Altertümer und der freien Künste – benennt. 1830 eröffnete die Glyptothek in München, 1836 kam die Alte Pinakothek hinzu.²⁰⁶² Diese um 1830 fertiggestellten Bauten sind Meilensteine in der Geschichte der Institution, da sie den neuen Typus

2058 Siehe Kemp 1997b, S. 215, 217.

2059 Siehe Seidel 1928, S. 56 f.

2060 Der Bericht Hirts an die Akademie ist abgedruckt bei Seidel 1928, S. 57–64.

2061 Hirt in seiner Vorlesung, die Vorlesung ist abgedruckt in: Stock 1928, S. 72–81, S. 79.

2062 Weiter wären zu nennen der Neubau des Britischen Museums in der Zeit zwischen 1823–1847; die National Gallery von 1831–1838; das Nationalmuseum in Budapest entsteht ab 1836, die Eremitage in Sankt Petersburg ab 1839.

des Kunstmuseums als erste repräsentierten. Sie wurden für eine Kunst- und nicht für eine enzyklopädische Sammlung geplant und sie nutzen nicht mehr ein bereits bestehendes Gebäude, sondern wurden für die Bedürfnisse eines Kunstmuseums entworfen.²⁰⁶³

Nach dem Sturz des Kaisers trug die Rückkehr der von Napoleon geraubten Kunstobjekte in ihre Ursprungsländer wesentlich dazu bei, dort Nationalmuseen zu gründen.²⁰⁶⁴ Es wäre zu fragen, wie die verschiedenen europäischen Länder nach der Restitution ihrer Kunstgüter durch die Errichtung von Kunstmuseen das eigene Bild einer nationalen Identität kreierten. *National* bezieht sich hierbei darauf, dass die Museen zum einen von der Regierung in Auftrag gegeben wurden und zum anderen nationale Kultur verkörpern sollten.²⁰⁶⁵ Museen wurden Ausdrucksträger von Nationalstolz und Patriotismus.²⁰⁶⁶ „Viele beschlagnahmte und restituierte Objekte wurden fortan zu Projektionsflächen für patriotische Bestrebungen; in vielen Hauptstädten Europas verwandelten sich Museen und Bibliotheken nach 1815 in Orte einer neuen nationalen Affirmation.“²⁰⁶⁷

Karl Friedrich Schinkel sollte mit dem Alten Museum in Berlin einen Museumsbautypus einführen, der später weitere Nachfolger fand: den um mindestens zwei Innenhöfe angelegten Museumsbau mit überkuppelter Rotunde in der Mitte.²⁰⁶⁸ Dieser Idee folgten unter anderem Stülers Neues Museum in Berlin (1843–55), das Nationalmuseum in Stockholm (1866) oder das Kunsthistorische Museum in Wien (1872–89). Im Gegensatz zum Museum Fridericianum, dem nur eine schlichte Tempelfront in der Mitte der Fassade vorgeblendet ist, setzt das Alte Museum Schinkels mit seiner gewaltigen Säulenfront von 87 Metern andere Maßstäbe; es steigert die Idee der Tempelfront ins Extreme. Mit der Rotunde im Inneren, eine Anlehnung an das Pantheon in Rom, verwirklicht Schinkel nun auch den Tempel im Inneren, der am Museum Fridericianum nur als Tempelfront angedeutet war.²⁰⁶⁹ Nicht näher eingegangen werden kann in dieser Arbeit auf die vielschichtigen Aspekte, die das Alte Museum vereinte: Als Tempel der Kunst kommt ihm ein sakraler Aspekt zu, als öffentliches Gebäude im Stadtbereich mit Qualitäten einer Wandelhalle

2063 Siehe Kemp 1997b, S. 218.

2064 Siehe Ellinoor Bergvelt u.a. (Hrsg.): *Napoleon's legacy. The rise of National Museums in Europe 1794–1830*, Berlin 2009.

2065 Siehe Meijers/Bergvelt/Tibbe/Wezel: Introduction, in: Bergvelt/Meijers/Tibbe/Wezel 2009, S. 7–15, S. 7.

2066 Siehe Meijers 2011, S. 10. Krzysztof Pomian wirft in seinem Artikel *Museum, Nation, Nationalmuseum* einen näheren Blick auf die Institution des Nationalmuseum und auf die Verwendung der Begrifflichkeit in verschiedenen Sprachen (Krzysztof Pomian: *Museum, Nation, Nationalmuseum*, in: Marie-Louise von Plessen (Hrsg.): *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt/New York 1992, S. 19–32). Des Weiteren Peter Aronsson/Gabriella Elgenius (Hrsg.): *National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010*, London/New York 2015.

2067 Potin 2010, S. 91.

2068 Siehe Seidl 2006, S. 369.

2069 Siehe Kemp 1997b, S. 219.

betont es einen zivilen Aspekt. Hinzu kommt ein politischer Aspekt, evoziert durch seine Lage gegenüber dem Alten Schloss als Zentrum der Macht. Der Raumtypus des Pantheons, Ort der Verehrung von Meisterwerken der antiken Skulptur, unterscheidet sich dabei von den Richtungsräumen (Galerien), die durch die Präsentation der Objekte eine historische Wahrnehmung jenseits normativer Ästhetik einfordern und eine Erziehung zur Kunstgeschichte ermöglichen. Das Alte Museum entsteht in einer Zeit des Übergangs, als einerseits das Nachdenken über Kunst im Sinne einer philosophischen Ästhetik und andererseits das wissenschaftliche Erfassen jedes Gebiets durch Spezialgelehrte eingefordert wurde. Es markiert durch seinen sowohl Rotunde als auch Galerien umfassenden Bau den Grenzbereich zwischen Philosophieren und Belehren.²⁰⁷⁰ Das Alte Museum sollte den Bürger erziehen und die Menschheit im Sinne des Bildungsideals verbessern.²⁰⁷¹

Diesen vielschichtigen Ansatz verfolgt das gut ein halbes Jahrhundert früher erbaute Museum Fridericianum selbstverständlich noch nicht, auch wenn es sich durch die Tempelfront als Tempel der Kunst ausweist. Es markiert aber den Anfang einer neuen Ära, es ist ein

„[...] véritable ancêtre de toute une famille de musées du XIXe siècle: par son emplacement, qui en fait un point central du nouvel urbanisme de la capitale de la Hesse; par son parti architectural néoclassique, qui lui confère un caractère sacré en donnant au corps central l'aspect d'un temple; par la clarté de l'aménagement intérieur.“²⁰⁷²

Das Museum Fridericianum begründet den autonomen Museumsbau und ist damit ein Meilenstein in der Geschichte der Institution. Eine programmatische Architektur der motivischen Referenzen und inhaltlichen Anspielungen konnte sich erst in den folgenden Jahren entwickeln, als sich die Institution des Museums etabliert hatte, wie in Schinkels Altem Museum in Berlin oder Klenzes Museumsbauten in München. Diese späteren Museen werden die „Tempel der bürgerlichen Epoche“²⁰⁷³. Im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert wird sich dann die Museumsarchitektur selbst zum Kunstwerk aufschwingen, das seine Umgebung beherrscht und aufwertet. Dieses auch als „Bilbao-Effekt“²⁰⁷⁴ bezeichnete Phänomen fand mit Frank Lloyd Wrights geschaffenen Solomon R. Guggenheim Museum in New York (fertiggestellt 1959) einen frühen Vertreter und wird in Frank Gehrys Guggenheimmuseum Bilbao als Namensgeber des Phänomens besonders deutlich.

2070 Siehe dazu Wyss 1997, S. 147 ff.

2071 Siehe Bergvelt/Meijers/Tibbe/Wezel: Introduction: in Bergvelt/Meijers/Tibbe/Wezel, 2009, S. 7–15, S. 14; Wezel 2009, S. 158.

2072 Pommier 1998, S. 98.

2073 Kemp 1997b, S. 221.

2074 Seidl 2006, S. 370.

„Vergleichbar den Kathedralen des Mittelalters und den spektakulären Kirchenbauten des Barocks scheint im Museumsbau der Ort gefunden zu sein, an dem sich Innovationsfreudigkeit und neue Raumschöpfungen am weitesten ausleben können. Nur den Kunstwerken im Innern verpflichtet, scheint hier nahezu alles möglich zu sein. Gemeinsam ist allen neueren Museen ein Hang zur Selbstinszenierung der Architektur und eine gewisse sakrale Grundstimmung der Bauten und ihrer Räume. Die Kunst soll aus der alltäglichen Welt enthoben und in einem neuen architektonischen Universum präsentiert werden.“²⁰⁷⁵