

Frederik Berger

Inszenierung der Antike

Präsentationskonzepte in öffentlichen
Antikenmuseen des 19. Jahrhunderts
in Deutschland

PHILIPPIKA

Altertumswissenschaftliche Abhandlungen

Contributions to the Study of Ancient World Cultures 99

Harrassowitz Verlag

PHILIPPIKA

Altertumswissenschaftliche Abhandlungen
Contributions to the Study
of Ancient World Cultures

Herausgegeben von/Edited by
Joachim Hengstl, Elizabeth Irwin,
Andrea Jördens, Torsten Mattern,
Robert Rollinger, Kai Ruffing, Orell Witthuhn

99

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Frederik Berger

Inszenierung der Antike

Präsentationskonzepte in öffentlichen
Antikemuseen des 19. Jahrhunderts
in Deutschland

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Bis Band 60: Philippika. Marburger altertumskundliche Abhandlungen.

Die Publikation wurde gefördert aus Mitteln des Sonderforschungsbereichs 644,
„Transformationen der Antike“.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet
at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany
ISSN 1613-5628
ISBN 978-3-447-10697-9
e-ISBN PDF 978-3-447-19573-7

Inhalt

Vorwort	IX
Einleitung	1
Forschungsgeschichte	5
Beschreibung der Inszenierung	
Berlin	9
Schloss Monbijou	14
Altes Museum	17
Skulpturen im Erdgeschoss	19
Antiquarium	35
Zweck und Aufgabe des Museums	39
Neues Museum	42
Abgussammlung	44
Antiquarium im Neuen Museum	63
Vaterländische Sammlung	65
Interimsbauten auf der Museumsinsel	66
Erstes Pergamonmuseum	67
Olympiamuseen	70
Anmerkungen zu zwei Berliner „Antikemuseen“	73
Schloss Tegel	73
Abgussammlung der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg	74
Dresden	77
Mengsches Museum der Gypsabgüsse	79
Japanisches Palais	84
Beschreibungen der einzelnen Zimmer	87
Die Entwicklung der Ausstellung im 19. Jh.	104
Aufstellung der Gypsabgüsse im Semperbau	107
Albertinum	112
Säle der Abgussammlung	113
Säle der Antikensammlung	116
München	123
Antiquarium	124
Glyptothek	128
Vasensammlung in der Alten Pinakothek	135
Vereinigte Sammlungen	140
Bayerisches Nationalmuseum	142
Das Nationalmuseum in der Maximilianstraße	143

Das Nationalmuseum in der Prinzregentenstraße	147
Die Sammlung der Kleinkunst	149
Antiquarium im Kunstausstellungsgebäude	149
Antiquarium in der Neuen Pinakothek	151
Abgusssammlungen	153
Der Antikensaal der Akademie	153
Museum der Abgüsse Klassischer Bildwerke der Universität	156
Kassel	163
Fridericianum	164
Hessisches Landesmuseum	174
Köln	177
Sammlung des Barons Hüpsch	178
Wallraf's Alterthümer und Kunstsammlung/Wallrafianum	178
Wallraf-Richartz-Museum	185
Mainz	193
Die Sammlung der Stadt und des Altertumsvereins	195
Städtische Sammlung in der „Burse“	195
Sammlung der Altertümer im Kurfürstlichen Schloss	198
Altertümer im Hof des Eisernen Turmes	202
Steindenkmäler in der ehemaligen Zollhalle	203
Römisch-Germanisches Zentralmuseum	206
Sammlung des Vereins für plastische Kunst	212
Bonn	217
Museum Rheinisch-Westfälischer Altertümer	218
Vereinsammlung	224
Bonner Provinzialmuseum	225
Akademisches Kunstmuseum/ Universitätssammlung	232
Kunstmuseum im Schloss	232
Kunstmuseum im Gebäude der „Alten Anatomie“	238
Trier	245
Sammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen	245
Regierungssammlung	247
Sammlung in der Porta Nigra nach 1844	250
Trierer Provinzialmuseum	251
Die Anfänge	251
Der Neubau	255
Analyse der Ordnung	
Zum Zweck der Antikenmuseen	265
Die Ordnung der Antiken	267
Skulpturen	268
Vasen, „Kleinkunst“	272

Abgüsse	274
Epigraphische Denkmäler	276
Provinzialrömische Denkmäler	277
Die Ordnungsebenen	279
Inszenierung der Präsentation	281
Ausblick	284

Apparat

Abkürzungsverzeichnisse	287
Abgekürzt zitierte Literatur	287
Unpublizierte Quellen	327
Verzeichnis der Schaubilder	329
Abbildungsnachweise	330
Personenindex	335

Vorwort

Vorliegendes Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die Anfang 2014 an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz eingereicht wurde. Die zahlreichen Neuerscheinungen der letzten zwei Jahre aus dem Forschungsumfeld konnten nicht in allen Fällen umfassend rezipiert werden. Sofern möglich wurde aber auf neuere Arbeiten – soweit sie mir bekannt geworden sind – in den Anmerkungen verwiesen. Die Tätigkeit im Sonderforschungsbereich 644 “Transformationen der Antike” erlaubte mir, in den letzten Monaten insbesondere das Kapitel zu den Berliner Museen in zahlreichen Einzelaspekten zu ergänzen. Bestätigung fand ich dabei insofern, als das zuvor gezeichnete Bild im Einzelnen zwar geschärft, aber kaum relativiert wurde. So übergebe ich das Buch dem Leser in der Hoffnung, dass die vorgelegten Ergebnisse als Grundlage für weitere, tiefergehende Studien mit der Präsentationsgeschichte von Antikensammlungen dienen mögen.

Mein Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. D. Kreikenbom und Frau Prof. Dr. M. Horster, die mir die Voraussetzungen geboten haben, diese Arbeit anzugehen und abzuschließen. Prof. Dr. H. Frielinghaus, Prof. Dr. E. Oy-Marra und Prof. Dr. C. Maderna danke ich für die weiteren Gutachten mit ihren Anregungen zur inhaltlichen Ergänzung. Fachliche Unterstützung fand ich bei zahlreichen Kollegen und Freunden, die aufgrund der gebotenen Kürze des Vorworts unerwähnt bleiben müssen. Auch ihnen sei ausdrücklich gedankt. Finanzielle und inhaltliche Unterstützung in der Phase der Drucklegung der Arbeit fand ich zuletzt im SFB 644, im an der Antikensammlung zu Berlin angesiedelten Teilprojekt Bo4. Den Kollegen vom Sonderforschungsbereich und vom Alten Museum danke ich für die große Unterstützung durch anregende Gespräche und Überlassung von Forschungsunterlagen.

Namenlos, aber ebenfalls nicht unerwähnt, bleiben die Mitarbeiter der Universitätsbibliotheken Mainz und Frankfurt, des Stadtarchivs Mainz sowie der Stadtbibliotheken Mainz und Wiesbaden, wobei ich insbesondere den jeweiligen Fernleihabteilungen zu großem Dank verpflichtet bin. In Ergänzung zu dem konventionellen Zugang zu Medien wurde diese Arbeit erst durch die Digitalisierungsunternehmen des letzten Jahrzehnts möglich, wobei insbesondere das reichhaltige Material erwähnt werden soll, das aus Heidelberg und München allgemein zugänglich bereitgestellt wird. Diesen Projekten und deren Mitarbeitern gebührt ebenfalls mein Dank.

Schließlich möchte ich meiner Familie danken, die mich in den letzten Jahren vorbehaltlos unterstützt hat, insbesondere meinen Söhnen, die mir neue Perspektiven der Betrachtung eröffneten.

Mainz, im August 2016

Einleitung

Museographische Arbeiten werden heutzutage, wo durch Ausgrabungen und Entdeckungen immer neuer Stoff in Menge zufließt und zur Verwertung reizt, nur selten unternommen, trotz des Interesses für die Kulturgeschichte und für die Geschichte der Archäologie, die diese Studien bieten; vollends fehlt es an einer zusammenhängenden Geschichte der Antikemuseen in ihrer Verbindung mit der Entwicklung der Wissenschaft.¹

Eine zusammenhängende Geschichte fehlt bis heute und es scheint zunehmend fraglich, ob eine solche Synthese überhaupt möglich ist. Die definitorische Abgrenzung des Museums ist ein wesentlicher Punkt, der die Museumswissenschaften bis heute beschäftigt.² Ein gewisser Konsens wurde erzielt in der Feststellung, dass Museen sich einer Typologisierung weitestgehend entziehen.³ Dies gilt auch schon für das Museumszeitalter des 19. Jhs.⁴ Zahlreiche Faktoren bestimmen die Genese des Museums und bedingen sich gegenseitig: Trägerschaft, Sammlungsbestände, räumliche und finanzielle Ausstattung sowie die Zielsetzung sind vielleicht die wichtigsten Größen, die über das Profil eines Museums entscheiden. Selbst eine Betrachtung, die sich ausschließlich auf Antikemuseen richtet, steht vor einer Vielfalt verschiedener Museumstypen. Skulpturen-, Abguss-, und Vasensammlungen sind dabei nur die wichtigsten Ausstellungsformen, die die antike Kunst zum Thema haben. Daneben stehen die Museen antiker Kleinkunst, die Ausstellungen von Gebrauchsgegenständen sowie die Altertums Museen mit Objekten, die nicht den großen Kunstzentren zuzurechnen sind. Vor allem seit dem Ende des 19. Jhs. entstehen zahlreiche kleine lokale oder regionale Museen, die ebenfalls verschiedenartige Antiken inkorporieren. Ferner sind die Münz- und Gemmensammlungen zu nennen, die häufig eigene Einheiten in den Museen darstellen.⁵ Nur in den seltensten Fällen stellen Museen ausschließlich antike Denkmäler aus.⁶ Aber ist ein Haus, in dem Gemälde und antike Skulpturen präsentiert werden, dann noch ein Antikemuseum, oder stellt die Bezeichnung als Kunstmuseum die bessere Beschreibung dar?

Um dieser Vielfalt zu begegnen muss zunächst der Gegenstand bezeichnet werden. *Antike* wird in dieser Arbeit als „Klassische Antike“ verstanden in leichter Abweichung vom Sprachgebrauch des 19. Jhs. Unter Antiken werden alle materiellen Überlieferungen des griechisch-römischen Kulturkreises verstanden, inklusive der Abgüsse derselben.⁷ Damit werden zwei Fachdisziplinen des deutschen Fächerkanons tangiert, die „Klassische Archäologie“ sowie die „Provinzialrömische Archäologie“. *Museum* wird als öffentlicher Bau verstanden, der der

1 Michaelis 1890, 5.

2 Joachimides 2001; Baur 2010; Hartung 2010, 1-8.

3 Hartung 2010, 8.

4 Unter dem Begriff Museumszeitalter fasst Sheehan die Jahre 1830-1880 zusammen, in der sich das Museum in seinen verschiedenen Facetten herausbildete (Sheehan 2002, 129-206).

5 Da Glyptik und Numismatik sich bereits im 1. Drittel des 19. Jhs. als eigenständige Forschungsschwerpunkte herausbilden, kommt diesen Gattungen eine gesonderte forschungsgeschichtliche Bedeutung zu. (Sternke 2008, 46-54). Es hätte zu weit geführt, deren Einbindung in die Antikemuseen im Rahmen dieser Untersuchung ausführlicher zu diskutieren.

6 Vgl. die Schaubilder, die den einzelnen Ortskapiteln vorangestellt sind.

7 Dies folgt der Begriffsverwendung bei: Faensen 2011, 15.

langfristigen angelegten Ausstellung von unveräußerlichen Gegenständen dient. Entscheidendes Definitionskriterium ist dabei der öffentliche Charakter, womit solche Einrichtungen bezeichnet werden, die folgende Eigenschaften aufweisen: 1.) Geregelte Öffnungszeiten, 2.) kein prinzipieller Ausschluss bestimmter Bevölkerungsteile, 3.) Bekanntmachung der Zugangsregelung. Diese Definition lässt ausreichend Raum für Regelungen, die implizit ausschließend sind, indem die Museen nur unter der Woche öffnen oder Eintrittsgebühren vorsehen. Andererseits werden wichtige Sammlungen dadurch ausgeschlossen, wie z.B. die Göttinger Abgusssammlung, die einen wichtigen Einfluss auf die Ausbildung der universitären „Gipsmuseen“ hatte, bis ins späte 20. Jh. aber nicht frei zugänglich war. Auch eine öffentliche Trägerschaft reicht nicht aus, um eine Sammlung tatsächlich auch als öffentlich zu bezeichnen. So wird beispielsweise die Sammlung der Gipsabgüsse der Berliner Akademie im „Wegweiser“ von 1821 unter dem Kapitel „Museen und Kabinette der Universität, der Sternwarte, der Gymnasien, Gesellschaften und andren öffentlichen Anstalten“ als öffentliche Einrichtung geführt. Es wird aber nicht auf einen geregelten Zugang verwiesen.⁸ Der Begriff Antikenmuseum bezeichnet also eine öffentliche Einrichtung, die Objekte – im Original oder in Kopie – der griechisch-römischen Antike vorstellt, unabhängig von deren musealen Kontext.

Diese Definition des Antikenmuseums umfasst immer noch eine Vielzahl von Sammlungen des 19. Jhs. Um einen überschaubaren Betrachtungsrahmen zu wahren, musste eine Auswahl getroffen werden, die möglichst repräsentativ für das deutsche Antikenmuseum ist. Die hier vorgelegte Selektion umfasst dabei Museen fürstlichen (in Berlin, Dresden, München und Kassel) sowie städtischen (in Köln, Bonn, Mainz und Trier) Ursprungs. Zudem werden unterschiedliche Museumstypen abgedeckt: das staatliche Museum (wiederum in den Residenzstädten, aber auch in Bonn und Trier), das Vereins- oder Stadtmuseum (hervorzuheben sind hier vor allem die Einrichtungen in Köln und Mainz) sowie das Universitätsmuseum (in Berlin, München und Bonn). Damit sind nur die Kriterien der Auswahl bezeichnet. Eine tiefergehende Analyse der Auswirkung politischer und gesellschaftlicher Voraussetzungen auf die Entwicklung von Museen, würde eine umfassendere Grundlage, etwa in Form einer Datenbank⁹, voraussetzen. Nur so kann der komplexen Dynamik des 19. Jhs. in Politik und Gesellschaft Rechnung getragen werden.

Auch der im Titel vorgegebene Betrachtungszeitraum, das 19. Jh., bedarf einer einleitenden Bemerkung und definitorischen Abgrenzung. Die ersten öffentlichen Antikensammlungen sind in Italien zu finden, wo die Antike als Verweis auf die eigene Vergangenheit naturgemäß eine besondere Rolle spielte.¹⁰ In Venedig wurden bereits 1596 Marmorskulpturen in einem öffentlich zugänglichen Vorraum der Libreria Marciana präsentiert. Im 18. Jh. sind dann zahlreiche öffentliche Sammlungen zu verzeichnen, wie das Museo Maffeiano in Verona, die Uffizien in Florenz, die Vatikanischen Museen sowie die aristokratischen Sammlungen Giustiniani, Farnese, Doria, Barberini, Colonna und Borghese in Rom¹¹ vor allem aber die Kapitولينischen

8 Vgl.: Berlin 1821. Im Gegensatz dazu werden für die Bibliothek (Berlin 1821, 194) und das zoologische Museum (Berlin 1821, 202) Öffnungszeiten angegeben.

9 Als Vorbild für ein solches Vorhaben kann evtl. das „Formatori“-Projekt dienen, das im Rahmen des SFB 644 „Transformationen der Antike“ entstand, seit Juni 2012 aber nicht mehr weitergeführt wurde. s. <<http://wikis.hu-berlin.de/formatori/Hauptseite>> (15.08.16).

10 Boschung 2000, 11-13. Boschung verweist insbesondere auf die seit der Antike sichtbaren Monumente, die das Stadtbild prägten.

11 Boschung 2000, 13 mit Anm. 35.

Museen, die bereits in der ersten Hälfte des 18. Jhs. öffentlich zugänglich waren¹². Außerhalb Italiens verdient besonders das bereits 1759 eröffnete British Museum in London Erwähnung, das bereits zu dem Zeitpunkt alle Kriterien eines öffentlichen Museums erfüllte. Einschränkung ist allerdings hervorzuheben, dass erst seit 1808, mit der Eröffnung der „Townley-Gallery“, auch ein nennenswerter Bestand an antiken Denkmälern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.¹³ In Deutschland gilt traditionell das Fridericianum in Kassel als das erste öffentliche Museum.¹⁴ Die politische Neustrukturierung Europas in Folge der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege ging bekanntermaßen auch an den Kunstsammlungen nicht spurlos vorbei. Vor allem für Antikensammlungen markiert erst die Rückerstattung der geraubten Kunstwerke 1815 an vielen Orten die Möglichkeit eines Neubeginns. Wo die Sammlungen vom Kunstraub nicht betroffen waren, wie in Dresden, bestehen die ersten Museen des 18. Jhs. auch noch im 19. Jh. fort. So liegt der Schwerpunkt dieser Betrachtung auf dem Zeitraum ab 1815, ohne dass dieses Datum als absolute Zäsur zu Grunde gelegt wird. Die Geschichte der Dresdner Antikensammlungen wird eben auch bis zu deren Ersteinrichtung in den 90er Jahren des 18. Jhs. zurückgeführt. Absolut wird hingegen der Ausbruch des ersten Weltkrieges als Endpunkt dieser Betrachtung festgelegt. Die meisten Museen hatten bis zu diesem Zeitpunkt ein Ausstellungsmodus entwickelt, der erst in den Jahren der Weimarer Republik unter anderen Voraussetzungen wieder hinterfragt wurde.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Ordnungsschemata und Ausstellungsinszenierungen in deren Wandel zu beschreiben. Dabei geht es nicht darum, Sammlungsgeschichten aufzuzeigen. Die Erwerbungs-geschichte, deren Aufarbeitung für einige Standorte nach wie vor ein Forschungsdesiderat bildet, kann hier nur in kleinem Rahmen diskutiert werden. Zu vielfältig sind die zu berücksichtigenden Materialien aus Archiven und Inventaren, so dass sich eine Untersuchung immer nur auf einen Ort konzentrieren kann. Im Vordergrund steht vielmehr die Analyse der Aufstellungsmodi mit der zentralen Frage, wie die einzelnen Objekte dem Publikum präsentiert werden. Dabei besteht ein komplexes Geflecht zwischen Ausstellungsmachern, Objekten, Raum und Besucher, indem sich diese Variablen alle gegenseitig bedingen. Das Ergebnis dieser vielfältigen Beziehungen, die Umsetzung einer Ausstellung, lässt sich im Idealfall anhand von bildlichen Darstellungen der Präsentation, im Regelfall aber nur durch zeitgenössische Beschreibungen fassen – welche wiederum nicht völlig frei von unterschiedlichen Intentionen der Autoren sind.¹⁵

12 Paul 2012b. C. Paul untersucht detailliert diese erste öffentliche Präsentation von Antiken anhand des wohl frühesten Führers durch den Palazzo Nuovo von Giambattista Gaddi aus dem Jahr 1736, 'Il Campidoglio illustrato'. Ebd. auch weiterführende Literatur zur Museumsgeschichte, vorwiegend des 18. Jhs. Die Entwicklung des Museums im 19. Jh. bildet hingegen weiterhin ein Desiderat der Forschung.

13 Eine prosaische Darstellung der Geschichte des British Museum mit zahlreichen Zitaten von Originalquellen liefert Wilson 2002. Zur Geschichte der Skulpturengalerien ist die Arbeit von I. Jenkins nach wie vor grundlegend (Jenkins 1992), sowie die vorausgehenden Untersuchungen zu der „Townley-Gallery“ von B. Cook (Cook 1977 und Cook 1985). Zuletzt, insbesondere zu dem Aspekt der Sammlungs-ausrichtung und Präsentation, s.: Anderson 2012.

14 Das erste im deutschsprachigen Raum der Öffentlichkeit zugängliche Museum ist das Kabinett des Bonifacius Amerbach in Basel, das bereits 1661 seine Türen öffnete (Pomian 1994, 118; Vogt 2001, 65). Auch der Vorgänger des Fridericianums, das seit 1769 zugängliche Kunsthaus, kann nach der hier vorgelegten Definition bereits als Antikensammlung gelten. In seinem Charakter stellt es aber eine öffentliche Kunst-kammer dar. Erst im Fridericianum werden die Ansprüche der Aufklärung an ein Museum in einem Neubau umgesetzt.

15 C. Schreiter schlägt eine Unterscheidung zwischen „Aufstellung“ und „Ausstellung“ vor, um zwischen dem Prozess und dem Ergebnis zu differenzieren (Schreiter 2012a, 10f.). Schon aus Gründen des leichte-

Im Hauptteil wird deshalb die Rekonstruktion der unterschiedlichen Inszenierungen unternommen. Dabei liegt der Fokus auf der Objektebene. In welchem Bezug stehen die Ausstellungsgegenstände zueinander und wie werden diese im Raum positioniert? Die Rekonstruktion erfolgt anhand unterschiedlicher Quellen, unter denen vor allem Reisehandbücher, Reisebeschreibungen und Museumsführer hervorzuheben sind. Museumskataloge hingegen sind in den meisten Fällen nach eigenen Kriterien aufgebaut, so dass sie kaum die tatsächliche Aufstellung widerspiegeln.

Um den Wandel von Ausstellungen nachvollziehen zu können, werden Veränderungen der einzelnen Sammlungen immer über den gesamten Betrachtungszeitraum verfolgt. So soll vermieden werden, dass bestimmten Aufstellungen exemplarischer Charakter zugewiesen wird, der sich zunächst nur durch eine besonders gute Dokumentationslage ergibt. Die diachrone Betrachtung ermöglicht die Bestimmung von den Voraussetzungen unter welchen die einzelnen Museen ihren Höhepunkt erreichten, unter dem sie in das kollektive Gedächtnis eingegangen sind. Zweifellos sind wir am Besten über die Aufstellungspolitik in Berlin und München informiert. Die Glyptothek, das Alte Museum und seit einem Jahrzehnt auch das Neue Museum bilden den Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, die Publikationslage der Primärquellen ist ausgezeichnet. Schon zwischen Berlin und München lässt sich aber ein Wissensgefälle greifen. Um wie viel größer ist dieses zwischen Berlin und Mainz? Es ist dem Verfasser bewusst, dass zwischen Berlin und Mainz im 19. Jahrhundert kaum Anknüpfungspunkte für den direkten Vergleich bestehen. Doch soll damit auf ein methodisches Problem hingewiesen werden. Die heutige Vorstellung von Antikensammlungen im frühen 19. Jh. ist im Wesentlichen durch die Abbildungen geprägt, die von der Glyptothek und dem Alten Museum bekannt sind. Dazu bilden die theoretischen Schriften von Aloys Hirt, Karl Friedrich Schinkel, Wilhelm von Humboldt, Johann Martin von Wagner und Leo von Klenze die Grundlage unserer Betrachtung. Dagegen müssen die Erstaufstellungen in Mainz, Bonn oder Dresden zunächst rekonstruiert werden, bevor ein Vergleich möglich wird. Ziel dieser Arbeit ist es bis zu einem gewissen Grad, die Vergleichbarkeit dieser sehr verschiedenen Sammlungen zu erreichen. Die Vorbildfunktion Berlins und Münchens als Kulturhauptstädte im 19. Jh. soll dabei nicht in Frage gestellt werden. Entsprechend ihrer Rezeption in der Forschung nehmen die Museen dieser Städte auch einen größeren Raum in der vorliegenden Darstellung ein. Doch es soll aufgezeigt werden, dass an anderen Orten nach anderen Lösungen der Antikenpräsentation gesucht wurde, die immer nur aufgrund der lokalen Ausgangsbedingungen entstehen konnten.

Die Schaubilder dienen dabei einem doppelten Zweck. Durch die Abstraktion von Sammlungen, unter Vernachlässigung von deren Größe und Bedeutung, schaffen sie eine Grundlage für den Vergleich der Antikemuseen. Zum anderen dienen sie der Orientierung in der komplexen Aufstellungsgeschichte von Sammlungen. Für jede Stadt werden die örtlichen Antikemuseen in Abhängigkeit ihres Aufstellungsortes zusammengetragen. Eine weitere Zeitleiste thematisiert die öffentliche Zugänglichkeit. Dabei wird eine Kontinuität suggeriert, die sich so aus den ausgewerteten Daten nicht ergibt.¹⁶ Die Angaben der Öffnungszeiten stellen

ren Verständnisses wird dieser begrifflichen Trennung hier nicht gefolgt. Auch „Präsentation“ wird im Folgenden synonym zu „Ausstellung“ verwendet. Zudem erscheint dem Verfasser die Entlehnung des Begriffs „Display“ aus der englischsprachigen Forschung überflüssig, da kein erkennbarer Mehrwert dadurch erzielt werden kann.

16 Es wird hauptsächlich auf die Reisehandbücher aus dem Baedeker-Verlag zurückgegriffen. Insbesondere für die Zeit vor dem Erscheinen des ersten „Deutschland-Baedekers“ (=Baedeker 1842), wird zudem auf verschiedene Städtebeschreibungen zurückgegriffen.

immer nur Ausschnitte dar, die Zugangsregelungen variierten zum Teil jährlich.¹⁷ Dennoch lassen sich aus diesen „Einzelaufnahmen“ Tendenzen ermitteln, die diese Form der Darstellung gerechtfertigt erscheinen lassen.

Bewusst wurde die Stadt als oberste Gliederungsebene gewählt, um eine möglichst unvoreingenommene Betrachtung zu gewährleisten. In jeder Stadt sind mehrere Antikemuseen mit unterschiedlichen Zielsetzungen oder verschiedenen Objektgattungen denkbar (und meist auch vorhanden). Wie verhalten sich diese Museen untereinander, wann verschmelzen Sammlungsbestandteile und wo trennen sie sich wieder? Die Untersuchung dieser Fragen setzt eine einheitliche Betrachtungsebene voraus. In diesen beschreibenden Kapiteln erfolgt zugleich die Diskussion der lokalen Präsentation. Im zweiten Teil werden dann die einzelnen Sammlungsarten gegenüber gestellt. Diese Kapitel stellen eine Art Synthese dar, indem die Gemeinsamkeiten, die sich an verschiedenen Orten herausgebildet haben, vorgestellt werden. Die Zusammenstellung nach Objektgattungen stellt dabei nur *eine* mögliche Betrachtungsweise dar, die dem Verfasser am zweckmäßigsten erschien. Der Anspruch auf eine vollständige Auswertung der Beschreibung besteht dementsprechend nicht. Vielmehr ist mit dieser Arbeit die Hoffnung verbunden, dass der Leser aus den beschreibenden Kapiteln Gewinn ziehen kann und ihn zu weiteren Synthesen anzuregen vermag.

Forschungsgeschichte

Die Auseinandersetzung mit Ausstellungskonzepten in Museen ist bereits im 19. Jh. fest im museumstheoretischen Diskurs verankert.¹⁸ Seither ist eine unüberschaubare Anzahl von Schriften erschienen, die die museale Präsentation thematisieren. Deshalb sollen in diesem kurzen Abriss zur Forschungsgeschichte auch nur die wesentlichen Tendenzen anhand ausgewählter Literaturtitel knapp resümiert werden. Die Erforschung der Entwicklung von Museen beginnt in den späten 1960er Jahren mit den wegweisenden Studie von V. Plagemann und G. Calov.¹⁹ Diese Studien hatten den Anspruch eine zusammenfassende Darstellung der Museumsgeschichte zu geben. Im letzten Jahrzehnt des 20. Jhs. rückten dann aber Einzelaspekte der Fragestellung in den Vordergrund. A. Joachimides definierte 1995 die Kriterien, die die Museumsforschung anlegen muss, um über die reine Sammlungsgeschichte hinauszugehen. Dabei seien verschiedene Aspekte zusammenzubringen, nämlich: die bauliche Form, die Art der Inszenierung, die wissenschaftliche Konzeption und das Geschmacksprofil.²⁰ Diese stärkere Ausdifferenzierung äußerte sich vor allem in einer Reihe von Kongressen und Sammelbänden, die bis heute das Forschungsfeld bestimmen.²¹ Daneben entstanden monographische Studien zu verschiedenen

17 Eine lückenlose Auswertung der Öffnungszeiten an allen hier beschriebenen Orten, hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt, da alle Bekanntmachungen zu berücksichtigen wären, die zum Teil nur über die Archive der Institutionen bzw. der öffentlichen Presse zugänglich sind. Der Aufwand steht dabei in keinem Verhältnis zu dem zu erwartenden Ertrag.

18 Dabei wird aber nicht getrennt zwischen Ausstellung und der Museumsaufgabe als solche. s. z.B. das Projekt eines Antikemuseums von David Pierre Giottino Humbert de Superville (Zutter 1991). Ferner s.: Quatremère 1815; Klemm 1843; Semper 1852; Curtius 1870, Furtwängler 1899.

19 Plagemann 1967; Calov 1969. Die ältere Studie von H. Seling (Seling 1953) fand zunächst keine Nachfolger.

20 Joachimides 1995, 11

21 In Auswahl: Joachimides u. a. 1995; Graf – Möbius 2006; Savoy 2006a; KölnJb 40, 2007; Marx – Rehberg 2007; Kratz – Kessemeier – Savoy 2010; Bergvelt u. a. 2011; Paul 2012; Schreiter 2012; Schröder – Winkler-Horaček 2012; Müller 2013; Breuer – Holtz – Kahl 2015.

Museumstypen²², zur allgemeinen Bautypologie²³, zu einzelnen Häusern²⁴, aber auch speziell zum Einrichtungskonzept²⁵. In der gesamten Forschungsliteratur sind dabei zwei wesentliche Schwerpunkte auszumachen: die Untersuchung von Gemäldegalerien und die Genese des Museums im späten 18. und frühen 19. Jh.²⁶ Wesentliche Impulse zur weiteren Entwicklung im 19. Jh. gingen zuletzt von den Berliner Institutionen aus, was sich schon in der Begründung der Reihe der „Berliner Schriften zur Museumskunde“ manifestierte.²⁷ Die Aufstellung antiker Plastik wurde dabei bisher meist nur im allgemeinen Rahmen des Kunstmuseums diskutiert.

Antikensammlungen des 18. Jh. waren bereits mehrfach Thema internationaler Kongresse.²⁸ Dem Jahrhundert der Museen wurde hingegen erst in den letzten Jahren zunehmend Aufmerksamkeit zuteil.²⁹ Auch hier kann zwischen Studien zu Einzelaspekten³⁰ und übergreifenden vergleichenden Untersuchungen³¹ unterschieden werden. Eine zusammenfassende Darstellung von Ausstellungsinszenierungen fehlt aber bislang. Dies überrascht umso mehr, als Präsentationskonzepte einen wichtigen Untersuchungsgegenstand der modernen Museologie darstellen – vor allem im Hinblick auf die Frage, wie eine Ausstellung Wissen vermitteln kann und soll.³² So diskutierte auch zuletzt B. Ellermeier Inszenierungen provinzialrömischer Antike des 19. Jhs. im Zusammenhang mit aktuellen Museumskonzepten zur Römerzeit.³³ Eine archäologisch-(kunst)historische Perspektive wurde dagegen vom Teilprojekt Bo4 des Berliner Sonderforschungsbereich „Transformationen der Antike (SFB 644)“ eingenommen.³⁴ Hier schließt auch die vorliegende Arbeit an, indem sie einen Baustein für die aktuelle und andauernde Erforschung der Inszenierung in Antikemuseen im langen 19. Jh. liefert.

22 z.B.: Mundt 1974; Cordier 2003.

23 z.B.: Martin 1983; Gradel 1997; Pevsner 1998.

24 z.B.: Jeknkins1992; Knoll 1993; Vogtherr 1997; Nichols 2015.

25 Wezel 2003; Heinecke 2011.

26 Pommier 1995; Savoy 2006a; Sheehan 2002; Paul 2012a.

27 Die Reihe wird seit 1996 vom Institut für Museumsforschung herausgegeben. Titel zum historischen Selbstverständnis der Museen sind aber erst im letzten Jahrzehnt erschienen.

28 Insbesondere Beck u. a. 1981; Boschung – Hesberg 2000.

29 Eine Ausnahme stellt die Studie von I. Jenkins (Jenkins 1992) zu der Skulpturengalerie des British Museums dar.

30 Etwa die drei-bändige Arbeit zur Restaurierungspraxis von A. Fendt (Fendt 2012a).

31 Faensen 2011; Weitmann 2011.

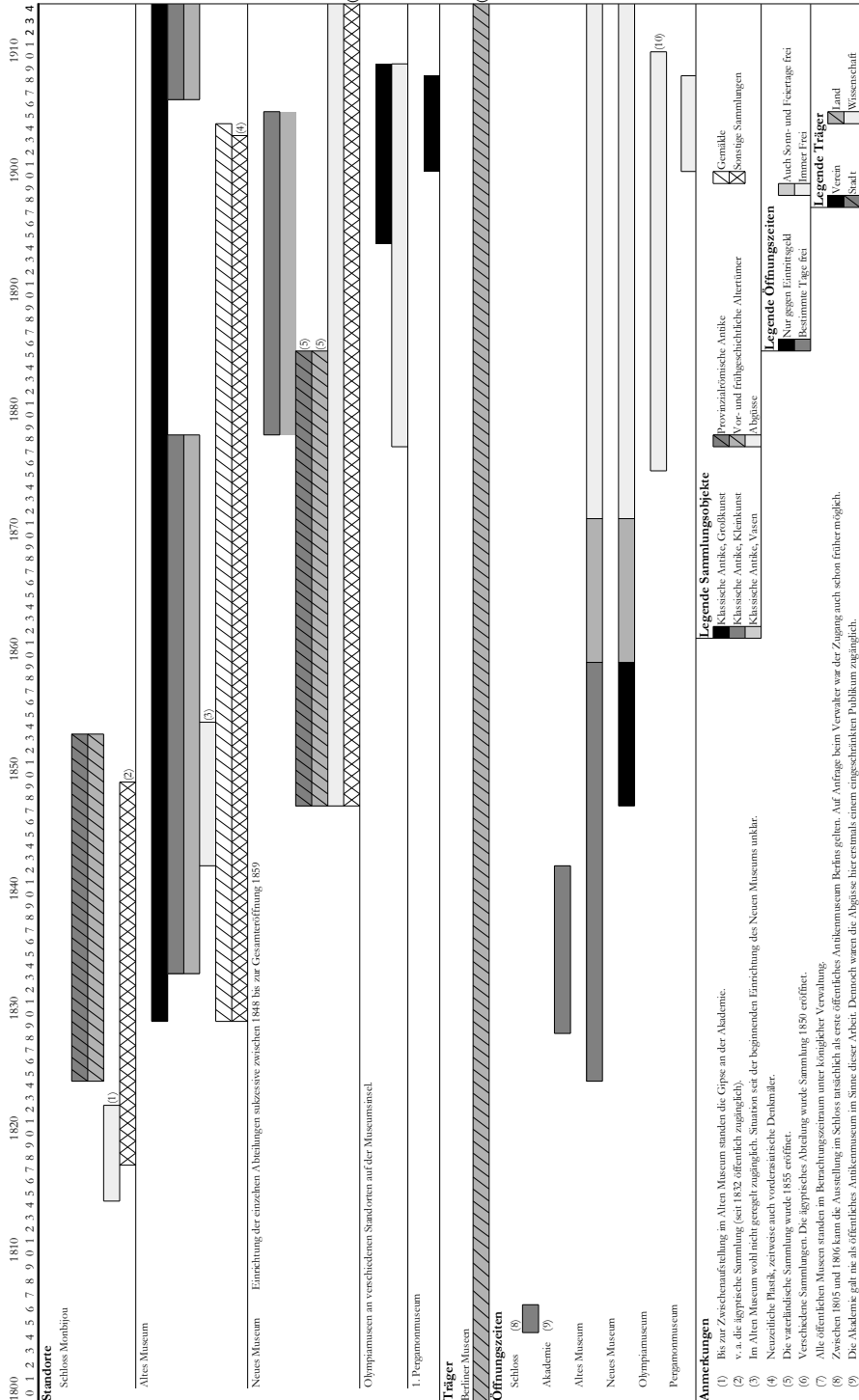
32 Vgl.: Moser 2010

33 Ellermeier 2010, insbes. S. 66-80. Sie vergleicht die Ausstellungen im Historischen Museum der Pfalz in Speyer, die Landesmuseen in Trier und Bonn sowie das Museum in Mainz. Die Untersuchung zum 19. Jh. kann in dem Rahmen nur einführenden Charakter haben. Ihre Beobachtungen decken sich weitestgehend mit den Ergebnissen vorliegender Arbeit. B. Ellermeier beschränkt sich aber in ihrer Darstellung zum 19. Jh. auf die letzten Jahrzehnte, als sich die Institutionalisierung in eigenständigen Museumsbauten manifestierte. Die angedeutete Gegenüberstellung der Provinzialmuseen mit „Fürstensammlungen und privaten Kunstkabinetten“ (Ellermeier 2010, 79) oder die Voraussetzung eines einheitlichen Erwerbungs- und Einrichtungskonzepts für Kunst- und Provinzialmuseen (Ellermeier 2010 58f.) werden der diachronen und überregionalen Diversität nicht vollends gerecht.

34 Im Rahmen des Teilprojekts sind in den letzten Jahren einige wichtige Beiträge zur Aufstellungsgeschichte in europäischen Museen erschienen oder sind in Vorbereitung: Schreiter 2012; Grüßinger 2016; Schnell 2016. E. Hoffmann bereitet ihre Dissertation zu Aufstellungskonzepten im internationalen Vergleich im späten 19. und frühen 20. Jh. vor, mit besonderem Fokus auf die Einrichtung des Alten Museums zu Berlin in diesem Zeitraum.

Beschreibung der Inszenierung

Berlin



Berlin

Die Vorgeschichte der Berliner Museen wurde bereits vor dem 2. Weltkrieg anhand zahlreicher Archivalien von P. Seidel und F. Stock umfassend dokumentiert.¹ Die Festrede von Aloys Hirt gilt dabei zurecht als das Gründungsdokument der Berliner Museen.² Unter dem Eindruck der französischen Revolution plädierte er für die öffentliche Zugänglichkeit des königlichen Kunstbesitzes. „Solche Werke dürfen nicht als eitle Zierde dienen; als Monumente des menschlichen Geistes sind sie das Erbe, was der ganzen Menschheit angehört.“³ Der wesentliche Zweck der Einrichtung eines Museums kann nach A. Hirt „kein anderer sein, als durch Erziehung guter einheimischer Künstler die Blüthe der Künste herbeizuführen, den Geschmack der Nation immer mehr auszubilden, und selbst auch in merkantilistischer Rücksicht, uns immer mehr unabhängig vom Auslande zu machen.“⁴ Folglich sollte die Ausstellung der antiken Kunstwerke und der Malerei in erster Linie den zeitgenössischen Künstlern zur Geschmacksbildung dienen. Deshalb war für ihn auch die Verbindung mit der Akademie ein erstrebenswertes Ziel. A. Hirt ging aber noch einen Schritt weiter. Es sei die Absicht der Akademie, „den Geschmack der Nation für die schönen Künste immer mehr auszubilden. Es ist nemlich nicht genug Künstler zu haben, es müssen auch Kenner und Liebhaber, es müssen auch Genießer vorhanden sein.“⁵ A. Hirt hatte an dieser Stelle vor allem die Kunstproduktion vor Augen, für die die Antike als Vorbild dienen musste. Der Betrachter sollte ebenfalls seinen Blick schulen, mit dem Ziel die zeitgenössische Kunstproduktion richtig wertschätzen zu können. Von diesem Standpunkt war es nicht mehr weit zu Wilhelm von Humboldts Einschätzung, der den Kunstwerken einen unmittelbaren Einfluss auf die moralische und ästhetische Erziehung des Volkes zusprach (s. u. 39f.). Dies bildete dann die Voraussetzung für die Entstehung eines eigenständigen Museumsbaus, losgelöst von der preußischen Kunstproduktion.⁶

Bereits Ende des 18. Jhs. forcierte Jean Henry, „Aufseher über das Kunst- und Naturalien-Cabinet“, die Zusammenführung der Sammlungen am königlichen Schloss. Während A. Hirt für die wissenschaftliche Betreuung der Antiken zuständig war, traf Henry alle strukturellen Entscheidungen. Zunächst bot er Führungen für einzelne Personen oder Gruppen für einen Dukaten an. 1805 wurden die Kunstkammer im Residenzschloss dann „täglich [...] für alle rechtliche Personen zwey Stunden lang“ geöffnet.⁷ Freilich handelte es sich damit kaum um eine wirklich öffentliche Antikensammlung, zu hoch werden die gesellschaftlichen und finanziellen Hürden gewesen sein, damit jedermann tatsächlich Zugang hatte. Nichtsdestotrotz war dies die erste dokumentierte, im engeren Sinne öffentliche Präsentation von Antiken in

1 Seidel 1928; Stock 1928. Für neuere Untersuchungen, die sich auch mit der Vorgeschichte auseinandersetzen, s. u. zu den einzelnen Bauten. s. außerdem: Bredekamp 2011.

2 Zur Person Aloys Hirt, s.: Fendt – Stürmer – Winkler- Horaček 2013, 48 mit weiterer Literatur.

3 Stock 1928, 78f. Nr. 16.

4 Stock 1928 79 Nr. 16.

5 Stock 1928, 80 Nr. 16.

6 Eine ähnliche Verschiebung der Ausrichtung vom Künstler auf das Volk findet sich zum gleichen Zeitpunkt auch in Dresden (s. u.).

7 Heres 1977, 113f.

Berlin.⁸ Diese Epoche währte nur kurz, die Napoleonischen Kriege veränderten die Berliner Museumslandschaft tiefgreifend. Im Dezember 1806 wurden zahlreiche Antiken und andere Kunstschätze von Dominique-Vivant Denon beschlagnahmt und nach Paris verbracht. Erst unter dem Eindruck des Pariser Museums wurde nach dem Rückkehr der Antiken der Weg für eine Ausstellung bereitet, die ein großes Publikum ansprechen sollte.⁹

Die Zeit zwischen dem französischen Kunstraub und der Aufstellung der Antiken im Alten Museum, bildet im Hinblick auf die öffentliche Zugänglichkeit noch einen blinden Fleck in der Erforschung der Berliner Museumsgeschichte.¹⁰ Ein Großteil der Antiken, die zurückgewonnen werden konnten, gelangten wieder in die preußischen Schlösser und Gärten zurück. Drei Statuen wurden in Monbijou für die Aufstellung in dem zu errichtenden Museum zwischengelagert.¹¹ Auf Anfrage beim Kastellan war zumindest das Stadtschloss zugänglich, allerdings nicht mehr in geregelter Form wie noch 1805.¹²

Es ist bekannt dass Carl Gustav Carus 1825 die Berliner Sammlungen besuchte.¹³ Am 20. August führte ihn Geheimrat Johannes Schulze zu den Gipsabgüssen in der Akademie. „Im Erdgeschoß des Museums steht diese Sammlung, in welcher gar herrliche Sachen zusammengebracht sind.“¹⁴ Tags darauf besichtigte C. G. Carus wiederum unter Begleitung J. Schulzes u. a. auch Monbijou, „wo die modernen Glasmalerien, für Marienburg bestimmt, und manche ägyptische und altdeutsche Altertümer, so hier noch ungeordnet umherliegen, zu sehen waren.“¹⁵ Am 27. August besichtigte die kleine Reisegruppe dann das Schloss und die Kunstkammer. „Die alten Kur- und Rittersäle, mit Samttapeten und versilberten Arabesken, die Spiegelzimmer und glatten Parketts, alles in altfranzösischem Geschmack machte mir Eindruck. [...] Auch mehrere schöne Antiken, alle gleich den sonstigen besten Bildern für das neue Museum bestimmt“. Anschließend wurde die Kunstkammer besucht, „wo die große Sammlung ägyptischer Altertümer und Mumien reichlichen Stoff zur Betrachtung darbot. [...] die niedrigsten römischen Bronzen, wo selbst aus fratzenhaften Gebilden immer eine kernhafte Vorstellung

8 Sedlarz 2010, 208f. Sedlarz postuliert die Zugänglichkeit der Abgussammlung der Akademie anlässlich der regelmäßigen Akademie-Ausstellungen mit einer potenziellen Besucheranzahl von 10.000 Personen. Diese Ausstellungen sind durch Kataloge gut dokumentiert, die von H. Börsch-Supan (Börsch-Supan 1971) vorgelegt wurden. In diesen fehlt aber jeglicher Verweis auf die Abgüsse. So waren diese möglicherweise zugänglich, standen aber keinesfalls im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung.

9 Im Dezember 1806 verließen die von Dominique Vivant Denon beschlagnahmten Antiken Berlin. Ein Teil kam nach langen Verhandlungen im Frühjahr 1815 wieder zurück: Heres 1977, 115f.; Gröschel 2009, 518-520; Fendt 2012a, 57-64. Zu der Rückerstattung der geraubten Kunstwerke 1814-1815, s.: Savoy 1999; Savoy 2011, 149-195, 237-263.

10 Das stellte H. Heres bereits fest und daran hat sich bis heute noch nichts geändert (Heres 1977, 119f.). P. Weitmann führt dementsprechend auch die Akademie der Künste und das Schloss Monbijou nicht auf (Weitmann 2011). In den letzten Jahren ist aber ein aufkommendes Interesse auch an diesem Zeitraum zu verzeichnen, wofür stellvertretend C. Sedlarz' Untersuchung zu der Gipssammlung der Akademie zwischen 1750-1815 zitiert werden kann (Sedlarz 2010 und Sedlarz 2012). Bezeichnenderweise fehlt aber auch in einem neueren Sammelband (Schröder – Winkler-Horaček 2012) die Untersuchung der Sammlungsgeschichte zwischen 1815 und der Neuaufstellung im Alten Museum.

11 Heres 1977, 118; Vogtherr 1997, 164; Gröschel 2009, 518.

12 Berlin 1827, 30.

13 Heres 1977, 119f.

14 Carus 1856(1969), 449. Möglicherweise standen die Abgüsse zu dem Zeitpunkt schon im Erdgeschoss des Lindenflügels, wahrscheinlich aber noch im Seitenflügel an der heutigen Universitätsstraße, damals Stallstraße, vgl.: Sedlarz 2012, 42-44.

15 Carus 1856(1969), 450.

durchbricht, schöne etruskische Vasen und alte Glaswaren, eine vollständige antike Vase usw., alles hätte eine längere Betrachtung verdient, als wir ihm hier gewähren konnten.“¹⁶ Ermöglicht wurde der Zutritt zu diesen Sammlungen durch Geheimrat J. Schulze, Chef des preußischen Unterrichtswesens. Dieser gesellschaftliche Stand hatte freilich immer die Möglichkeit, Zugang zu fürstlichen Sammlungen zu erlangen. Der Nachweis über öffentliche Antikemuseen in Berlin kann deshalb aus diesem Bericht nicht abgeleitet werden.

In der Tat fehlen jegliche Hinweise auf öffentliche Antikenausstellungen seit 1806. Durch die Tagebucheinträge C. G. Carus' sind drei Aufstellungsorte für Sammlungen belegt, die im Rahmen dieser Arbeit interessieren: Gipsabgüsse in der Akademie der Künste, provinzialrömische Altertümer in Monbijou und originale griechisch-römische Werke im Schloss. Belegt ist auch die Aufstellung von Gipsabgüssen in Monbijou aus der Pariser Formerei, als Ersatz für die geraubten Antiken.¹⁷ Diese müssen aber schon vor 1825 wieder aus dem Schloss Monbijou entfernt worden sein. Bezeichnenderweise erwähnt C. G. Carus nämlich keine Gipse an diesem Ort.¹⁸

Im Akademiegebäude wurde 1815 eine temporäre Ausstellung organisiert, die die Rückkehr der geraubten Kunstwerke aus Paris zelebrierte. Die antiken Werke blieben aber davon ausgeschlossen.¹⁹ Auch die Gipsabgüsse, deren Bestand seit 1815 kontinuierlich wuchs, wurden wohl lange Zeit nicht öffentlich präsentiert.²⁰ 1818 forderte Friedrich Wilhelm III., die Abgusssammlungen öffentlich zugänglich zu machen, was aber erst elf Jahre später umgesetzt wurde:²¹ per Erlass des Kultusministers Karl Sigmund Franz Freiherr vom Stein zum Altenstein

16 Carus 1856(1969), 455f.

17 Platz-Horster 1979, 273f.; Einholz 1992, 75-77.; Vogtherr 1997, 68. 93; Stürmer – Wrede 1998, 10; Sedlar 2010, 211. Die Gipse wurden bereits 1808 fertiggestellt, aber erst im März 1815 im Schloss Monbijou aufgestellt.

18 Die Aufstellungsgeschichte der Gipse in Monbijou ist umstritten. Vogtherr 1997, 93 Anm. 630 verweist auf Akten, aus denen hervorgeht, dass ein Großteil der Gipse bereits 1821 an die Akademie überführt wurde. Dazu passt auch die Erwähnung von Levezow 1822, 341, dass Gipsabgüsse zu dem Zeitpunkt parallel in der Akademie und in Monbijou aufbewahrt werden. Einholz 1992, 77. 92f. Anm. 19 zitiert einen „Wegweiser“ durch Berlin von 1833 als Beleg, dass zu diesem Zeitpunkt noch Gipse in Monbijou aufgestellt gewesen waren (Die Auflage von 1833 ist dem Verfasser leider nicht zugänglich geworden). Nach Ansicht des Verfassers überwiegen die Argumente für eine Überführung der Gipse in das Akademiegebäude. Berlin 1827, 153f. übernimmt den Text aus Berlin 1821, 203f. zur Beschreibung der Gipsabgusssammlung der Akademie. Der Hinweis auf Monbijou als Aufstellungsort wurde dabei wahrscheinlich übersehen, zumal das Schloss nur in einem Nebensatz erwähnt wird. Dies gilt mutmaßlich auch noch für die Auflage von 1833. Für eine Unachtsamkeit des Redakteurs der „Wegweiser“ spricht vor allem, dass der Verweis auf die Abgusssammlung in der Kurzbeschreibung des Schlosses Monbijou in der Auflage von 1827 weggelassen wurde: vgl. Berlin 1821, 14 mit Berlin 1827, 15f. Auch Helling 1830, 154 und Cosmar 1840, 51. 79 erwähnen Monbijou nicht als Aufstellungsort von Gipsen, wohl aber die Akademie der Künste. Es war der Akademie offenbar ein besonderes Anliegen die Gipse wieder in räumliche Nähe der Unterrichtsklassen zu bringen, vgl.: Vogtherr 1997, 93.

19 Vogtherr 1997, 74; Savoy 2011, 258f. Zum Akademiegebäude s.: Rave 1962, 5-18.

20 Zur Geschichte der Gipsammlung der Akademie vor 1815, vgl.: Sedlar 2010; Sedlar 2012: Die Abgüsse waren für den Zeichenunterricht vorgesehen und in vier Räumen des Akademiegebäudes aufgestellt. Eine öffentliche Präsentation ist nicht dokumentiert. Eine erste wesentliche Erweiterung des ursprünglichen Bestandes der Pariser Antiken bildeten die ersten Abgüsse der Elgin-Marbles, die 1817 das Museum erreichten, Berlin 1821, 203. Zu den Neuerwerbungen der ersten Jahrhunderthälfte s.: Schröder 2012, 51f.

21 Platz-Horster 1979, 276; Einholz 1992, 77; Vogtherr 1997, 84. 160.

vom 19. November 1829 waren die Sammlungen dem Publikum geöffnet.²² Trotzdem hatte nur eine sehr eingeschränkte Öffentlichkeit Zugang zu dem Museum.²³ Die Gipsabgüsse waren erst im Neuen Museum im engeren Sinne öffentlich zugänglich.

Die fehlende Erwähnung von hochgerühmten Werken, wie dem Betenden Knaben oder der Knöchelspielerin, in den Reiseberichten C. G. Carus' lässt jedenfalls aufmerken. Ist es möglich, dass diese Werke überhaupt nicht ausgestellt waren und auch den gesellschaftlichen Oberschichten für die Betrachtung verschlossen waren? Tatsächlich gelangten die meisten Objekte wieder zurück an die Schlösser und Gärten (wenngleich nicht immer an ihre ursprünglichen Aufstellungsorte).²⁴ So stand die Knöchelspielerin nach 1815 z.B. wieder in der Bildergalerie von Sanssouci in Potsdam, während der Betende Knabe wieder im Parolesaal des Berliner Schlosses aufgestellt wurde.²⁵ Da verschiedene Pläne für ein Museumsneubau seit 1815 diskutiert wurden und A. Hirt seit 1820 mit der Auswahl der Antiken aus den königlichen Beständen beauftragt war, wurde eine Öffnung für das Publikum offenbar als überflüssig empfunden.²⁶ In der zeitgenössischen Wahrnehmung stand die Präsentation in der Akademie vor ihrer unmittelbaren Vollendung. Als 1822 dann die Pläne für einen Neubau vorgelegt wurden und die Energien auf eine große unabhängige Museumslösung gerichtet wurden, bestand ebenfalls keine Notwendigkeit mehr, eine Zwischenlösung anzustreben.²⁷ Dennoch bedeutet der Zeitraum von 15 Jahren zwischen Ankunft und Ausstellung, dass die Antiken keine unmittelbare Rolle in der politischen Selbstdarstellung zu dem Sieg über Napoleon spielten. Demgegenüber stand die erste Gemäldeausstellung noch 1815 in der Akademie, in der die Gemälde französischer Künstler als „Kriegstrophäen“ präsentiert wurden.²⁸ Die Gemäldegalerie konnte dann ab 1818 auch regelmäßig besichtigt werden.²⁹ Eine nähere Untersuchung zu der Rolle der antiken Denkmäler als Träger politischer Aussagen in Berlin nach 1815 wäre wünschenswert, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. B. Savoy weist in ihrer Untersuchung zu den napoleonischen Konfiszierungen darauf hin, dass es um 1830 zu einer Verschiebung in der Bewertung des französischen Kunstraubes kam.³⁰ Während die Rückgabeforderungen 1814/1815 unter national-patriotischen Gesichtspunkten sich vor allem auf das einzelne Objekt bezogen – somit standen vor allem Kunstwerke von deutschen Künstlern oder Auftraggebern im Mittelpunkt des Interesses³¹ –, rückte 15 Jahre später der Akt des Kunstraubes in den Vordergrund, indem der barbarische (französische) Nationalcharakter dem zivilisierten (deutschen) gegenübergestellt wurde. Erst auf dieser Grundlage konnten auch die geraubten Antiken,

22 Die Ausstellungsfläche wurde durch den Ausbau des Flügels an der Universitätsstraße 1836 noch einmal deutlich vergrößert. Eine Veränderung der Zugangsregelung ging damit aber nicht einher, s.: Rave 1962, 17; Vogtherr 1997, 160.

23 Helling 1830, 154; Cosmar 1840, 51; Baedeker 1842, 394.

24 Hüneke u.a. 2009, 3. II. Der Bestandskatalog der Skulpturensammlung der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg gibt detailliert Aufschluss über die Aufstellungsgeschichte der einzelnen Objekte.

25 Hüneke u.a. 2009, 248f. Kat. Nr. 133 (Knöchelspielerin). 440f. Kat. Nr. 293 (Betender Knabe).

26 Rave 1941, 14f.; Vogtherr 1997, 36-54; Hüneke u.a. 2009, 11. A. Hirt erhält am 20. Oktober 1820 Zugang zu den Schlossräumen zwecks Auswahl der an das Museum zu überführenden Antiken.

27 Heres 1977, 101-104; Vogtherr 1997, 164-166; Hüneke u.a. 2009, Katalog. Erst die Erlasse aus den Jahren 1828 und 1829 dokumentieren die Abgabe zahlreicher Kunstwerke, u. a. des Betenden Knaben, aus den Schlössern an das Museum.

28 Vogtherr 1997, 74; Savoy 2011, 258f.

29 Vogtherr 1997, 84.

30 Savoy 2011, insbes. 267-273.

31 Savoy 2011, 248.

als Ausdruck der zivilisatorischen Reife, zur Veranschaulichung der politischen Diskussion beitragen. Dies erklärt die spät einsetzende Einbindung antiker Objekte in den Siegesdiskurs, der erst in der Inszenierung des Alten Museums zum Thema wurde (s. u. S. 20f.).

Das Alte Museum markierte den Beginn der öffentlichen Antikensammlungen in Berlin. Mit der Eröffnung der Sammlung „vaterländischer Altertümer“ im Schloss Monbijou gelangten auch bald einige provinzialrömischen Denkmäler zur Aufstellung. Die wirklich öffentliche Präsentation der Gipse erfolgte erst nach der Jahrhundertmitte im Neuen Museum. Im Wesentlichen waren damit die Aufstellungsorte für antike Kunst im 19. Jh. vorgegeben. Erst der erhöhte Raumbedarf, der sich wegen der Funden aus Olympia, vor allem aber Pergamon ergab, brachte in den 80er Jahren erneut Bewegung in die Debatte um die weitere Entwicklung der Museumsinsel (**Abb. 31** auf Seite 67). Am Ende stand eine Minimallösung mit dem ersten Pergamon- und den provisorischen Olympiamuseen. Die Skulpturen im Alten und die Abgüsse im Neuen Museum waren davon nicht betroffen. Nur das Antiquarium wechselte im Laufe der Jahrzehnte mehrmals den Aufstellungsort, was sicher auch den leichter beweglichen Objekten geschuldet war.

Durch das Statut von 1835 wird erstmals die Organisation der königlichen Museen zu Berlin staatsrechtlich festgelegt. Mehrfache Revisionen bis hin zum vierten Statut von 1872 hatten im wesentlichen Einfluss auf die Entscheidungsbefugnis des Königs und des Generaldirektors sowie die Hierarchie der Entscheidungskette.³² Die unmittelbare Zuständigkeit fiel dem Ministerium für „geistliche, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten“ zu, das den Generalintendanten, später Generaldirektor, benannte. Für die Fragestellung dieser Arbeit ist vor allem interessant, wer für die Ausstellungskonzeption verantwortlich war. Während dem Generaldirektor in den meisten Fragen die entscheidende Stimme zufiel, so ist zu bemerken, dass für die „Aufstellung der Kunstgegenstände in den verschiedenen Abteilungen oder Veränderungen in denselben“ zunächst eine „artistische Kommission“ zur Begutachtung zwischengeschaltet war.³³ Auf das Betreiben Ignaz von Olfers wurden die Befugnisse der Kommission nach und nach eingeschränkt, so dass das Statut von 1854 die komplette Entscheidungsgewalt beim König und dem Generaldirektor, in der Person I. v. Olfers, ansiedelte.³⁴ Die Abteilungsdirektoren hatten nur noch eine beratende Funktion.³⁵ Beiden Protagonisten ist ein entscheidender Gestaltungswille zuzuschreiben, der von Zeitgenossen als „Herrschaft“ aufgefasst wurde.³⁶ Erst nach dem Tod von Friedrich Wilhelm IV. und dem Rücktritt I. v. Olfers wurde die Kommission per Statut wieder eingesetzt. „Durchgreifende Neuerungen“ bedurften aber weiterhin der Zustimmung des Königs.³⁷ Doch die gestalterischen Entscheidungen lagen wieder bei den Fachvertretern. So ist erst ab 1868 wieder mit neuen Präsentationskonzepten in den Berliner Museen zu rechnen.

32 Winter 2010; Heinecke 2011, 87-94.

33 Winter 2010, 42. Die artistische Kommission ist nicht zu verwechseln mit der Gründungs- oder Einrichtungskommission, s. u. S. 39.

34 Wezel 2003, 133; Winter 2010, 49. I. v. Olfers zögerte die Neuredaktion des Statutes wohl bewusst bis nach der Fertigstellung des Neuen Museums hinaus. E. Heinecke kann nachweisen, dass der König unmittelbar an allen relevanten Entscheidungen mitwirkte, in viel stärkerem Maß als es bisher in der Literatur angenommen wurde (Heinecke 2011).

35 Wezel 2003, 133 mit Anm. 105, Winter 2010, 48f. Heinecke 2011, 90f. De facto war die Tätigkeit der Kommission bereits seit 1840 rückläufig. Durch eine Kabinettsorder von 1843 wurde die Kommission zudem in ihren Befugnissen bereits extrem eingeschränkt.

36 Wezel 2003, 133 mit Anm. 108 unter Bezug auf einen Briefwechsel zwischen Peter Cornelius und Förster.

37 ZbUvPr 1868, 589ff. §3 und §7.

Im Folgenden werden ausführlich die verschiedenen Ordnungsprinzipien und Inszenierungen an den verschiedenen Orten beschrieben.

Schloss Monbijou

Die ehemalige Sommerresidenz des preußischen Königshauses stand nach dem Tod der letzten königlichen Bewohnerin, Königin Friederike Luise (1751-1805), anderen Verwendungszwecken offen.³⁸ In der Folge wurden im Schloß Monbijou Gipsabgüsse, ägyptische Denkmäler, vorwiegend aus den Sammlungen Minutoli und Passalacqua, sowie die Sammlung der „Slavischen und altgermanischen Alterthümer“ ausgestellt.³⁹ Im Rahmen dieser Arbeit interessieren dabei insbesondere die Aufstellungen der Gipsabgüsse und der provinzialrömischen Altertümer.⁴⁰ In der „vaterländischen“ Sammlung befanden sich neben zahlreichen vor- und frühgeschichtlichen Objekten, eben auch römische Funde aus dem Rheinland, wenngleich in verhältnismäßig bescheidenem Umfang. Die Ausstellungsgeschichte dieses Sammlungsbestandteils ist von M. Bertram ausführlich untersucht worden.⁴¹ Eine erste Systematisierung der „Abtheilung vaterländischer Merkwürdigkeiten“ erfolgte bereits 1799 auf Betreiben Jean Henrys, der die Objekte zur Sammlung der Slavischen und altgermanischen Alterthümer“ zusammenführte. An dieser Stelle soll aber nur die Aufstellung von Leopold von Ledebur interessieren, dem Nachfolger Henrys, als Vorsteher der „Abtheilung für vaterländische Alterthümer“.⁴² Durch die preußischen Rheinprovinzen hatte das „Vaterland“ eine Ausdehnung nach Westen erfahren, so dass auch die provinzialrömischen Denkmäler mit diesem Begriff abgedeckt wurden.⁴³ Unter L. v. Ledebur wurde die Sammlung im Mai 1837 wohl erstmals einem größeren Publikum regelmäßig zugänglich gemacht, immer donnerstags von 10-16 Uhr.⁴⁴ Wenngleich mangels zeitgenössischer Darstellungen die Gestaltung der Präsentation wenig bekannt ist, sind einige Schriften zum Ausstellungskonzept L. v. Ledeburs überliefert.⁴⁵ Aus diesen Dokumenten geht hervor welche Ordnungssysteme um 1830 möglich waren und welchem Zweck die Sammlung „vaterländischer Alterthümer“ dienen sollte. L. v. Ledebur hebt dabei insbesondere die zu erwartende Erkenntnis hervor, in Ergänzung zu der Aufgabe der Bewahrung von eigenem Kulturgut.

38 Vogtherr 1997, 221.

39 Wolzogen 1863, 310f.; Heres 1977, 118; Einholz 1992, 77; Vogtherr 1997, 231-Bertram 2005, 31

40 Zu den Anfängen der ägyptischen Sammlung in Berlin, vgl.: Vogtherr 1997, 221-231. Die ägyptische Sammlung wurde im Februar 1832 erstmals einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Donnerstag war der einzige öffentliche Tag; der Zugang wurde über Eintrittskarten reglementiert.

41 Bertram 2005.

42 Vogtherr 1997, 231-233.; Krauss 2005, 5-8; Bertram 2005, 31f. Die Sammlung befand sich seit 1825 großteils im Schloss Monbijou. Vogtherr weist darauf hin, dass sich 1832 auch noch Bestände in der Kunstkammer und im Alten Museum befanden, die dann bis 1835 in Monbijou zusammengeführt wurden. Es sind verschiedene Bezeichnungen für die Sammlung belegt: germanisch-slawisch, nordisch, vaterländisch.

43 Mit nennenswerten Beständen provinzialrömischer Denkmäler ist ohnehin erst nach der Neuordnung des Staatengefüges im Zuge des Wiener Kongresses zu rechnen, als das nördliche Rheinland unter preußische Kontrolle kommt.

44 Die Einrichtung der Sammlung war bereits 1836 abgeschlossen. Fremde konnten die Abteilung auf Anfrage täglich besuchen. Der Eintritt am Donnerstag war wahrscheinlich kostenfrei. Im Winter wurden die Öffnungszeiten um eine Stunde auf 10-15 Uhr verkürzt (Bertram 2005, 40f).

45 Ein Konzeptpapier L. v. Ledeburs aus dem Jahr 1830 und ein Bericht von 1832 befinden sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Abschriften aus dem Aktenmaterial finden sich bei: Vogtherr 1997, 274-277. 282f.; Bertram 2005, 63-68. 71-73.

Bezüglich der Ordnung in der Ausstellung trennt er zunächst generell zwischen heidnischen und christlichen Denkmäler. Als weitere Unterteilung der heidnischen Altertümer schlägt er dann verschiedene Anordnungen vor: „1. eine geographische; 2. eine ethnographische; 3. eine culturhistorische“.⁴⁶ Erstere soll den zeitgenössischen Provinz- und Kreisgrenzen folgen: „Dies einfache Nebeneinanderstellen könnte vielleicht zu historischen Resultaten führen, es würden sich vielleicht für das Gleiche, Aehnliche und Verschiedene Grenzl意思en ergeben, die auf die Grenzen der Völker Sitze, und der Sitten leiten könnten.“ L. v. Ledebur verwirft dieses System aber aufgrund des hohen Raumbedarfes. Da „die große Streitfrage in Betreff der Völkergrenzen, und der Unterscheidung slavischer und germanischer Alterthümer“ noch nicht geklärt ist, kann auch ein „ethnographisches“ System keinen Bestand haben.⁴⁷ Aus ähnlichem Grund lehnt er auch die „culturhistorische“ Anordnung ab. Diese „gewinnt wieder nur durch die Ermittlung des Ethnographischen oder Feststellung des Geographischen ihren geschichtlichen Werth“. (Unter „culturhistorisch“ versteht Ledebur eine Anordnung nach Sachgebieten, wie „religiöser, kriegerischer und häuslicher Thätigkeit“.) Zwei Jahre später diskutiert er dann zusätzlich eine „chronologische“ und eine „analoge Ordnung“.⁴⁸ Die chronologische Ordnung kannte Ledebur aus dem dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen, eingerichtet von Christian Jürgen Thomsen, nach dem von diesem etablierten Drei-Perioden-System.⁴⁹ Ein solches System beinhaltete aber für Ledebur noch zu viele Unsicherheiten für eine museale Umsetzung. Im Gegensatz zu der dänischen Sammlung waren die Berliner Objekte der materiellen Überlieferung verschiedener, sich zeitlich überschneidender Kulturen wohl tatsächlich schwieriger in eine zeitliche Folge zu bringen. Am geeignetsten erschien Ledebur deshalb eine Ordnung im „Analogieprinzip“, was er in dem ersten Museumsführer erläuterte:

Das Ähnliche und Verwandte in Form und Stoff, ohne Rücksicht auf Lokalität der Findung, ward neben einander gestellt; die so zur Anschauung gebrachten allmählichen Übergänge werden nicht wenig dazu beitragen, den oft sehr problematischen Zweck und die schwankende Terminologie dieser Gegenstände der Feststellung näher zu bringen. Die für die verschiedenen Richtungen religiöser, häuslicher, kriegerischer und commercieller Thätigkeit der Völker so wichtigen Fragen: ob die Übereinstimmung der Gegenstände geographisch bedingt wird; ob die eine oder andere Form von Alterthümern ausschliesslich oder überwiegend der einen oder andern Gegend anheim falle; werden durch eine solche Zusammenstellung am schnellsten ihre Beantwortung finden.⁵⁰

Dieses Ordnungskonzept, das so häufig anzutreffen ist in Ausstellungen prähistorischer oder römischer Kleinfunde, bildete die naheliegende Lösung bei einer Objekt-orientierten Aufstellung. Es erforderte keine Vorkenntnisse oder wissenschaftliche Vorarbeiten; allein die Form und die Beschaffenheit des Objekts entschied über den Aufstellungskontext. Auch noch in der Ausstellung im Neuen Museum behielt Ledebur die Präsentation nach dem Analogieprinzip bei. Interessanterweise wählte er für die Ordnung des Führers aber eine „geographische“ Einteilung nach Provinzen, was den früheren Forderungen Konrad Levezows entsprach (Dieser forderte schon 1822, die Anordnung müsse „chorographisch und topographisch sein“).⁵¹

⁴⁶ Dieses und die folgenden Zitate nach: Vogtherr 1997, 275f.

⁴⁷ L. v. Ledebur unterscheidet in seiner „ethnographischen“ Ordnung zwischen dem „Römischen, Germanischen und Slavischen“.

⁴⁸ Vogtherr 1997, 282f.

⁴⁹ Vogtherr 1997, 233; Bertram 2005, 37.

⁵⁰ Ledebur 1838, IX.

⁵¹ Levezow 1822, 384f.; Ledebur 1838, VIII f.

Die Ausstellungspulte in Monbijou müssen in drangvoller Enge bestückt gewesen sein. Ca. 4000 Objekte standen in, auf und unter sechs großen Pultvitrinen.⁵² Die Präsentation traf nicht nur auf Zustimmung. Einige Altertumswissenschaftler übten Kritik an der „unsystematischen“ Zusammenstellung.⁵³ Auch die Anzahl der verkauften Führer zwischen 1839 und 1845 (im Durchschnitt 16 Stück pro Jahr) spricht nicht für eine allzu große Resonanz in der Öffentlichkeit.⁵⁴ Die provinzialrömische Antike nahm eine untergeordnete Stellung in dem vaterländischen Museum ein. L. v. Ledebur sah sich sogar genötigt, zu rechtfertigen, warum römische Altertümer überhaupt Eingang in die Sammlung gefunden hatten

Die Vermischung von Elementen romanischer Cultur mit dem Germanischen bildet aber einen so welthistorischen Moment in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit und findet gerade in den Preußischen Rheinlanden so wichtige Berührungspunkte und Scheidelinien, dass ein Museum vaterländischer Alterthümer, dem die Aufgabe gestellt ist, aus allen Provinzen der Monarchie Zeugnisse der Kunst, des Lebens und des Glaubens ihrer früheren Bewohner aufzuweisen, das Römische, mag es sich nun in classischer Reinheit oder im Gemisch mit Barbarischem zeigen, nicht aus dem Vaterländischen ausscheiden darf.⁵⁵

Die politischen Grenzen bildeten ausschlaggebende Kriterien für die Aufnahme von archäologischen Objekten.⁵⁶ Für die Fragestellungen nach „ethnographischen“ oder „culturhistorischen“ Zusammenhängen, konnte die römische Antike aber vernachlässigt werden. Im Vergleich zu den rheinischen Sammlungen zeigt das Berliner Beispiel, dass die „vaterländischen“ Sammlungen stark durch deren geographische Lage definiert wurden.⁵⁷ Politische Grenzen und lokale Identität verschränkten sich hier jeweils in der Auswahl der Objekte.

52 Bertram 2005, 44.

53 Bertram 2005, 44f. Zu den namhaften Kritikern gehörten Friedrich Lisch, Jacob Asmussen Worsaae, Nils Gustaf Bruzelius. Demgegenüber äußerte Kugler sich positiv zu der Präsentation im Schloss Monbijou.

54 Bertram 2005, 45.

55 Ledebur 1838, 171.

56 Vgl.: Wezel 2011, 139f. E. van Wezel sieht in den Berliner Museen keine „nationale“ Einrichtungen. Dies gilt vielleicht für deren humanistisch geprägten Vermittlungsanspruch, doch zeigt die Stelle bei Ledebur deutlich, dass das „Vaterland“ sich über die politische Grenzen definiert.

57 Vgl.: Ledebur 1838. Auf die umliegenden Provinzen Brandenburg, Sachsen, Pommern, Preußen, Posen und Schlesien entfallen 160 Seiten, auf die Provinzen Westfalen und Rheinland bloß 28 Seiten.

Altes Museum

Wahrscheinlich ist kein Museumsbau im deutschsprachigen Raum besser untersucht worden als das Alte Museum in Berlin.⁵⁸ Die Eröffnung am 3. August 1830⁵⁹ markierte einen Wendepunkt in der Berliner Museumsgeschichte. Erstmals waren die königlichen Kunst- und Antikenbestände in einem eigens für die Ausstellung konzipierten Bau der Öffentlichkeit (fast) uneingeschränkt zugänglich. Erste Pläne zur Zugangsregelung waren noch in den Denkstrukturen des Kunstkammer-Zeitalters verhaftet und richteten sich an ein ausgewähltes Publikum. So sahen Karl Friedrich Schinkel und Aloys Hirt ursprünglich nur den Dienstag und den Freitag als öffentliche Tage für jeden Besucher über 14 Jahren vor.⁶⁰ Bei der Eröffnung wurden dann aber als öffentliche Tage der Montag und der Samstag festgelegt, jeweils vormittags von 9-14 Uhr, sowie samstags zusätzlich von 16-18 Uhr.⁶¹ Während an diesen beiden Tagen in den Räumen nicht gezeichnet werden durfte, durften Künstler und Akademiemitglieder von dienstags bis freitags das Haus nutzen. „Jedem anständig gekleideten“ wurde an den beiden freien Tagen gegen eine kostenlose Eintrittskarte Zutritt gewährt.⁶² Gegenüber dem ursprünglichen Plan stellte die späte Samstagsöffnung eine Verbesserung dar, so dass die Möglichkeit eines Museumsbesuchs von Anfang an vielfach wahrgenommen wurde.⁶³ Die Regelung wurde im Laufe des Jahrhunderts zunehmend erweitert. Spätestens ab 1842 standen die Sammlungen dem Publikum werktäglich bei freiem Eintritt offen⁶⁴ und die Sonntagsöffnung wurde um 1860 eingeführt. Einher ging eine Reduktion auf nur drei öffentliche Tage. Mittwochs, donnerstags und freitags war der Eintritt dem Fachpublikum (später auch Fremden) vorbehalten. Erst ab 1872 war das Museum dann täglich außer montags für mehrere Stunden geöffnet.⁶⁵ Für die anderen Antikensammlungen im Alten Museum galten anfangs gesonderte Öffnungszeiten, z.T. nur einmal unter der Woche.⁶⁶

58 Literatur in Auswahl: Spiero 1934; Heres 1985; Heres 1989; Wegner 1989; Heres 1990; Heilmeyer – Heres 1992; Vogtherr 1997; Wezel 2003; Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004; Heilmeyer 2005; Heilmeyer 2009; Weitmann 2011; Fendt 2012a; Witschurke 2015. Für weitere Literatur s. insbesondere die Literaturverzeichnisse: Vogtherr 1997, 291f. (insbesondere aber die Primärquellen, S. 251-288); Fendt 2012a, 516-570. – Die Bezeichnung Altes Museum wurde freilich erst mit dem Bau des Neuen Museums eingeführt. Zeitweise findet sich auch die Bezeichnung Vorderes Museum in der Guidentliteratur, s.: Löwe 1861. Zum besseren Verständnis wird aber die leicht anachronistische Bezeichnung im Text beibehalten.

59 Schon im Sommer 1829 bestand die Möglichkeit, das noch nicht eingerichtete Museum zu besichtigen (Wezel 2013). Werbewirksam wurde der Geburtstag des Königs am 3. August als Eröffnungsdatum gewählt. W. v. Humboldt verkündet allerdings erst am 21. August 1830 in seinem Abschlussbericht, dass Rotunde und Mittelsaal fertig eingerichtet seien. Der Bericht wurde erstmals abgedruckt, in Wolzogen 1863, 298-327. Zur Archivquelle, s.: Vogtherr 1997, 277 Quelle Nr. 1830/2

60 Wegner 1989, 280f.; Vogtherr 1997, 149 Anm. 1038. A. Hirt hatte bereits 1798 eine ähnliche Regelung vorgeschlagen, vgl.: Seidel 1928, 63.

61 Vogtherr 1997, 149. Wezel 2013, 68-76. In den Wintermonaten konnte das Museum nur von 10-16 Uhr besichtigt werden.

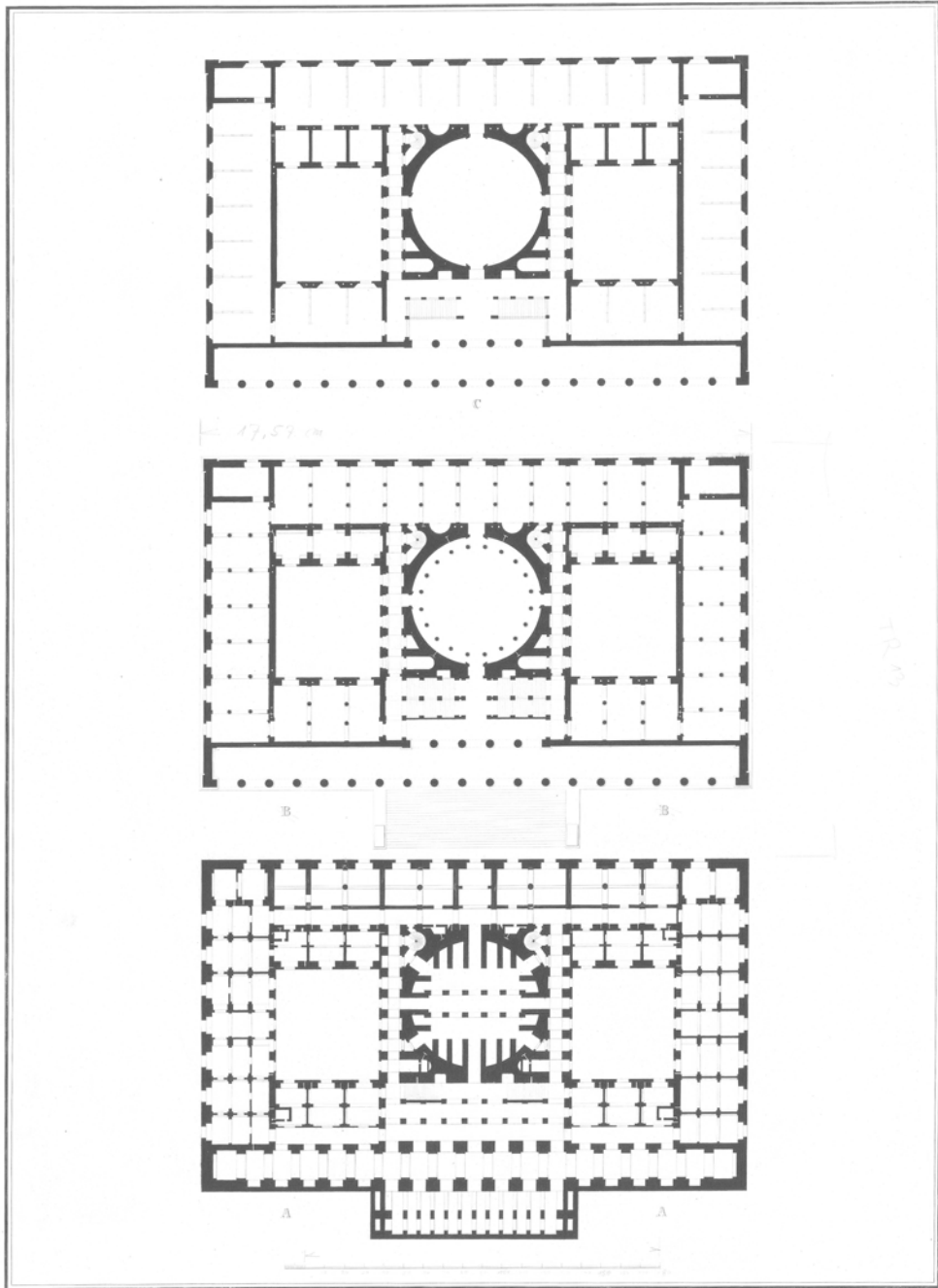
62 Die Eintrittskarten wurden dann Ende 1831 abgeschafft, als der Besucherandrang nachzulassen begann. Vogtherr 1997, 149. Wezel 2013, 73

63 Vogtherr 1997, 149 Anm. 1037; Wezel 2013, 71f. errechnet eine durchschnittliche Anzahl von 6400 Besuchern pro Monat, ab Oktober 1830 sogar von 9600 Besuchern.

64 Baedeker 1842, 399.

65 Baedeker 1872, 8.

66 Die Gemmen und Münzen konnten dienstags und freitags von 10-16 Uhr besichtigt werden, das restliche Antiquarium nur mittwochs im gleichen Zeitraum (Baedeker 1858, 4). Spätestens 1861 (Baedeker 1861a, 5) wurde aber auch diese Einschränkung aufgehoben. vgl.: Wezel 2013, 72f.



GRUNDRISS A VON UNTERBAU B VOM ERSTEN C VOM ZWEITEN GESCHOSS DES NEUEN MUSEUMS.

Abb. 1. Grundrisse der Geschosse des Alten Museums. Ausgeführter Zustand.

Skulpturen im Erdgeschoss

Im August 1830 waren nur die Rotunde und der lange Nordsaal fertig eingerichtet, die anderen Säle wurden bald darauf ebenfalls in den Rundgang integriert (**Abb. 1**).⁶⁷ In Grün- und Grautönen marmoriert bildeten die Wände einen dezenten Hintergrund für die Ausstellungsobjekte. Farbliche Akzente setzten die bunten Säulen, die von Raum zu Raum variierten und verschiedene Marmorarten imitierten. Damit kontrastierten die gelblichen und rötlichen Böden, die dunkle Streifen in den Säulenachsen aufwiesen. Zwischen den bronzefarbenen Deckenbalken wurden Grisailen angebracht: Medaillons mit mythologischen Darstellungen, nach Vorbildern antiker Gemmen.⁶⁸ Die Grundlagen für dieses Dekorationsprinzip wurden in der am reichsten verzierten Rotunde gelegt – sanftgrau marmorierte Wände, hellgelbe Säulen, dunkelrote Deckenkassetten, die mit gelben und weißen Figuren ausgemalt waren. Das Gitter der oberen Galerie war aus Bronze. Die freie Säulenstellung wurde auch schon in dem ersten deutschen Museumsbau in Kassel eingesetzt. In Berlin nutzte man sie nun aber als Hintergrund für die Statuen, während in Kassel die Antiken zwischen den Säulen ausgestellt wurden.⁶⁹ W. v. Humboldt schrieb im Abschlussbericht zu der Erstaufstellung:

Die Stellung an den Säulen gewährt den Statuen einen dunklen Hintergrund, auf dem sie sich angemessen abheben. Sie empfangen zugleich eine richtige Beleuchtung und können von allen Seiten betrachtet werden.⁷⁰

„Alle Seiten“ schloss wohlgermerkt die Rückseite aus, was aber anscheinend billigend in Kauf genommen wurde. Der Unterschied zu der Aufstellung in Kassel liegt also vor allem in der veränderten architektonischen Funktion der Säule. Während in Kassel die Säule bloß als Stütze fungierte, bekam sie in Berlin eine zusätzliche Funktion, als Hintergrund für die Objekte und als Mittel der richtigen Ausleuchtung. Zudem verwies G. Heres bereits 1982 auf die unterschiedliche Ausrichtung des Raumes, die sich durch die Aufstellung vor den Säulen ergab. In Berlin wurden die Querachsen betont, wogegen in Kassel die Längsausrichtung beibehalten wurde.⁷¹ Dies stellt auch den wichtigsten Unterschied zu der Nutzung der Säulen als Ausstellungsfläche in der Abgusssammlung zu Dresden dar (s. u.). Auch dort wurden einzelne Objekte vor den Säulen präsentiert, allerdings eingebunden in einen Wand-artigen Zusammenschluss von Abgüssen, die den Rundgang zum Mittelschiff hin abtrennten. In Dresden wie in Kassel wirkte noch die Raumauffassung von Antikengalerien nach – mit deren klar strukturierten Besucherführung über lange Gänge –, während in Berlin der Raum als Halle begriffen werden muss, die dem Betrachter eine größere Bewegungsfreiheit einräumte. Auf die freie Aufstellung von Skulpturen wurde in Berlin weitestgehend verzichtet. Nur der betende Knabe stand in der Raummitte, in der Blickachse aus der Rotunde und verband so die beiden Räume miteinander. An den Wandflächen waren zum Teil Konsolen und Bänke für die Aufstellung von verschiedenen Objekten angebracht oder komplexe Arrangements bildeten den Mittelpunkt der

67 Am 1.7.1831 wurden der Westsaal, der „Saal gemischten Inhalts“ und der Ostsaal eröffnet. Vogtherr 1997, 243; Fendt 2012a, 74.

68 Wezel 2003, 79 Abb. 37. Spiero 1934, 78–80.

69 W. v. Humboldt verweist auf die Neuartigkeit der Aufstellung vor Säulen: Wolzogen 1863, 302, Wezel 2003, 105.

70 Wolzogen 1863, 302. Vgl.: Heres 1989, 245.

71 Heres 1982, 155.

einzelnen „Compartimente“⁷². Die Sockel für die Statuen und die Büsten wurden in Höhe und Grundfläche auf die Objekte abgestimmt.⁷³

Aufstellung in der Rotunde

Auftakt des Museumsbesuchs nach dem Durchschreiten der Säulenhalle war die große Rotunde, der deshalb auch in der Forschung besondere Bedeutung zugemessen wird.⁷⁴ Dem Eintretenden gegenüber öffnete sich der Durchgang in den Nordsaal mit direktem Blick auf den Betenden Knaben (**Abb. 3**).⁷⁵ Obwohl räumlich getrennt, war dieser optisch somit eindeutig in die Ausstellung der Rotunde eingebunden. Zwischen den Säulen des Erdgeschosses stand jeweils eine (über)lebensgroße Statue, außer in den beiden Interkolumnien der Nord- und Südseite hinter denen die Durchgänge lagen. Etwas kleinere Statuen standen in den Wandnischen der oberen Galerie. Die Rekonstruktion der Erstaufstellung ist unproblematisch und soll an dieser Stelle nicht nochmals wiederholt werden.⁷⁶

Ein früher Vorschlag Schinkels, die Rotunde für die Aufstellung von Abgüssen zu nutzen, wurde wohl schon 1824 wieder verworfen.⁷⁷ Schließlich wurde die Aufstellung von 18 Idealstatuen durchgesetzt, die gezielt ausgewählt und entsprechend der Bedürfnisse ergänzt wurden.⁷⁸ Welche Anforderungen bestanden aber an die Rotunde?

Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, welcher das Heiligthum sein muß, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raums empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntniß dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt⁷⁹

Vor diesem Hintergrund muss jede Deutung der Aufstellung gesehen werden. Das „Kostbare“ ist dabei nicht zwingend im Objekt zu suchen, sondern in dem „Genuss“ und der „Erkenntnis“, die die Betrachtung hervorrufen. Da Abgüsse diese Funktion erfüllen können, ist die Absicht solche in der Rotunde aufzustellen, nicht widersprüchlich. Bei einer genaueren Betrachtung der Zusammenstellung ergeben sich multiple Ordnungskriterien, die in der Forschung mehrfach beschrieben wurden und sich wie folgt zusammenfassen lassen: 1.) Die Auswahl der Götterstatuen bildet das „Charakteristische“ (nach A. Hirt) der Gottheiten ab und rekurriert dabei auf die wichtigsten Vertreter dieser (Charakter-)Typen.⁸⁰ 2.) In der Anordnung lässt sich eine stilistische Unterteilung in zwei Hälften fassen, mit Statuen des „hohen Stils“ im Norden

72 Die Bezeichnung befindet sich erstmals in dem von W. v. Humboldt verfertigtem Abschlussbericht, vgl.: Wolzogen 1863, 314.

73 Heres 1989, 245.

74 s. insbes.: Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004; Fendt 2012a, 362f.

75 Auch die Präsentation seit 1999 führt die Aufstellung von 1830 vor Augen, welche dieser nachempfunden ist: Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 6.

76 Vgl.: Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004 (mit einem ausführlichen Katalog zu den einzelnen Objekten im Erdgeschoss der Rotunde); Tieck 1830, 6-8. U. Papadopoulos hat erstmals die in der Galerie der Rotunde aufgestellten Statuen zusammengestellt. Der Verf. dankt Frau Papadopoulos für die Gewährung der Einsicht in ihr unveröffentlichtes Manuskript (Papadopoulos 2012).

77 Vogtherr 1997, 121. 162; Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 9.

78 Fendt 2012a, 364f.

79 K.F. Schinkel am 5. Februar 1823, zitiert nach: Vogtherr 1997, 121. Quelle 1823/2.

80 Wrede 2006, 233f. legt seiner These ein Vergleich mit Hirts Götterikonographie von 1805 zu Grunde.

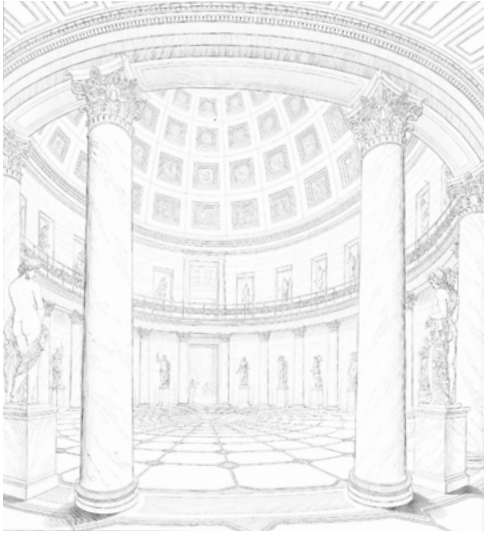


Abb. 2. Entwurfszeichnung von C. F. Schinkel für die Skulpturenausstattung der Rotunde von 1829.

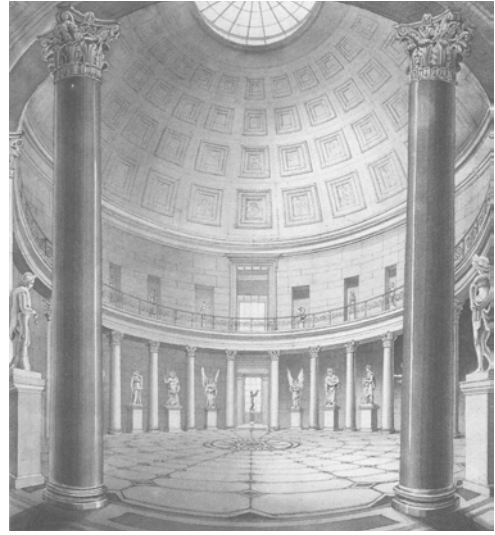


Abb. 3. Rotunde um 1830. Bleistiftzeichnung von Ph. Hoffmann.

und solchen des „schönen Stils“ im Süden.⁸¹ 3.) Darüber hinaus gibt es sowohl zahlreiche Bezüge zwischen den Statuen⁸² als auch Referenzen zum politischen Geschehen. Dabei erschließt sich das „Triumphmotiv“ der beiden Viktorien, die den Betenden Knaben rahmen, leicht.⁸³ Deutlich komplizierter und sicher nicht jedem Besucher verständlich ist die Anspielung auf das römische Kapitol in den Darstellungen von Jupiter, Juno und Minerva samt Assistenzfiguren.⁸⁴ H. Wrede zeigt überzeugend auf, wie sich die gesamte Skulpturengruppe mit der preußischen Kapitol-Idee in Verbindung bringen lässt. Rom wird somit zum intellektuellen und materiellen Zentrum des Museums erhoben.

Solch komplexe Bezugssystem sind nur für die Aufstellung der Statuen im Erdgeschoss der Rotunde nachzuweisen. Die drei Protagonisten der Präsentation, Aloys Hirt, Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm v. Humboldt haben entscheidend zu dem Bildprogramm beigetragen.⁸⁵ Es ist unmöglich heute die Anteile der Einzelnen zu ermitteln. Eine Entwurfszeichnung, die auf K. F. Schinkel zurückgeht zeigt noch eine andere Aufstellung (**Abb. 2**). Zu den offensichtlichen Unterschieden dieser Skizze zur durchgeführten Erstaufstellung gehört das Fehlen der beiden Viktorien und des Betenden Knaben in der Blickachse zum Nordsaal. An Stelle des Satyrn links des Eingangs zeichnete Schinkel noch eine Aphrodite ein. Dies lässt zumindest die Vermutung zu, dass die politischen Bezüge in der Einrichtung der Rotunde auf W. v. Humboldt zurückgehen. So lässt sich auch für dessen „Privatmuseum“ im Schloss Tegel ein philosophisch-philologisch orientiertes Bildprogramm nachweisen (s. u.). Trotz der angedeuteten inhaltlichen

81 Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 15f.

82 Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 14f. zeigt die absichtsvolle paarweise Gruppierung der Stücke auf.

83 Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 14; Fendt 2012a, 363.

84 Wrede 2006, 234-246. Die Ausstattung der Rotunde fällt in eine Zeit, in der Preußen intensiv um die Nutzung des Palazzo Caffarelli am Kapitolshügel verhandelt. Hier wurde auch 1829 das Instituto di corrispondenza archeologica gegründet.

85 Fendt 2012a, 75.

Bezüge in der Aufstellung der Statuen der Rotunde, lässt sich kein durchgängig systematisches Konzept nachweisen.⁸⁶ Vollkommene Götterbilder der klassischen Antike in wohlgefälliger Anordnung sollen den Besucher auf seinen Weg zur sittlichen, moralischen und ästhetischen Bildung einstimmen. Dabei geht es um ein Ideal, das sich in einzelnen Objekten manifestiert. Eine Vollständigkeit des römischen Pantheons wurde dabei nicht angestrebt.⁸⁷

Die obere Galerie wurde bereits 1844 verändert, indem hier die Teppiche nach den Entwürfen Raffaels aufgehängt wurden.⁸⁸ Das entsprach noch dem Schinkel'schen Gedanken, das „Kostbarste“ in der Rotunde auszustellen, allerdings unter dem Wegfall der vorrangigen Bedeutung der Antike. Erst mit der Neuordnung unter Reinhard Kekulé 1906/07 wurde das Bildprogramm der Rotunde definitiv aufgebrochen.⁸⁹ Da die Rotunde nicht in den Rundgang eingebunden werden konnte, standen hier nun die Stücke, die für die Darstellung der chronologischen Kunstentwicklung nur untergeordnete Bedeutung hatten. Nur dem Grablöwen⁹⁰ in der Mitte brachte man mehr Wertschätzung entgegen. Da in den einzelnen Sälen auf eine freie Aufstellung verzichtet wurde, bildete die Rotunde den besten Platz um dieser raumgreifenden Skulptur gerecht zu werden.⁹¹ Die veränderte Nutzung der Rotunde zeigt vielleicht am deutlichsten den Wandel in der Zielsetzung der Ausstellung. Der Besucher soll jetzt an die diachrone Kunstentwicklung herangeführt werden. Der Kunstwert einer Skulptur bestimmt sich jetzt über seine zeitliche Einordnung. So ist eine Auswahl des „Kostbarsten“ außerhalb des chronologischen Kontextes nicht mehr möglich.

Aufstellung in den übrigen Räumen

W.-D. Heilmeyer hat anhand der frühen Museumsführer detailliert die Erstaufstellung in den übrigen Erdgeschossräumen rekonstruiert und auf Grundrissplänen die Positionen der einzelnen Objekte vermerkt (**Abb. 4-6**). In seiner Analyse fasst er für den Hauptsaal die Tendenz einer inhaltlichen Aufstellung, indem die Statuen der linken Seite überwiegend dem Kreis des Apoll und der Diana angehören, während rechts überwiegend das dionysische Umfeld repräsentiert ist.⁹² Dies spiegelt noch A. Hirts Idealentwurf, ist jedoch nicht konsequent umgesetzt worden. Auch die beiden Skulpturen, die die Sichtachse bestimmten, lassen sich nur bedingt in die Systematik einfügen. Vor der Westwand befand sich eine zu Trajan ergänzte Sitzstatue⁹³,

86 Auch die stilistische Trennung in Nord- und Südhälfte zielt eher auf eine Gegenüberstellung der Winckelmannschen Stilstufen ab, als auf eine systematische Darstellung der stilistischen Entwicklung in der antiken Kunst.

87 Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 16 wiesen bereits darauf hin, dass wichtige Gottheiten, wie Mars, Neptun und Vulkan in der Aufstellung fehlen. Die Fortuna, Aeskulap und die Satyrn seien hingegen als Erweiterungen der im frühen 19. Jh. üblichen Götterlisten zu sehen. Die Ausfassung, es habe sich bei der Rotundenausstattung um die Obergötter des antiken Pantheons gehandelt (zuletzt Fendt – Stürmer – Winkler-Horaček 2013, 49), ist deshalb irreführend.

88 Heres 1989, 252; Wezel 2003, 204; Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 8

89 Die Rotunde diente allerdings schon früher als Sonderausstellungsbereich. So wurden hier bereit 1847 und 1852 Kaulbachs Kartons für die Wandmalerei im Neuen Museum ausgestellt (Wezel 2013, 76). Zum Abschluss der ersten Grabungskampagne in Olympia (1876) stellte die Museumsverwaltung dem Deutschen Kaiserreich die Rotunde als Ausstellungsfläche für eine temporäre Ausstellung der Gipsabgüsse aus Olympia zur Verfügung (PhilAnz 7, 1876, 560-566). Bekannt ist auch die erste Aufstellung des pergamenischen Frieses in der Rotunde (s. u. S. 67).

90 Berlin, SMPK, Antikensammlung, Inv. Sk 1452.

91 Heres 1989, 252. 248 Abb. 6; Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 16f.

92 Heilmeyer 2005, 41.

93 Berlin, SMPK, Antikensammlung, Inv. Sk. 354.

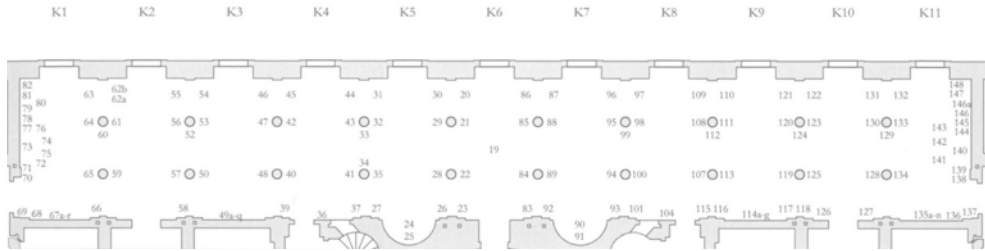


Abb. 4. Rek. der Erstaufstellung im Nordsaal nach W.-D. Heilmeyer. Nummern nach: Tieck 1832.

vor der Ostwand der überlebensgroße Antinous.⁹⁴ Sie könnten aber durchaus als Verweise auf die anschließenden Säle gedacht gewesen sein. Der Trajan „als Jupiter“⁹⁵ – so die zeitgenössische Ansprache – verbindet Idealskulptur mit Kaiserporträts. Antinous „Agathodaemon oder guter Genius“⁹⁶ nimmt eine Stellung im Kreis der griechischen Heroen ein und verweist implizit auf Hadrian und Griechenland. Auch der Vorschlag W.-D. Heilmeyers in beiden Skulpturen einen Verweis auf die römische Provenienz der meisten Skulpturen in diesem Raum zu erkennen, kann durchaus von den Ausstellungsmachern intendiert gewesen sein.⁹⁷ In erster Linie waren aber rein ästhetische Kriterien für die Aufstellung im Alten Museum ausschlaggebend. Die Objekte in den einzelnen „Compartimenten“ sollten etwa gleich groß sein und „Contraste der Behandlung“ vermieden werden.⁹⁸ So resignierte auch Eduard Gerhard vor dem Wunsch eine systematische Aufstellung durchsetzen zu können:

Diese Abteilungen sind, wie es in dergleichen Fällen fast unvermeidlich ist, nicht sowohl nach einer strengen Scheidung von Kunstgattungen, denen sie angehören, als nach Massgabe des Raumes und Umfangs ihrer Denkmäler, so wie der dadurch bedingten Ausstellung gesondert worden.⁹⁹

Im Westsaal (**Abb. 5**) erlaubten die Objekte eine andere Aufstellung. Hier standen die Porträts der Angehörigen des römischen Kaiserhauses in einer chronologischen Folge. Wie oben bereits angedeutet, standen die Büsten auf einzelnen Sockeln, was u. a. auf eine Forderung A. Hirts zurückging.¹⁰⁰ Der Verzicht auf diese Präsentationsform in der Münchner Glyptothek zeigt, dass es sich dabei keineswegs um eine zwingende Lösung handelte.¹⁰¹ Möglich war eben auch die Aufstellungen auf Tischen oder Regalen. So befand sich im Westsaal des Alten Museums ebenfalls

94 Berlin, SMPK, Antikensammlung, Inv. Sk 361. Heilmeyer 2005, 11; Heilmeyer 2007, 169.

95 Vgl.: Tieck 1830, 14 Nr. 73.

96 Vgl.: Tieck 1830, 21 Nr. 140.

97 Heilmeyer 2007, 169. Das Kapitolzitat in der Ausstattung der Rotunde lässt sich ebenfalls diesem Gedankengang anschließen.

98 Wezel 2003, 105. Wolzogen 1863, 313f.

99 Gerhard 1836, 6.

100 Heilmeyer 2005, 30 Anm. 101. Porträtserien auf einzelnen Sockeln sind bereits im 18. Jh. geläufig. Vgl. etwa die Kaisergalerie von Herrenhausen (Fittschen 2000) oder auch die Reihe der römischen Porträts in den Uffizien. Letztere waren sicher auch chronologisch präsentiert und dienten Montesquieu und Gibbon als Nachweis für den Entwicklungsgang von Fortschritt zum Verfall in der römischen Kunst (Syson 2003, 120). A. Hirt schlug 1820, im Gegensatz zu seiner ursprünglichen Forderung, dann doch vor: „Für die Aufstellung vieler Köpfe lassen sich ohne viele Unkosten und sehr zweckmäßig Estagen von Holz machen, wie im Museum des Kapitols.“ (Vogther 1997, 263 Quelle 1820/1). Die Ästhetik der Präsentation und die zu erwartenden Kosten mussten offensichtlich gegeneinander abgewogen werden.

101 Heilmeyer 2005, 31 Anm. 102.

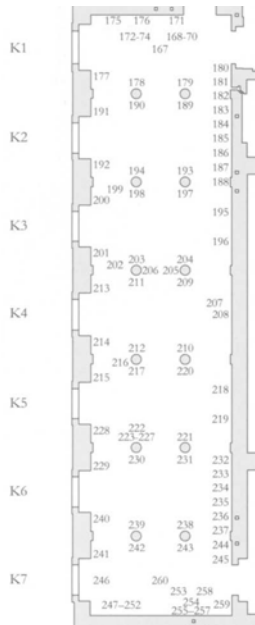


Abb. 5. Rek. der Erstaufstellung im Westsaal nach W.-D. Heilmeyer. Nummern nach: Tieck 1832.

ein Tisch mit verschiedenen Porträtbüsten, den W.-D. Heilmeyer vor einer Säule im fünften Kompartiment von Norden rekonstruiert.¹⁰² Indem der Saal den Porträts vorbehalten war, was dem Hirt'schen Ordnungssystem nach „Classes“ entsprach (s. S. 268-270), ergab sich die Möglichkeit einer chronologischen Ordnung anhand der bekannten Lebensdaten der Dargestellten.¹⁰³ Dass darüber hinaus ästhetische Kriterien für die Aufstellung eine Rolle spielten, zeigt die Konzentration der Statuen in Kompartiment 4 und am Übergang von dort zu Kompartiment 3. Die Sonderstellung dieses mittleren Kompartiments wurde später weiter durch die Sitzstatue des Trajans betont, die sich zuvor im Nordsaal befand.¹⁰⁴ Schon die Frauenstatue, die in der Lykomedesgruppe früher die Königin von Skyros darstellte, lässt sich in ein chronologisches Gerüst kaum einfügen, verwies doch E. Gerhard noch darauf, dass „die Bekleidung so durchaus griechisch [ist], dass auch der dargestellte Gegenstand nicht für römisch gelten darf“¹⁰⁵. Auch in Kompartiment 7 wurde die chronologische Reihe aufgegeben. Es war „gewissermaßen den Varia vorbehalten“.¹⁰⁶ Hier fanden unterschiedliche Objekte Aufstellung, wie der Republikaner, der Daker, Scipio africanus oder das Kriegerrelief von Pozzuoli¹⁰⁷, alle vereint unter einem erweiterten Porträtbegriff. In der Mittelachse stand hier die Napoleonstatue von Antoine-Denis Chaudet.¹⁰⁸

Der folgende Trakt kombinierte in seiner Aufstellung ein breites Spektrum von Objekten, das von Aschenurnen und -kisten bis hin

102 Heilmeyer 2005, 28f. Tieck 1831, 30f. 41.

103 Müller 1835, 217-220 §199. K. O. Müller sieht den größten Nutzen in Statuen und Büsten der Kaiser darin, dass „sie wenigstens dem Originale nach auf die Zeit ihrer Regierung zurückgehn.“ Als fest datierte Denkmäler liefern sie somit „eine sichere Quelle der Kunstgeschichte“, Müller 1835, 216. In München hingegen wurden die römischen Porträts nach rein ästhetischen Erwägungen präsentiert.

104 Heilmeyer 2005, 24. 27f. 30.

105 Gerhard 1836, 109f. Nr. 211. Berlin SMPK, Antikensammlung, Inv. Sk 593

106 Heilmeyer 2005, 29f.

107 Alle Objekte Berlin und Potsdam SMPK, Inv. (in der gleichen Reihenfolge) Sk 338, Sk 461, Sk 333, Sk 887.

108 Heute in St. Petersburg, Eremitage, s.: Heilmeyer 2005, 24 Anm. 81 zur Aufstellungsgeschichte der Statue. Die Bewertung der Napoleonstatue in der Aufstellung ist nicht unproblematisch. Abzulehnen ist v. Wezels ursprüngliche These, es handle sich um eine Siegestrophäe, s.: Wezel 2003, 103f. Als einziges modernes Bildwerk in diesem Raum, kommt der Statue zweifellos eine besondere Bedeutung zu. Es gibt jedoch keine Hinweise in der Aufstellung, die auf eine Siegesthematik an dieser Stelle schließen lassen (vgl. dagegen z.B. den eingängigen Bezug zwischen den Viktorien und dem „Betenden Knaben“ in der Rotunde.). m. E. ist das Bildwerk hier durchweg positiv zu betrachten, gerade in der Gegenüberstellung mit dem zum Cäsar ergänzten Togatus am anderen Raume. So schlägt Heilmeyer auch eine Lesung als Kunstwerk vor, das qualitativ die Kunstfertigkeit der „Alten“ erreicht habe, s.: Heilmeyer 2009, 526. Eine Reduktion auf die bildhauerische Qualität wird dem Bildthema aber nicht gerecht. So schlägt Wezel 2009, 171, in Ablehnung ihrer ursprünglichen These, vor, in der Napoleonstatue ein „entpolitisiertes“ Monument des Friedens zu erkennen, das aufgrund seines „künstlerischen Wertes“ Aufstellung gefunden habe. In Anbetracht der Tatsache, dass der napoleonische Kunstraub auch noch um 1830 Teil des öffentlichen Diskurses bildete, wäre diese These noch unter Einbeziehung der Forschung zur Napoleonrezeption näher auszuführen. An dieser Stelle kann nur die Beobachtung festgehalten werden, dass auch in der Glyptothek und im Fridericianum Napoleonbüsten in die Ausstellung eingebunden waren.

zu klassizistischen Statuen reichte, eben ein Saal gemischten Inhalts.¹⁰⁹ W.-D. Heilmeyers Rekonstruktion der Erstaufstellung in diesem Saal entspricht einer logischen Lesung der vorhandenen Quellen, ist aber nicht zwingend (**Abb. 6**). Demnach befanden sich in allen Kompartimenten vergleichbare Arrangements von herausgestellten Mittelobjekten, um die sich auf Konsolen und Bänken Büsten, Torsi und Aschenkisten gruppierten. Vor den Säulen standen acht Büsten, sowie vier weitere vor den Fenstern. Wenn sich diese Aufstellung im Einzelnen auch nicht verifizieren lässt, so ist sie dennoch überzeugend. Unglücklich erscheint nur die Lösung die neuzeitlichen Werke südlich der Mittelsäulen anzusiedeln.¹¹⁰ Zwischen Säule und Wand erhielten sie kaum Licht. Obwohl die Aufstellung moderner Plastik in den Antikensäulen von vornherein nur als Zwischenlösung angesehen wurde¹¹¹, stände diese schattige Präsentation nicht im Einklang mit der Wertschätzung, die man vor allem der Hebe von Canova entgegenbrachte.¹¹² Es ist nicht möglich, ein Ordnungssystem in diesem Raum zu erkennen. W.-D. Heilmeyer hebt den Zusammenhang einer großen Zahl der Objekte mit dem Thema „Grab“ hervor und erinnert an den Eindruck der römischen Columbarien.¹¹³ Diese Verbindung geht m. E. zu weit, da sie dem Gesamteindruck des Saales nicht gerecht wird. Wenngleich die große Zahl an Urnen und Aschenkisten auffällig ist, so erklärt diese sich doch am ehesten aus der Unmöglichkeit solche Objekte in einem der beiden anderen Säle unterzubringen. Hervorzuheben ist die Inszenierung der unergänzten Torsi als Mittelobjekt an den Wandflächen, die erst für diese Präsentation angeschafft wurden. Die fehlenden Ergänzungen stehen im deutlichen Widerspruch zu der Präsentation im Nordsaal und in der Rotunde, so dass von einer bewussten Entscheidung der Verantwortlichen ausgegangen werden darf.¹¹⁴

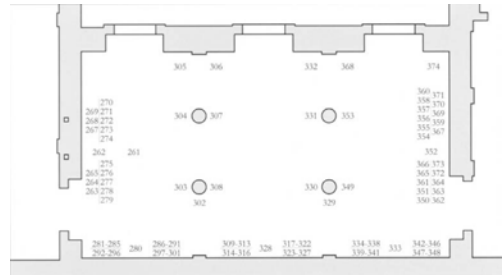


Abb. 6. Rek. der Erstaufstellung im Südwestsaal nach W.-D. Heilmeyer. Nrn. nach Tieck 1832.

109 Tieck 1831, 24; Heilmeyer 2005, 32-37; Fendt 2012a, 365f.

110 Heilmeyers Rekonstruktion resultiert vor allem aus dem Postulat einer Blickachse zwischen der Napoleonstatue Chaudets und dem Werk Canovas, vgl.: Heilmeyer 2007, 171f. So sinnfällig diese Verbindung auch sein mag, so ergibt sich die Rekonstruktion nicht zwingend aus den Verzeichnissen. Gegen die von Heilmeyer vorgeschlagene Position der Hebe spricht vor allem das bisher unbeachtete Aquarell Ph. Hoffmanns (**Abb. 7** auf Seite 27). Heilmeyer 2009, 525 geht nicht weiter auf die Hebe ein. Weitmann 2011, 59. 63; Fendt 2012, 80. Die modernen Skulpturen im Südwestsaal wurden 1840/41 von dort entfernt und 1883 aus dem Museum ausgegliedert. Es ist zu betonen, dass nur Chaudets Napoleon, die Hebe von Canova und der Plutos von Bouchardon als neuzeitliche Skulpturen mit der Antike vergesellschaftet wurden. Die Renaissanceskulptur stand von Anfang an separat. Die Trennung zwischen alt und modern ist schon zu Beginn des 19. Jhs. nicht mehr ungewöhnlich. Die chronologische Aufstellung im Museo Maffeiiano bot gewissermaßen eine Grundlage für diese Trennung, wenngleich es sich dabei um anderes Material und um Fälschungen handelte (s. u. S. 276f.). Die Glyptothek hingegen ist ein eindeutiger Beleg für die Durchführbarkeit dieser (räumlichen) Trennung bereits um 1830.

111 Vgl.: Vogtherr 1997, 243 Anm. 1925; Wolzogen 1863, 310.

112 Heilmeyer 2005, 41 Anm. 141. Wenngleich Canova um 1830 bereits nicht mehr einhellig Begeisterung hervorrief, so bleibt doch festzuhalten, dass die Hebe erst 1825 von Friedrich Wilhelm III. ersteigert wurde. Zur Canova-Rezeption in Deutschland und insbesondere in München vgl.: Geyer 2010.

113 Heilmeyer 2005, 36f.; Heilmeyer 2008, 60.

114 Heilmeyer – Heres – Maßmann 2004, 20; Heilmeyer 2005, 34; Fendt 2012a, 105-109. 118-120. 366. Ergänzungen wurden bereits seit dem späten 18. Jh. bewusst unterlassen, auch bei Stücken die museal