

Universität Bielefeld
Fakultät für Soziologie
Studiengang: M.A. Soziologie

Masterarbeit
(vorgelegt am 22. Juli 2013)

Die Erfindung des Kunstmuseums

Zur Gründung des Alten Museums Berlin in der sich
funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft

Paul Buckermann
paulbuckermann@gmail.com

Abstract

In dieser Masterarbeit wird nach Spuren der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft in der Konzeptionsphase des Alten Museums Berlin gefragt. Der 1830 eröffnete Bau gilt als Zäsur in der europäischen Museumsidee, weil schon mit ihm die zentralen Charakteristika geltend gemacht worden sind, die bis heute modernen Kunstmuseen zu Grunde liegen. Mit einem gezielten Fokus auf den gesellschaftlichen Wandel von Kunst wird in einem größeren Rahmen ein möglicher Zusammenhang von Sammlungspraxen und Gesellschaftsstruktur diskutiert. Hierfür werden neolithische Kultgegenstände, fürstliche Sammlungen und das Alte Museum in Berlin als exemplarische Fälle herangezogen und differenzierungstheoretisch untersucht. Die Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von differenzierungstheoretischer Kunstsoziologie, der Museumsforschung und historischer Soziologie.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Museen: Allgemeines und Entstehung	5
2.1 Museum heute	6
2.2 Kunstmuseen	8
2.3 Ursprünge moderner Kunstmuseen	9
2.4 Das Alte Museum in Berlin als frühes Kunstmuseum	10
3 Kunstkommunikation und Kunstsystem	12
3.1 Beobachtung zweiter Ordnung	13
3.2 Codierung und Programmierung – Imaginierte Realität	15
3.3 Funktion	17
4 Über das Sammeln	18
4.1 Sammlungen und Gesellschaftsstruktur – Aufbau der Analyse	19
4.2 Sammlungen: Eine Eingrenzung	22
4.3 Archäologische Spuren	23
4.3.1 Die neolithische Revolution	24
4.3.2 Segmentäre Differenzierung	25
4.3.3 Steinzeitliche Kunstgegenstände und Kult	26
4.3.4 Reliquien, Rituale und die Darstellung transzendenter Ordnung	28
4.3.5 Rituelle Anlehnungskontexte	29
4.4 Fürstliche Sammlungen	31
4.4.1 Quicchebergs Theater	32
4.4.2 Fürstliche Sammlungen: Allgemeines	34
4.4.3 Fürstliche Sammlungen: Orte, Besitz und Zugang	35
4.4.4 Adelsgesellschaften	37
4.4.5 Soziale Ordnung und fürstliche Sammlungspraxis	38
4.4.6 Patronage und Markt als Anlehnungskontext der Kunst	40
4.5 Die autonome Kunst	43
4.5.1 Romantische Kunst und Kritik	44
5 Das Alte Museum in Berlin	45
5.1 Berliner Sammlungen bis 1797	45
5.2 Die Gründung des Alten Museums in Berlin	48
5.2.1 Die Akademie der Künste und Aloys Hirts Vorlesung 1797	48
5.2.1.1 Die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften	49
5.2.1.2 Hirts Rede	51
5.2.2 Weitere Planungen bis zum Ende der Napoleonischen Kriege	56
5.2.2.1 Hirts Denkschrift von 1798	57
5.2.2.2 Alternative Berliner Museumspläne um 1800	58
5.2.3 Sieg über Napoleon und neue Ausstellungspläne	60
5.2.4 Neue Planungen	62
5.2.5 Schinkels Plan	65
5.2.5.1 Konflikt um Schinkels Plan	67
5.2.5.2 Die Bauphase	69
5.2.5.3 Ausstellungspraxis	69
5.2.6 Erst erfreuen und dann belehren	69
6 Fazit	73
Literaturverzeichnis	78

1 Einleitung

Das Konzept des modernen Kunstmuseums ist entstanden, als sich in Europa ein grundlegender gesellschaftlicher Wandel vollzog. Die „Katastrophe“ (Luhmann 1997: 655) des Übergangs von einer Adelsgesellschaft zu einer in ihrer Gesamtheit funktional ausdifferenzierten Gesellschaft wird von Niklas Luhmann als eine Epochenschwelle beschrieben und für Europa auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert (2008a: 118). Zu dieser Zeit ist auch ein radikaler Bruch im Sammeln und Zeigen von Objekten zu erkennen, die heute als Kunst gelten. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war vollkommen neu, dass ein Gebäude speziell für Kunst geplant wurde, es von Gelehrten nach deren Kriterien geleitet wurde und das Museum allen Bürgerinnen und Bürgern offen stand. Das allgemeine Ziel der vorliegenden Arbeit ist die soziologische Diskussion eines Zusammenhangs von Sammlungskonzeptionen – mit einem Fokus auf Kunst - und Gesellschaftsstruktur. Gefragt wird dabei ganz konkret nach Anzeichen einer funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft im Planungsprozess des Alten Museums in Berlin. Dieser neue Ort für Kunst gilt als Zäsur in der europäischen Museumsidee, weil schon mit dem 1830 eröffneten Bau die zentralen Charakteristika geltend gemacht worden sind, die bis heute modernen Kunstmuseen zu Grunde liegen (vgl.: Vogtherr 1997: 8; Crimp 1987; Plagemann 1967: 31; Sheehan 2002).

Wenn in der Diskussion um die Ausgestaltung des Alten Museums von 1797 bis zur Eröffnung 1830 Verweise auf einen Wandel der primären Differenzierungsform der Gesellschaft vermutet werden, liegt die These zugrunde, dass die Zusammenstellung und Systematik von Sammlungen in einen soziologischen Zusammenhang mit diesen Differenzierungsformen der Gesellschaften gebracht werden können. Das moderne Kunstmuseum kann dabei als Überwindung von anderen Sammlungsformen verstanden werden und soll in seiner historischen Neuheit durch eine genaue Abgrenzung zu jenen soziologisch verstanden werden. In seinem museumskritischen Essay *Valéry Proust Museum* stellt Theodor W. Adorno fest, „Wer nicht selbst eine Sammlung besitzt – und die großen privaten Sammler werden zu Raritäten – kann Malerei und Plastik zu weitem Maße nur in Museen kennenlernen“ (Adorno 1955: 215). In der vorliegenden Analyse des Planungsprozesses eines der ersten Kunstmuseen wird mit Bezug auf einen gesellschaftsstrukturellen Wandel anstatt von einem ‚nur‘ viel mehr von einem ‚immerhin‘ ausgegangen. In Pierre Bourdieus und Alain Darbels einschlägiger Studie *Die Liebe zur Kunst* (2006) werden die sozialen Vorbedingungen des Publikums für die Rezeption von Kunst in europäischen Kunstmuseen

untersucht.¹ Das irritierende Ergebnis ist, dass *obwohl* formal alle Gesellschaftsmitglieder Zugang zum Museum haben, nur ein bestimmter Teil der Bevölkerung auffällig dominant in europäischen Kunstmuseen anzutreffen ist. Dieser habe die ‚Liebe zur Kunst‘ mittels einer „Bildung durch Eingewöhnung und Einübung“ (ebd.: 162) erlernt und sich damit zu einem geschmackvollen Genuss von Kunst befähigt. Bourdieus und Darbels Untersuchung war allerdings nur möglich, weil es das moderne Museum bereits als vollinklusive Experimentierfeld gab.² Dass allen Personen, unabhängig von Herkunft und Geschlecht, zumindest offiziell Zugang zu *Kunst* in Museen zusteht, soll in dieser Arbeit durch eine Abgrenzung zu verschiedenen historischen Sammlungsformen der Menschheitsgeschichte als Zeichen der modernen Gesellschaft problematisiert werden.

Wenn nach verschiedenen Sammlungstypen in unterschiedlich differenzierten Gesellschaften gefragt wird, gilt das Hauptinteresse jedoch der Entstehung des modernen Kunstmuseums. Deshalb wird in der gesamten Analyse ein starker Fokus auf Kunst und deren Ausdifferenzierungsprozess gerichtet. Das ist einerseits eine Folge der Auswahl des Gegenstandes *Kunstmuseums* und andererseits durch die konzeptionelle Nähe von anthropologischen Annahmen zu Sammlungen (besonders Pomian 1998) sowie der systemtheoretischen Beschreibung von Kunstkommunikation (besonders Luhmann 1995a; Krauss 2012) begründet. Beiden wird die Möglichkeit der Sichtbarmachung und Ordnung von etwas Nichtsichtbarem zugesprochen. Die Lebensgrundlage steinzeitlicher Verbände wird dafür in einem ersten Schritt differenzierungstheoretisch reformuliert. Auf dieser Grundlage soll verstanden werden können, wie die Produktion und Rezeption von Kunstgegenständen in segmentären Gesellschaften eingebettet gewesen sein kann. Soziologisch wird dabei mit Rudolf Stichwehs Konzept der Anlehnungskontexte (vgl.: Stichweh 1987: 6; 2009: 39ff.) gearbeitet, welches Niklas Luhmann schon für eine Analyse der Ausdifferenzierung der Kunst fruchtbar gemacht hat (vgl.: Luhmann 2008b: 320; 2008c: 402ff.; 1995a: 256f.). Auch für die fürstlichen Sammlungen der frühen Neuzeit wird daher anschließend angenommen, dass in den Adelsgesellschaften und der allmählich eintretenden Moderne die Kunst einerseits noch eine „Stützfunktionen für andere Funktionskreise“ (Luhmann 1995a: 226) hatte und anderer-

¹ Zu verschiedenen Theorien des Ausstellungsbesuchs siehe jüngst auch Zahner 2012. Hier wird selbst Luhmanns Modell der Inklusion/Exklusion des Kunstsystems in die Nähe von Bourdieus Annahmen der Vorbedingungen unter dem Schlagwort des Sozialkapitals gerückt, womit aber die *grundlegende* Inklusion aller Mitglieder der Gesellschaft in alle Funktionssysteme mit einem zweiten Schritt verdeckt wird.

² Der letzte Satz macht jedoch Bourdieus und Darbels Vorstellung zur Rolle der universellen Zugänglichkeit für eine Sozialstruktur deutlich: „Weil der freie Eintritt auch jedem freisteht, bleibt er jenen vorbehalten, die, mit der Fähigkeit ausgestattet, sich Kunstwerke anzueignen, im Besitz des Privilegs sind, diese Freiheit auch zu nutzen, und sich deshalb in ihrem Privileg bestätigt sehen, bestätigt im Eigentum der Mittel, sich kultureller Güter zu bemächtigen [...]“ (2006: 166).

seits von bspw. Patronen oder einem Markt in gewissem Maße ‚fremdkontrolliert‘ (Stichweh 2009: 39f.) wurde. Mit der Umstellung auf funktionale Differenzierung war auch Kunst mit einer Auflösung dieser Anlehnungskontexte und einer „Eigenfunktion“ (Luhmann 1995a: 226) konfrontiert. Wenn Luhmann die *Romantik* als erste Kunstrichtung beschreibt, die mit der Autonomie der Kunst umgehen musste (2008c: 406f.; 2008d), ist es erwähnenswert, dass die Hochphase der deutschen Romantik ebenfalls genau die Konzeptionsperiode des Alten Museums in Berlin umschließt.

Für das moderne Kunstmuseum liegt bis heute keine systemtheoretisch informierte Untersuchung vor. Der Versuch einer allgemeinen Theorie der Gesellschaft (vgl. Luhmann 1984) wird weiter verfolgt, da gerade das leistungsfähige Theoriegebäude der Systemtheorie ausreichend Mittel bereitstellt, um einerseits historische Prozesse des Wandels und andererseits Strukturen auf allen Ebenen der Gesellschaft theoriekonsistent zu beschreiben. Deshalb wird in dieser Arbeit gefragt, wie sich eine Verschiebung in der Praxis des Sammelns und Zeigens von Kommunikationsartefakten, die heute als Kunst gelten, beschreiben lässt und wie sich diese auf das Konzept des Museums ausgewirkt hat. Die Aufgabenbeschreibung von Kunstmuseen hat sich im Kern bis heute wenig geändert, auch wenn ein erhöhtes Interesse anderer gesellschaftlicher Teilbereiche zu beobachten ist (vgl.: Müller-Jentsch 2005: 207ff.).³ Was soziologisch unter einem Museum zu verstehen sei, beantwortet die Literatur in Bezug auf Fragen der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft nur unzureichend. In systemtheoretischen Arbeiten wird das Kunstmuseum – besonders in historischer Dimension - eher nebensächlich behandelt. Luhmann erwähnt beispielsweise en passant die Funktion eines „Systemgedächtnisses“ (1995a: 94), das der Kontextualisierung von Neuem dient und erst Vergleichbarkeit zwischen Kunstwerken herstellt (vgl.: Luhmann 2008e: 305). Diese Ausführungen bleiben aber allesamt vage. Auch werden hierbei die Sammlungspraxen ignoriert, die dem modernen Kunstmuseum vorausgegangen sind. Im Alten Museum lassen sich die Charakteristika eines modernen Kunstmuseums zum ersten Mal in einem *speziell errichteten Gebäude* beobachten und möglicherweise als Verweis auf die Ausdifferenzierung der Gesellschaft verstehen.

Die Suche nach Hinweisen auf die sich durchsetzende Moderne wird in dieser Arbeit eng an historischen Quellen geleistet. Dabei wird unterstützend auf eine dichte geschichts-

³ Die Definition des Museums lautet nach den Statuten des *International Councils Of Museums (ICOM)*: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“ (ICOM 2007: 2).

wissenschaftliche Sekundärliteratur zurückgegriffen. Primärquellen werden stellenweise erneut analysiert, um Aussagen vorzubereiten, die der soziologischen Fragestellung gerecht werden sollen. Den Beginn der Analyse der aufkommenden Museumsidee in Preußen stellt dabei eine Rede vor der Berliner *Akademie der Künste* dar. Aloys Hirt forderte 1797 die Zusammenlegung der preußischen Kunstschatze, die bis dahin noch auf die Schlösser und Sammlungen der Könige verteilt waren. Diese Forderung und der anschließende Plan von 1798 mündeten nie konkret in einem neuen Museum, sind jedoch als Zäsur in der Museumsidee zu verstehen und lassen sich als Startpunkt für eine Diskussion beschreiben, an dessen Ende die Eröffnung des Alten Museums 1830 stand (Vogtherr 1997; Calov 1969: 66f.; Plagemann 1967; Sheehan 2002: 88f.). Aus Gründen der Eingrenzung endet mit der Eröffnung auch die Untersuchung. Die Quellenanalyse folgt den einzelnen Schritten der Konzeption bis 1830 und konzentriert sich auf Verschiebungen in der Ausrichtung der Museumsidee. Die soziologische Kontextualisierung mit Bezug auf die Ausdifferenzierung der Gesellschaft im Allgemeinen und der Kunst im Speziellen stehen dabei stets im Mittelpunkt.

Angelehnt an die Frage nach Anzeichen für eine Ausdifferenzierung der Gesellschaft mit einem besonderen Fokus auf Kunst im Planungs- und Bauprozess des Alten Museums sowie auf Grundlage der These, dass ein soziologischer Zusammenhang von Sammlungen und gesellschaftlicher Differenzierung hergestellt werden kann, wird in dieser Arbeit folgender Aufbau gewählt: Nach der Zusammenfassung museumswissenschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Grundlagen zu modernen (Kunst-)Museen und deren historischen Wurzeln (2), wird in aller Kürze in systemtheoretische Annahmen zu Kunstkommunikation und dem Funktionssystem der Kunst eingeführt (3). Das folgende Kapitel beschäftigt sich einleitend mit Sammlungen und verfolgt anschließend die Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Sammlungen von Kunstgegenständen anhand von segmentären und stratifizierten Gesellschaften (4). Hierbei wird an den Fällen von neolithischen Menschengruppen und fürstlichen Sammlungen auch die Ausdifferenzierung der Kunst nachvollzogen und in einem letzten Schritt der Übergang zur autonomen Kunst auf theoretischer Ebene beschrieben. Dies sind die Grundlagen für die Analyse der Konzeption des Alten Museums anhand von Originalquellen und Ergebnissen der Geschichtswissenschaft (5). Am Material werden Bezüge auf die theoretischen Vorannahmen zur Ausdifferenzierung der Kunst und der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft hergestellt und auf Übergangsphänomene im gesellschaftsstrukturellen Wandel hingewiesen. Abschließend wird ein Fazit über die Analyse gezogen, Anschlussfragen, die sich aus den Ergebnissen ergeben, werden markiert und auf Probleme des konzeptionellen Vorgehens eingegangen (6).

2 Museen: Allgemeines und Entstehung

Bevor die Gründungsgeschichte des Alten Museums in Berlin genauer betrachtet wird, bietet die Arbeit einen soziologisch eingebetteten Einblick in verschiedene Sammlungspraxen der Menschheitsgeschichte an. Diese werden in ein Verhältnis zu Differenzierungsformen verschiedener Gesellschaften gesetzt. Ohne die gesellschaftstheoretischen Konsequenzen neuerer praxistheoretischer Ansätze mitzugehen (vgl.: Reckwitz 2003: 289f., 295), soll durch den Bezug auf eine *Praxis* des Sammelns auf eine „relative Reproduzierbarkeit und Repetitivität“ (ebd.: 289), einen *wissensbasierten* „Komplex aus regelmäßigen Verhaltensakten“ (ebd.: 290) hingewiesen werden. Armin Nassehi weist darauf hin, dass dabei Wissen nicht die Grundlage für Praxis sei, sondern „*Wissen um Regeln*“ „*das [...] Ergebnis, das Resultat, der Effekt einer Praxis*“ (2011: 190) sind. Dieses Verhältnis sollte bei der Untersuchung von neolithischer Kunst, fürstlichen Sammlungen und modernen Kunstmuseen zumindest mitgedacht werden, auch wenn diese Fragen in dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden können. Für das hier konzeptionell aufbereitete Phänomen des Sammelns sollen jedoch die praxistheoretischen Ansätze zu Artefakten und Objekten fruchtbar gemacht werden.

„Die Artefakte erscheinen weder ausschließlich als Objekte der Betrachtung noch als Kräfte eines physischen Zwangs, sondern als Gegenstände, deren sinnhafter Gebrauch, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik oder die soziale Praktik selbst darstellt“ (Reckwitz 2003: 291).

Daran schließen auch die folgenden Grundlagen zu Kunstkommunikation an.⁴ Mit dem Begriff der Sammlungspraxis sollen in erster Linie empirische Befunde geordnet werden und zugleich markiert sein, dass es sich in der Konzeption und dem Inhalt von Sammlungen um größere Muster handeln kann und diese auch unter diesen Vorzeichen untersucht werden. Da im Kern der Arbeit aber die Form des *modernen Kunstmuseums* steht, soll nun einleitend kenntlich gemacht werden, dass die Erkenntnisse nicht isoliert aus dem historischen Material generiert wurden, sondern sich an Forschungsergebnissen der Museumsforschung, der Kunstsoziologie und der Geschichtswissenschaft orientieren.

⁴ Mit der soziologischen Beschreibung des Kunstwerks wird gleichzeitig Reckwitz' Vorwurf entkräftigt, dass durch die Luhmann'sche Konzentration auf sprachliche Kommunikation als basale Einheit der Sozialen, Objekte und deren soziale Einbettung „marginalisiert werden“ (Reckwitz 2003: 292).

2.1 Museum heute

Das nichtstaatliche, seit 1946 bestehende *International Council of Museums* (ICOM) definiert den Gegenstand seiner eigenen Organisation laut seinen Statuten von 2007 so (vgl.: Viereggs 2007a: 38):

„A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“ (ICOM 2007: 2).

Da das Wort *Museum* beispielsweise in Deutschland nicht geschützt ist, werden hier museumswissenschaftliche und soziologische Ansätze angeführt, um eine für die Arbeit adäquate Annäherung an den Gegenstand des Museums zu ermöglichen. Die Wortherkunft des Museums kann auf das lateinische ‚museum‘ oder das griechische ‚mouseion‘ zurückgeführt werden (Woodhead & Stansfield 1994: 3; te Heesen 2012: 20). Diese beschrieben einen Tempel, der den Musen gewidmet war, ähnlich dem Altar, den schon Platon zu ihren Ehren aufstellte (ebd.: 3; vgl.: Bie 1894). Jeder der mythischen Musen wurden einzelne Wissenschaften und Künste zugerechnet und sie sollten positiv auf schaffende Personen einwirken (Alexander 1979: 6). Der Begriff *Museum* wurde verstärkt ab dem 15. Jahrhundert verwendet, da er die wichtige Sammlung der Familie Medici in Florenz bezeichnete. Danach wandelte sich seine Bedeutung bis zur Gründungsbewegung der modernen Museen:

„By the seventeenth century, ‚museum‘ was used to describe collection of curiosities, and by the eighteenth century the term had come to mean an institution set up to preserve and display a collection owned by and open to public“ (Woodhead & Stansfield 1994: 3).

Auf die Diskussion, ob ein Museum eine soziale Institution sei (wie etwa bei: Hornig 2011: 80ff.) wird in dieser Arbeit verzichtet. Ein genauer Institutionenbegriff⁵ wäre dafür ebenso notwendig, so wie Folgen für ein anderes Vorgehen am empirischen Material entstünden. Für die Frage nach dem Verhältnis von gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozessen und der Konzeption eines der ersten Kunstmuseen in Europa, müssen diese Punkte somit fast in

⁵ Beispielsweise meint Helmut Schelsky (1970) mit Verweis auf Arnold Gehlen, dass die Institution ein in Bezug auf gesellschaftliche Bedürfnisse ausgerichtetes, „objektives Bezugssystem der sozialen Wirklichkeit“ (ebd.: 10) sei.

Gänze ausgespart bleiben. In manchen Arbeiten, die das Museum als Institution⁶ erkennen, treten Teile einer differenzierten Auffassung des Museums zu Gunsten einfacher funktionaler Bestimmungen in den Hintergrund, auch wenn die zentralen Tätigkeitsbereiche, wie Sammeln, Erhalten, Forschen und öffentliches Ausstellen, immer wieder vorkommen (etwa bei Herbst & Levykin 1988; Schreiner & Wecks 1987; Schreiner 1989). Der *Zweck* des Museums sei aus dem „gesellschaftliche[n] Bedürfnis nach dauerhafter Aufbewahrung und Kommunikation authentischer historischer Belegstücke aus Natur und Gesellschaft“ (Schreiner 1982: 38) ableitbar. Diesen nach gesellschaftlichen Zwecken und institutionellen Mitteln suchenden Ansätzen kann in dieser Arbeit nicht gefolgt werden. In Fragen nach Prozessen sozialer Systemdifferenzierung im Modus der Autopoiesis wird aus Gründen grundlegender Theorieentscheidungen von einem sozialevolutionären Wandel gesellschaftlicher Strukturen und Semantiken ausgegangen: „Gesellschaft ist ein geschichtliches System, eine 'historische Maschine', die sich in der operativen Reproduktion von Situation zu Situation immer an sich selbst orientiert - und das heißt: an dem, was sie aus sich selbst gemacht hat“ (Luhmann 1995b: 26). Die Folgen dieser Entscheidung für neue Erkenntnisse zur Erfindung des Kunstmuseums, die über materialistische Annahmen hinausgehen, sollen durch die Beziehung von Sammlungsformen und gesellschaftlichen Differenzierungsformen deutlich werden.

Das Museum als *permanente Institution*, wie in der Definition des ICOM, kann exakter, so ein Vorschlag, eher als Organisation verstanden werden (vgl.: Müller-Jentsch 2005). Aus dieser Annahme könnte eine vergleichende Perspektive eingenommen werden, die sich an der Kategorie der *Organisationstypen* (vgl.: Apelt & Tacke 2012) orientiert. Die Frage nach Gründungsprozessen zielt allerdings auch hier in eine andere Richtung. Apelt und Tacke sehen Typen von Organisationen als *evolutionär erzeugte Strukturmuster*, die „sich entlang von je spezifischen Strukturbedingungen herausbilden, die Organisationen in gesellschaftlichen Umwelten vorfinden bzw. die sie mit ihren Umwelten jeweils wählen“ (2012: 14). Diese Umwelten dürften in der modernen Gesellschaft die *Strukturbedingungen* der Funktionssysteme, wie etwa Codes und Programme, symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien oder komplementäre Rollensets, sein. Im Fall des Alten Museum muss allerdings davon ausgegangen werden, dass es sich um verschränkte, sich widersprechende oder diffuse Differenzierungsformen gehandelt hat. Nach Reinhart Koselleck, müsste der Planungs- und Bauabschnitt des Berliner Museums in die sogenannte „Sattelzeit“ (1972: XV)

⁶ In marxistisch/materialistisch ausgerichteten Arbeiten wird die Museumsinstitution gerne als „instrumentales Organ“ (Schreiner & Wecks 1987: 7) beschrieben, das „das spezifische gesellschaftliche Bedürfnis nach Erhaltung von Objekten aus der realen Umwelt befriedigt und diese Objekte als Elemente des historischen Andenkens, als Mittel der Dokumentation sozialer Informationen und als Primärquelle von Wissen, Emotionen und ästhetischen Werten nutzbar macht“ (Herbst & Levykin 1988: 27).

fallen, in der „die Auflösung [der] alten und die Entstehung der modernen Welt“ (ebd.: XIV) zu beobachten sei, und nicht von einer robusten sozialen Differenzierungsform ausgegangen werden kann, oder wie es Rudolf Stichweh differenzierungstheoretisch formuliert hat: „In der Frühmoderne haben wir es nun mit der Situation zu tun, daß sich in einer primär noch ständisch gegliederten Gesellschaft der Übergang zu einer funktional differenzierten Gesellschaft vorbereitet und vollzieht“ (1987: 143). In Bezug auf Organisationstypen stellt diese Arbeit nicht die richtigen Fragen und kann höchstens Hinweise auf die Emergenz eines Typs oder die historisch-evolutionäre Varianz geben, in der bis heute *ein* Organisationstyp aufgegangen sein mag.⁷

Zurückgehend auf die Definition des ICOM wird festgehalten, dass ein Museum Ankäufe tätigt, an den Beständen forscht und diese in ausgewählten Zusammenstellungen öffentlich zugänglich macht. Dabei sollen durch die Sammlung und deren Zugänglichkeit Ziele in Bereichen der Erziehung, der Bildung und dem Vergnügen erreicht werden. So viel sei hier bereits vorweggenommen: Der Dualismus von „education“ und „enjoyment“ stellte sich in der späten Konzeptionsphase des Alten Museums als eine zentrale, umkämpfte Konfliktlinie dar (vgl.: van Wezel 2006; Skwirblies 2010: 34). Bereits in der aktuellen Definition werden also Zusammenhänge mit einem der ersten modernen *Kunstmuseen* deutlich. Dass in gängigen Definitionen oft nicht erwähnt wird, dass Museen eigene Gebäude oder architektonische Grenzen darstellen, sollte nicht zu dem Urteil führen, dass dieses Charakteristikum nicht integraler Bestandteil der Idee des Museums sei. Vielmehr wird dadurch enthüllt, dass sich diese Eigenschaft sozial so verfestigt zu haben scheint, dass sie nicht mehr *erwähnenswert* ist. Das Alte Museum in Berlin gilt gerade wegen seines speziell für den Zweck der Kunstaussstellung errichteten Gebäudes als paradigmatisch für historische und aktuelle Kunstmuseen.

2.2 Kunstmuseen

Die sehr allgemein gehaltenen Beschreibungen und Tätigkeitsbereiche des Sammelns, Forschens, Erhaltens und öffentlichen Ausstellens treffen auf die meisten Museen zu. Darauf aufbauend lassen sich verschiedene Typologisierungen vornehmen (bspw. wie Vieregg 2008: Kap. II-III; 2007b: Kap. III), auf deren Darstellung verzichtet wird, um ausschließlich den Beschreibungen von *Kunstmuseen* Platz einzuräumen. James Sheehan fasst Kunstmuseen als Bedeutungsrahmen zusammen, die uns „lehren [.], was wir sehen sollen, wenn wir Kunst betrachten“ (2002: 11). Auch für die Unterscheidung zwischen Kunstgegenständen und an-

⁷ Und für den es laut Apelt und Tacke bisher keine Untersuchung gibt (2012: 7).

deren Objekten seien sie ein zentraler Rahmen. Dieser Rahmen ist ebenso kommunikativ wie materiell zu verstehen. Petra Hornig unterscheidet im grundlegendsten Sinne das Kunstmuseum vom „öffentlichen Außenraum“, denn es ist „eine feste Einrichtung [...], sichtbar räumlich fixiert auf einen Einzelbau oder Gebäudekomplex“ (2011: 80). An diesem Punkt setzt auch Christoph Vogtherrs Definition für „die Form des Kunstmuseums, wie es für das späte 19. und das 20. Jahrhundert vorherrschend wurde“ (1997: 8), ein: „Das Kunstmuseum besitzt ein eigenes Gebäude“ und konzentrierte sich „ganz auf Werke der bildenden Kunst“ (ebd.: 8). Diese Eingrenzung ändert jedoch nichts an den oben genannten Grundlagen von Museumsarbeit. Walther Müller-Jentsch sieht im Sammeln und Bewahren, sowie in der Präsentation und der Forschung die Funktionen dieses Museumstyps (2005: 206). Besonders dem Sammeln als übergreifende, sozialhistorische Praxis wird in dieser Arbeit ein Kapitel gewidmet, das die hier vorliegende Definitionsarbeit mit Gesellschaftstheorie verknüpfen wird. Der öffentliche Zugang zu Kunstgegenständen, den ein modernes Kunstmuseum per Definition und Idee sicherstellen muss, lässt sich für den europäischen Raum anhand früherer Einrichtungen nachvollziehen.

2.3 Ursprünge moderner Kunstmuseen

Das Kunstmuseum ist laut Sheehan ein typischer, aufkommender Ort des 18. Jahrhunderts, an dem Kunst wahrgenommen wird (2002: 32). Wenn er noch Theater, Konzerthallen oder literarische Clubs als Vergleichsmöglichkeiten nennt, bezieht er sich konkret auf Ergebnisse aus Jürgen Habermas einschlägiger Arbeit *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. In der Auflösung einer höfisch-repräsentativen Öffentlichkeit und der Herausbildung einer „Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“ (Habermas 1990: 86) sieht Habermas in der europäischen frühen Neuzeit die gesellschaftlichen Grundlagen für den modernen, politischen Verkehr. Sheehan will daher auch im 18. Jahrhundert die Verdichtung dreier Grundannahmen beobachten, auf denen das Kunstmuseum bis heute basiere. Erstens gebe es überhaupt so etwas wie Kunst (ästhetische Dimension), zweitens biete die Kunst einen nicht alltäglichen Raum für moralische Diskussion (ethische Dimension) und drittens lasse sich eine historische Entwicklung nachverfolgen, die zu einer Verherrlichung des Alten führe (historische Dimension) (Sheehan 2002: 15).

Eine genaue sozialstrukturelle Zurechnung bei der Herausbildung dieser Paradigmen und der darauf basierenden Museumsgründungen - zum Beispiel als politische Errungenschaft einer Klasse - lasse sich aber laut Sheehan nicht behaupten. Es waren eben nicht nur bürgerliche

Kreise beteiligt, sondern die Kunstmuseen wuchsen sozusagen aus den alten fürstlichen Sammlungen und wurden (zumindest in Preußen) aus höfischen Mitteln finanziert und in der politischen Verwaltung geplant: „Wo immer wir in der Kultur des 18. Jahrhunderts hinsehen, finden wir eine Durchdringung von Hof und Öffentlichkeit“ (Sheehan 2002: 34). Hier muss aber schon eine soziale Zäsur benannt werden, denn für die weiteren Veränderungen reicht aus, „daß das Kunstmuseum nicht mehr erstrangig an den Bedürfnissen eines Hofes orientiert ist“ (Vogtherr 1997: 8).

Dieser Wandel ist bspw. an einer Spezialisierung und Systematisierung innerhalb der fürstlichen Sammlungen zu beobachten. Ebenfalls wurde die Zugänglichkeit vermehrt ausgebaut (Sheehan 2002: 70f.). Im 18. Jahrhundert gab es allerdings keine reinen, neuen Kunstmuseen, sondern bestehende Gebäude wurden umfunktioniert, hatten Aufgaben und Exponate abseits der Kunst und waren nicht uneingeschränkt zugänglich. In diesen und anderen Kriterien des modernen Kunstmuseums darf das Alte Museum in Berlin als historische und konzeptionelle Zäsur gelten, als „the paradigmatic art museum“, wie Douglas Crimp (1987: 62) es bezeichnet. Was aber zeichnet das Alte Museum als eines der ersten modernen Kunstmuseen aus?

2.4 Das Alte Museum in Berlin als frühes Kunstmuseum

In Europa gab es also schon vor dem Alten Museum in Berlin Museen und vergleichbare Räume, in denen ebenfalls Kunst einem relativ breiten Publikum gezeigt wurde (vgl.: Alexander 1979: 22f.; Plagemann 1967: 11; Vieregg 2008: 188ff.). Vogtherr attestiert deshalb für das Alte Museum auch: „Die Berliner Museen sind nicht unter den frühesten Gründungen“. „Stattdessen erheben je nach Definition Oxford, London, Kassel, Paris und zahlreiche andere Orte Anspruch auf solche Titel“ (1997: 8). Er betont jedoch, dass das Alte Museum in Berlin grundlegend für die heute gültige Auffassung des Kunstmuseums ist. Damit meint Vogtherr, dass es ein speziell konzipiertes Gebäude besaß, selbstständig verwaltet war, öffentliches Eigentum beherbergte und diese Exponate öffentlich zugänglich machte. Besonders die Konzeption der Ausstellung sei in Berlin nach „einem historischen Prinzip arrangiert“ (ebd.: 8) worden, was die leitende Beteiligung von entsprechenden Experten, wie Kunsthistorikern, beinhaltete (vgl.: Plagemann 1967: 31).

Zu den ersten ‚öffentlichen‘ Einrichtungen, die auch Kunst kauften und zeigten, gehören das British Museum in London (Eröffnung 1759) oder das Fridericianum in Kassel (1779) (vgl.:

Sheehan 2002: 40, 62f.; Woodhead & Stansfield: 6; Grasskamp 1981: 36f.; te Heesen 2012: 20f.; Plagemann 1967: 11-21). Der Kunstschatz der Medici war 1739 zum Staatsbesitz geworden und in Rom wurde die vatikanische Kunstsammlung 1769 als kirchliches Museum eröffnet (Müller-Jentsch 2012: 69). Alle diese Orte lassen sich allerdings noch als Mischformen bezeichnen. Erstens war die Kunst teilweise in höfischem oder kirchlichem Besitz und die Sammlung wurde nicht von Experten geleitet, sondern Beamte des Hofes oder der Klerus waren verantwortlich. Zweitens waren auch die Sammlungen noch anders konzipiert als in den Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts. Im British Museum ergänzten beispielsweise erst im 19. Jahrhundert Kunstgegenstände die Bibliothek und die naturwissenschaftliche Sammlung (Plagemann 1967: 12). Drittens gab es Einschränkungen in der öffentlichen Zugänglichkeit. Erneut ist hier die Praxis des British Museums beispielhaft. Plagemann fasst zusammen:

„Zwar gehörte das Museum der Öffentlichkeit und war für die Öffentlichkeit bestimmt, doch verhinderten strenge Zutrittsbestimmungen praktisch den Eintritt von jedermann. Es war vorwiegend einem kleinen Kreis von Gelehrten zugänglich. Über die Zulassung entschied der Assistent des Museums“ (1967: 12).

Für Sheehan stellt besonders das Fridericianum in Kassel „ein Gebäude des Übergangs“ (2002: 66) dar, da es neben Kunstwerken auch mit Exponaten aus der Naturgeschichte und anderen Teilen der fürstlichen Wunderkammern, wie Musikinstrumenten oder lebensgroßen Wachsabbildungen adeliger Personen, bestückt war (Plagemann 1967: 13f.). Hervorzuheben bleibt, dass das Fridericianum „der erste selbstständige Museumsbau Europas“ (ebd.: 13) war, aber ebenfalls lediglich an vier Tagen in der Woche dem Publikum offen stand. Diese eingeschränkte Zugänglichkeit trifft auch auf Pariser Einrichtungen bis zur Eröffnung des postrevolutionären *Louvre* zu.

Die Räume des Louvre waren schon seit den 1770er Jahren als Ausstellungsflächen der *Académie Royale* vorgesehen. Nach der Französischen Revolution wurden dort die enteigneten Kunstwerke von König, Adel und Kirche ausgestellt und zeitweise⁸ der französischen Bevölkerung zugänglich gemacht. Einen wichtigen Bestandteil stellten auch die eroberten Kunstwerke aus besiegten Gebieten dar (Alexander 1979: 23ff.; Plagemann 1967: 15f.; Grasskamp 1981: 30-35; Müller-Jentsch 2012: 69). Das Museum sollte erzieherischen Zwecken folgen und die Größe des neuen Regimes repräsentieren. Dafür wurden zentrale Neuerungen in der kunsthistorischen Ausstellungskonzeption, der öffentlichen Zugäng-

⁸ An drei von zehn Tagen war das Museum für alle kostenlos geöffnet, ansonsten konnte an fünf Tagen in den Räumen studiert und kopiert werden, an zwei Tage wurde gereinigt (Alexander 1979: 24; Plagemann 1967: 16).

lichkeit, der Verwaltung und der Anbindung an den Staat eingeführt (vgl.: Plagemann 1967: 15ff.; Vieregg 2008: 42f). In Bezug auf die Geschichte des Museumsbaus wird dem Louvre jedoch keine paradigmatische Rolle zugeschrieben (vgl. Plagemann 1967: 17).

Das Alte Museum vereinte, so die Ergebnisse bisheriger Untersuchungen⁹, die verschiedenen Charakteristika eines Museumstyps, der auch heute noch als das Ideal eines modernen Kunstmuseums gelten darf. Die Zugänglichkeit, die leitende Beteiligung von Kunsthistorikern sowie die daraus folgende Ausstellungskonzeption, der öffentliche Kunstbesitz und das eigens errichtete Gebäude machen das Alte Museum zu „the building that can be said to embody most perfectly the idea of the museum at its founding moment“ (Crimp 1987: 63).

Bevor diese ersten Ergebnisse in der genauen Analyse der Planungs- und Bauphase des Alten Museums als Grundlage dienen, wird die Arbeit zuerst soziologische Grundlagen zum modernen Funktionssystem der Kunst vermitteln. Danach wird die Argumentation zum Zusammenhang von Sammlungen und der primären Differenzierungsform der Gesellschaft an Kunst in frühen segmentären Gesellschaften und fürstlichen Sammlungen entfaltet.

3 Kunstkommunikation und Kunstsystem

Die Beantwortung der Frage, was ‚Kunst‘ sei, sollte (auch) von dieser Arbeit nicht erwartet werden. Anstatt dessen wird die Frage gestellt, was Kunstkommunikation ist. Eine kommunikationstheoretische Eingrenzung kann vorgenommen werden und bedeutet nach Niklas Luhmann, dass Kunst „ein funktionales Äquivalent zur Sprache“ (1995a: 36) „im Bereich wahrnehmbarer Objekte“ (ebd. 230) sei. Der Unterschied zu sprachlicher Kommunikation sei, und damit ist eine entscheidende Beobachtung für weitere Ideen formuliert, dass Kunstkommunikation in ihrer Form als Kunstwerk menschliche *Wahrnehmung* beansprucht und sich dadurch einer Ja/Nein Codierung, wie etwa bei sprachlicher Kommunikation, entzieht (ebd. 36). Nur „Bewusstseinssysteme können wahrnehmen, soziale Systeme können dies nicht“ (Baecker 2007: 316). Durch dieses, auf den ersten Blick als Einschränkung für Anschlusskommunikation erscheinende, Charakteristikum ermögliche Kunst aber gerade andersartige Beobachtungsmöglichkeiten, denn „Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits

⁹ Vgl. neben oben zitierten Quelle: Hochreiter 1994: 9; Bennet 1995: 92ff.; Vieregg 2008: 192f.; Müller-Jentsch 2012: 70.

wahrnehmbaren) Sprache“ (Luhmann 1995a: 82). Ein Kunstwerk wird gesehen, gerochen, gespürt, geschmeckt, gedacht oder gehört. Dieses Wahrnehmen eines Gemäldes, einer Skulptur oder einer Installation ist in sich operativ geschlossen und vollzieht sich im Bewusstsein. Im Sprechen über ein Kunstwerk entsteht dann eine Lücke zwischen dem wahrgenommenen Eindruck und einer Bezeichnung wie ‚rot‘, ‚grotesk‘, ‚futuristisch‘ oder ‚kitschig‘.

Die Besonderheit im „kommunikativen Gebrauch von Kunstwerken“ (Luhmann 1995a: 9) basiert auf der Unterscheidung von Kommunikation und Bewusstsein. Bewusstsein, als „die Operationsweise psychischer Systeme“ (ebd.: 15) kompensiere die operative Geschlossenheit von Nervensystemen (ebd.: 22) und stelle Welt primär über die Form der Wahrnehmung her. Kommunikation könne hingegen keine Wahrnehmung ausdrücken, sondern lediglich darstellen, „bezeichnen“ (ebd.: 21). In dieser Kaskade von operativ geschlossenen Systemen gilt Sprache als eine „Form der strukturellen Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation“ (ebd.: 39f.) - und Kunst eben als eine andere Form. Doch was ist dann ein Kunstwerk? Die Keramik im Badezimmer oder das Urinal von Marcel Duchamp? Das ein Objekt zum spezifischen Mittel von Kunstkommunikation wird, hinge von seiner (spezifisch modernen) *externen* Zwecklosigkeit bei gleichzeitig erkennbarer Herstelltheit ab (ebd.: 77). Grundlegend sind Objekte in Form von Kunstwerken „einfach Spuren, die menschliche Tätigkeit in der wahrnehmbaren Welt hinterläßt“ (Luhmann 2008f: 123). Diese Tätigkeit bleibt sichtbar und doch erschließt sich kein direkter Zweck. Aber: „Kunstkommunikation nimmt [...] durch sie selbst präparierte Wahrnehmung in Anspruch. Sie realisiert damit besondere Formen struktureller Kopplung von Bewußtsein und Gesellschaft“ (Luhmann 1995a: 89). Die Frage nach exklusiven Selektionen – ein Objekt als Kunst zu *beobachten* – trifft die Identität eines Systems: Die Unterscheidung des Selbst von der Umwelt: „Man muß feststellen können [...], ob ein Objekt eine Kommunikation über Kunst ermöglicht oder nicht“ (Luhmann 2008f: 136).

3.1 Beobachtung zweiter Ordnung

Kunstwerke ziehen die Aufmerksamkeit durch bestimmte ‚Trigger‘ (Ausstellungsort, Titel, Hinweisschilder, Signatur) auf sich (Krauss 2012: 88) und provozieren eine Beobachtung zweiter Ordnung (ebd.: 96f.), die auf „ein[em] Bedeutung verleihende[m] Hinblicken (Hinhören)“ basiere, „das anderen mindestens mitteilt: daß der Gegenstand Aufmerksamkeit verdient“ (Luhmann 2008f: 133). „Nur wenn das Kunstwerk in Hinsicht auf das beobachtet wird, was es selbst beobachtet, kann es zur Kommunikation über dieses Beobachtung anregen“ (Krauss 2012: 97) oder wie Luhmann es beschreibt: „Was das Kunstwerk garantieren

kann, ist das laufende Beobachten von Beobachtungen, also das Beobachten zweiter Ordnung“ (1995a: 89).

Wenn ein Bild, eine Statue oder eine Installation beobachtet wird, lassen sich Unterscheidungsketten beobachten, die sich nach einer ersten ‚distinction‘, „sei es ein Pinselstrich oder ein erster Satz in einem Roman“ (Stäheli 1996: 634) selbst immer weiter eingrenzen und sichtbar, hörbar oder spürbar werden. Durch die Wahrnehmung der Gestalt eines Werkes erschließt sich seine Form in seiner (kontingenten) Einmaligkeit. Bei Duchamps *Fountain* (1917) kann die Signatur ‚R. Mutt‘ gelesen werden und es bleibt nachvollziehbar, dass das Objekt auf den Rücken gelegt und an einer bestimmten Stelle unterschrieben wurde. Und zwar genau an dieser Stelle, obwohl es auch auf der Seite hätte liegen können, rot angemalt werden, zerschlagen oder mit ‚Marcel Duchamp‘ hätte unterschrieben werden können. Die konkrete Auswahl von Möglichkeiten und deren gegenseitige Eingrenzung kann wahrgenommen und *erlebt* werden.

Im Betrachten eines Objekts als ein Kunstwerk wird die Beobachtung *durch das Kunstwerk* erlebt. Im Gegensatz etwa zum Religionssystem (vgl.: Krauss 2012: 75f.) bietet dieses Erleben allerdings einen weiten individuellen Möglichkeitsspielraum, da durch die *Wahrnehmung* eines Objekts und die Umgehung von Sprache einfache Negationsmodi unterlaufen werden und auf klare Bezeichnungen verzichtet werden muss. Das fotorealistische Ölgemälde *Betty* (1988) von Gerhard Richter kann gefallen oder nicht. Angebbare Gründe, abseits der letzten Ausstellungsteilnahme oder dem erzielten Auktionsergebnis, müssen schon anspruchsvoll gestaltet werden. Natürlich kann das Bild als zu realistisch, zu bunt oder zu klein empfunden werden. Genauso legitim bleibt es, es als perfekt zu empfinden, oder zu unrealistisch, zu farblos oder zu groß. Unmöglich scheint es, das Gemälde in seiner Form *als Kunstwerk* abzulehnen oder gar Alternativvorschläge in seiner Gestaltung zu formulieren. Jede Form, jede Entscheidung scheint gewählt und gewollt zu sein. Auch wenn diese Formenwahl unter dem „Ausschluss von Notwendigkeit und Unmöglichkeit“ (Luhmann 2005: 200) als kontingent beschrieben werden kann und dies insbesondere, weil in zweiter Ordnung beobachtet wird.

Durch das Medium der Kunstkommunikation sollen kontingente Beobachtungen über den Weg der Wahrnehmung eines Objekts erlebbar werden. Luhmann spricht dann von einer kunstspezifischen „Realitätsverdopplung“, einer „Imagination“, „durch die Realisation im Bereich wahrnehmbarer Objekte“ (1995a: 230). Die Imaginationsleistung *der Kunst* macht

Krauss besonders gegen andere Funktionsbestimmungen der Kunst stark, wenn er gegen Luhmanns vermeintliche Ästhetik (vgl.: Krauss 2012: 49ff., 100) *mit* Luhmann annimmt,

„dass die Funktion der Kunst darin besteht, aufzuzeigen, dass im Bereich des nur Möglichen jede Ordnung *nur eine mögliche Ordnung* ist und mit jedem Pinselstrich, einem anderen Wort, *einem anderen Beobachter*, eine andere Ordnung entstehen kann. Kunstwerke brächten dann nicht Ordnung ins Chaos, sondern (imaginäre) Ordnung in die (reale) Ordnung“ (ebd.: 100).

Kunst hat in der modernen, funktional differenzierten Gesellschaft einen exklusiven Status, eben eine Funktion, denn „[n]iemand sonst macht das, was sie macht“ (ebd.: 218). Kunst ist also der Komplexitätshorizont, der sich an *einer* Problemstellung der Gesellschaft etabliert hat und Möglichkeiten für deren (kommunikative) Bearbeitung bereitstellt. Dabei geht es nicht etwa um biologische Bedürfnisse der Menschen (Krauss 2012: 76f.), sondern um soziale Komplexitätsprobleme, für die Kunst Strukturen ausgebildet hat, die sich evolutionär als anpassungsfähig behauptet haben. Von diesen Überlegungen müssen Fragen nach *Leistungen* für andere Funktionssysteme der Gesellschaft ausgeklammert und die Perspektive geschärft auf gesamtgesellschaftliche Problemlagen gerichtet werden. Dieser konzeptionelle ‚Verzicht‘ soll plausibel werden, wenn die Ausdifferenzierungsprozesse von einer Kunst mit „Stützfunktionen für andere Funktionskreise“ (Luhmann 1995a: 226; vgl.: Danko 2012: 77), etwa Religion, Markt oder die ständische Ordnung hin zu autonomer Kunst nachvollzogen werden.

3.2 Codierung und Programmierung – Imaginierte Realität

Kunst irritiert insoweit, als dass in der Betrachtung eines Kunstwerks ein relativ konsequenzloses, weil nicht in Sprache adäquat ‚übertragbares‘, Beobachten einer Beobachtung ermöglicht wird. In diesem Prozess kann durch Wahrnehmung von Unterscheidungen und Bezeichnungen teilgenommen werden. Möglich wird in diesem *Erleben* ein Nachvollzug der Formbildung - und zwar in einer zweiten Ordnung, d.h. mit der Möglichkeit der Berücksichtigung des ausgeschlossenen Außen. Kasimir Malewitschs *Das Schwarze Quadrat* (1915) ist schwarz und nicht gelb oder rot oder ein Kreis. Wäre es noch erhalten, könnten diese Entscheidungen in aller Ruhe an einem ruhigen Ort wahrgenommen, nachvollzogen, *beobachtet* werden. Das Wahrgenommene kann sprachlich kritisiert oder gelobt werden. Das aber erst in einem nächsten – operativ getrennten – Schritt auf Grundlage des erlebten Wahrgenommenen. Kunst realisiere dann die oben schon zitierte Wahrnehmung einer „imaginären Realität“ (Krauss 2012: 88). Anders formuliert kann Kunst ein *Auch-anders-möglich-sein-aber-nicht-müssen* vergegenwärtigen.

„Durch Kunst werden neue Möglichkeiten der akustischen wie der optischen Welt entdeckt und verfügbar gemacht, und das Ergebnis ist: Über Auflösungsstrategien lassen sich mehr Möglichkeiten der Ordnung von Welt gewinnen, als dies ohne weiteres erscheinen läßt“ (Luhmann 2008f: 128).

Durch den Guss in eine Form, und nur diese Form, wird die unendliche Komplexität von möglichen Zusammenhängen, jedoch schon wieder radikal begrenzt. Eine scheinbar grenzenlose Vorstellungskraft kann eben auch nur in konkreten Vorstellungen prozessieren - weist zwar Alternativen auf, schafft aber umgehend Ordnung durch unumgängliche Ausschließung:

„Das Kunstwerk lenkt somit den Beobachter auf das Beobachten der Form. [...] Die gesellschaftliche Funktion geht jedoch über den bloßen Nachvollzug der Beobachtungsmöglichkeiten hinaus, die im Kunstwerk angezeigt sind. Sie liegt *im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich der nur Möglichen*“ (Luhmann 1995a: 238).

Doch warum dieser Nachweis? Auf welche Probleme der Gesellschaft lässt sich eine evolutionäre Herausbildung eines Systems erklären, das Realität um ein imaginäres Gegenüber verdoppelt und somit die Kontingenz von Beobachtungen sichtbar macht? Warum hält Luhmann fest, „daß es auf die Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten ankommt, oder anders gesagt: auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten“ (1995a: 235)? Krauss, der in Luhmanns Vorschlägen einer Codierung von ‚schön/hässlich‘, ‚gelingen/mislungen‘ oder ‚stimmig/unstimmig‘ stets Spuren einer ‚ästhetischen Normativität‘ vermutet (2012: 48f.), meint eine ‚zweite‘ Kunsttheorie¹⁰, die „soziologische Kunsttheorie“ (ebd.: 85) in Luhmanns Werk isolieren zu können¹⁰, und schlägt die operative Leitunterscheidung von *imaginäre Realität/reale Realität* (ebd.: 88) vor. In der Schaffung einer *eigenen*, einer ‚fiktionalen‘ Realität provoziere Kunst, so Luhmann, die Vergewisserung der Kontingenz der „gewohnten Realität“ (1995a: 229). Krauss verzichtet auf die Verwendung des Begriffs der Fiktion (vgl.: 2012: 90ff.), pointiert aber Aspekte aus Luhmanns Kunstsoziologie, wie etwa: „Erst die Konstruktion einer Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität ermöglicht es, von der einen Seite aus die andere zu beobachten“ (Luhmann 1995a: 229).

Krauss Reformulierung des Luhmann’schen Vorschlags für eine Codierung wird an dieser Stelle verfolgt und Probleme der Ästhetik (vgl.: Luhmann 1995a: 308f.) in die

¹⁰ Eine klare Trennung in verschiedene Publikationen, sowie einen ‚späten‘ oder ‚frühen‘ Luhmann fallen schwer, da Krauss beide Bestandteile auch in *Die Kunst der Gesellschaft* (Luhmann 1995a) findet.

Programmierung des Systems verlagert. Mit Programmen, „die erst Kriterien dafür anbieten (und ändern können), welcher der beiden Codewerte in Betracht kommen“ (ebd.: 302), können dann auch die Unterscheidungen zwischen stimmig und unstimmig plausibel werden. Mit klaren Kriterien eines Stils – etwa die Zentralperspektive in der italienischen Hochrenaissance - kann ein Gemälde als unstimmig beschrieben werden. Erstens wurde es dann aber schon als Kunstwerk erkannt, zweitens spricht dann die Kunstkritik oder die Kunstgeschichte über dieses Bild. Kunstwerke sind jedoch immer noch „die basale Kommunikationsform des Kunstsystems“ (Stäheli 1996: 633). Das Sprechen über Kunst ist nach Luhmann beispielsweise über *Stile* und *Epochen* (Luhmann 1995a: 336ff.) anders programmiert als das *selbstprogrammierte* Kunstwerk (ebd.: 329), das nur über die eigenen Formen operiert – eben Strich an Strich ansetzt. Stil ist dann nur noch als „Programm für die Programmierung von Kunst“ (ebd.: 377) zu beschreiben und die basale Entscheidung läuft in der Formgebung des Kunstwerks über das Konzept der imaginierten Realität – dieser Strich und kein anderer realisiert Imagination, obwohl doch so viele andere möglich gewesen wären.

3.3 Funktion

Die moderne Gesellschaft brauche also Möglichkeiten zur Darstellung von der *Alternativhaftigkeit* ihrer realen Realitäten. Ist es nicht gerade ein Problem von radikaler Ausdifferenzierung und Komplexitätsreduktion – also Komplexitätssteigerung an anderer Stelle – auf das sich imaginierte Realität bezieht, sodass durch den Modus der Wahrnehmung Irritationen für Kommunikation entsteht, „daß alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt“ (Luhmann 1995a: 241)? Krauss fasst den Bedarf der funktional differenzierten Gesellschaft an solchen Irritationspotenzialen relativ knapp zusammen:

„Die Kommunikation von Kunst reichert das Erleben mit anderen Möglichkeiten des Erlebens und Handelns an und darin besteht ihre Funktion, auf die die moderne, funktional differenzierte Gesellschaft unverzichtbar angewiesen ist“ (Krauss 2012: 102).

Die Welt kann auch anders sein – in jeder Entscheidung wird nur eine Form privilegiert. Für die funktional differenzierten, operativ geschlossenen Teilbereiche der Gesellschaft bedeutet das dann immer auch, dass *ihre* jeweilige Welt anders sein könnte. „Das eigentliche Ziel der Kunst“ wird, „etwas sichtbar zu machen, was andernfalls unsichtbar bliebe“ (Luhmann 2008b: 334). Kunst stabilisiere sich damit evolutionär als exklusiver Funktionsbereich der

Gesellschaft. Welche Ansprüche an kreative Lösungen, Imaginationen, Alternativen oder Utopien/Heterotopien gestellt werden, liegt in den spezifischen Selbst- und Fremdbeschreibungen der *anderen* Funktionssysteme begründet. Wenn Paul Klee oder Wassily Kandinski ihre künstlerische Arbeit in die Gründung des akademischen Bauhauses einbrachten und die Devise ‚form follows function‘ sich als einflussreiches Dogma des zeitgenössischen Designs und Teilen der Architektur durchgesetzt hat, können *Leistungen* (hier für Politik, Wissenschaft und/oder Wirtschaft) aus dem Erleben von Beobachtungen zweiter Ordnung zugerechnet werden.¹¹ Aber nicht umsonst gehört die *Trennung* von Kunst und Design zum Kanon des Sprechens über Kunst des 20. Jahrhunderts. Kunst bezieht sich nur auf sich selbst, konstituiert sich an der Unterscheidung von sich selbst und ihrer Umwelt in Bezug auf ein funktionales Problem sinnhafter Kommunikation. Im Fall der Kunst folgt die Form also nicht der Funktion eines Gebrauchsgegenstandes oder einer politischen Prämisse sondern nur anderen Formen der spezifisch codierten Kunstkommunikation im selbstprogrammierten Kunstwerk.

Diese moderne Autonomie ist eine Folge von gesellschaftsinternen Evolutions- und Differenzierungsprozessen, die im Fall der Kunst eine eigene Geschichte erzählen. Dieser Wandel wird im Folgenden in Anlehnung an verschiedene Sammlungsformen der Menschheitsgeschichte und deren Verhältnis zur primären Differenzierungsform der Gesellschaften nachvollzogen. Die Konzeption des Alten Museums, so die These der Arbeit, reiht sich in diese Entwicklung ein und ist ebenfalls in Verbindung zu gesellschaftsstrukturellen Ordnungen zu setzen.

4 Über das Sammeln

Werden in dieser Arbeit Überlegungen zu modernen Kunstmuseen und Vorgängerformen menschlicher Sammlungen ausformuliert, sollen nicht nur Brüche fokussiert, sondern auch Kontinuitäten in den Blick genommen werden. Das Hauptinteresse des Projekts verfolgt den Wandel einer musealen Praxis in Bezug auf gesellschaftsstrukturelle Verschiebungen. Dabei werden in diesem Kapitel die gesellschaftshistorischen Unterschiede im Sammeln und Zeigen

¹¹ Einen aktuellen gesellschaftlichen „Boom“ der Künste begründen Danko & Glauser (2012: 3ff.) sogar mit der verstärkten Beanspruchung von originär der Kunst zugerechneten Charakteristika, wie „Innovationsfreude“, „Autonomie“ oder „Kreativität“, durch andere Teile der Gesellschaft. Sie vermuten „Ästhetisierungstendenzen der Alltags- wie auch der Arbeitswelt“ (ebd.: 6) und der Politik. Wenn sie in diesem Zuge sogar Fragen zu den „Bedingungen und Möglichkeiten ihrer [der Kunst] Unabhängigkeit“ aufwerfen, könnte eine soziologische Analyse angestrengt werden, die u.a. eine Unterscheidung von Funktion und Leistung konsistent mitführen kann.

von Gegenständen an spezifischen Orten nachverfolgt. Ob es sich in diesem Zuge um neolithische Kultnischen, frühneuzeitliche Kuriositätenkabinette oder das moderne Kunstmuseum handeln mag, alle besprochenen Phänomene stellen Sammlungen dar. Ob es verzierte Waffen, Bücher, Kunstwerke, Edelsteine, Schmetterlinge, Vasen oder Tierknochen sind, alle diese Anhäufungen von Gegenständen an einem abgrenzbaren Ort lassen sich als Sammlungen beschreiben. Harriet Roth stellt in der Einleitung zur Neuauflage der museumstheoretischen Schrift von Samuel Quiccheberg fest, „Das Sammeln als Vorläufer und Voraussetzung der späteren Institution Museum erfährt als eines der ältesten Leidenschaften der Menschheit durch die Jahrhunderte hinweg die verschiedensten Ausprägungen und Formen“ (2000a: 1).¹² Die grundlegende These konzentriert sich weniger auf eine angebliche ‚Leidenschaft‘, sondern setzt vielmehr die ‚verschiedensten Ausprägungen und Formen‘ in eine Verbindung zur gesellschaftlichen Differenzierungsform und der sozialen Geschichte der Kunst.

4.1 Sammlungen und Gesellschaftsstruktur – Aufbau der Analyse

Um nicht jegliche, intendierte Kumulation von Gegenständen, zum Beispiel die Werkzeuge in einer Schmiede oder die Lebensmittel in einem Supermarkt analytisch zu erfassen, soll durch die Definition von Krzysztof Pomian (1998) eine erste Eingrenzung des Gegenstandsbereichs erfolgen. Diese soll der Ausgangspunkt zu einer analytischen Betrachtung des sozialen Phänomens des Sammelns sein. Anthropologische Überlegungen zu der *sozialen Repräsentation des Abstrakten* durch anwesende Gegenstände an konkreten Orten (ebd.: 41f., 44)¹³ dienen als ein Ausgangspunkt, der den Bezug zur primären Differenzierungsform der Gesellschaft im Allgemeinen und zur Kunst im Speziellen ermöglichen kann. Es soll gezeigt werden, dass die Praxis des Sammelns und Ausstellens auf grundlegende, soziale Ordnungsmuster verweist und sich deshalb auch mit diesen verändert. Um diese These zu prüfen, werden theoretische Konzepte zu segmentären und stratifizierten Gesellschaften mit Forschungsergebnissen zu Sammlungen in diesen Gesellschaftsformen in Verbindung gesetzt.

¹² Auf das Traktat von Samuel Quiccheberg (2000) wird im Laufe der Arbeit noch eingegangen. Es wurde im Jahr 1565 veröffentlicht und gilt als zentrale Schrift für die Systematik fürstlicher Kunstkammern (Bredenkamp 1993: 33f.; von Schlosser 1978: 118ff.; Berliner 1928: 328).

¹³ Starke Ähnlichkeiten zu diesen Annahmen weist auch Michel Foucaults Konzept der Heterotopien (1990) auf. Museen seien „Heterotopien, in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen, während im 17. und noch bis zum Ende des 18. Jahrhundert die Museen und die Bibliotheken Ausdruck einer individuellen Wahl waren. Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll [...]– all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind“ (ebd.: 43; vgl.: Bennet 1995: 1).

Die vorgelegte Einführung in das moderne Funktionssystem der Kunst wird vor diesem größeren Hintergrund wieder aufgegriffen und die Ausdifferenzierungsprozesse der Kunst am Material nachvollziehbar gemacht. Die Ergebnisse dieser Analyse sind die Vorbereitung für eine Einbettung der Erfindung des modernen Kunstmuseums in gesellschaftsstrukturelle Prozesse. Stichwehs Arbeiten zur frühneuzeitlichen europäischen Universität (1987; 1991; 2009) dienen diesem Vorgehen als Inspiration. Wenn im Folgenden hauptsächlich die Ausdifferenzierung *der Kunst* zu einem funktionalen Teilbereich der modernen Gesellschaft nachvollzogen werden soll, wird die Auflösung von verschiedenen gesellschaftlichen *Anlehnungskontexten* (Luhmann 2008b: 320; 2008c: 402ff.; 1995a: 256f. Stichweh 1987: 6; 2009: 39ff.) hin zu einer operativen Schließung, d.h. „daß das Kunstsystem in der Reproduktion von Kunst auf Kunst angewiesen ist und auf Kunst abzielt“ (Luhmann 2008c: 409), beschrieben. Das theoretische Kapitel über moderne Kunst stelle somit das Resultat (aber nicht das Ende) des nun folgenden gesellschaftshistorischen Wandels auf struktureller Ebene und für das Sammeln und Zeigen von (Kunst-)Gegenständen dar. Der Übergang von einer Kunst mit einer wechselnden „Stützfunktion für andere Funktionskreise“ (Luhmann 1995a: 226) hin zu dem modernen, nur an und aus sich selbst prozessierenden Kunstsystem hinterließ dann auch, so die Vermutung dieser gesamten Arbeit, Spuren im Planungsprozess des modernen Kunstmuseums.

Rudolf Stichweh konstatiert zwar nicht für ein soziales System auf Ebene der Gesellschaft, sondern für die Entstehung der europäischen Universität, dass verschiedene „System/Umwelt-Beziehung[en] für die Universität jeweils primär relevant“ (1987: 136) waren und sie bis zu ihrer Autonomie der einen oder anderen „Fremdkontrolle“ (2009: 39) unterlag. Das Konzept von Anlehnungskontexten, als „wichtigste soziale Umwelt der Universität“ (ebd.) soll für eine Analyse der Ausdifferenzierung der Kunst fruchtbar gemacht werden (so auch Luhmann 2008b; 2008c; 1995a). Wie zeigt sich dieser gesellschaftliche Wandel von Kunst möglicherweise in den Orten, an denen sich Kunstgegenstände befunden haben? Welchen „Kontexten der funktionalen Anlehnung und der Fremdkontrolle“ (Stichweh 2009: 40) für Kunst kann hier nachgegangen werden und wo lassen sich Analogien in der Konzeption von Sammlungen nachweisen? Mit der Konzentration auf das Kunstsystem kann das Vorgehen aber keinem umfassenden Anspruch gerecht werden.

Eine so weitreichende Analyse müsste mehr funktionale Bezugsprobleme der modernen Gesellschaft, die sich im Entstehungsprozess der frühen modernen Kunstmuseen kommunikativ wiederfinden, berücksichtigen. Neben dem hier vorgelegten Versuch der selektiven

Zurechnung auf Kunst kann an Politik, Erziehung, Wissenschaft, Religion und Wirtschaft gedacht werden. In einem ersten Schritt konnte bisher hauptsächlich nur nach Hinweisen auf die Ausdifferenzierungsprozesse eines Funktionssystems der modernen Gesellschaft in den Quellen zur Gründung des Alten Museums gesucht werden. Wenn das Material es anbietet, werden jedoch auch Verweise auf die sich ausdifferenzierende Politik vorgeschlagen. Die Ziele können hierbei lediglich die beispielhafte Prüfung der Argumentation und die frühe Markierung von Problemen in der soziologischen Analyse der empirischen Befunde sein.

Unabhängig von den nötigen Eingrenzungen einer studentischen Qualifikationsarbeit kann die Entscheidung für die Konzentration auf das Kunstsystem aus einem zentralen Grund nachvollziehbar gemacht werden. Das Quellenmaterial und die Vorarbeit zur frühneuzeitlichen Sammlungspraxis richten das theoretische Design in die Richtung von Politik und Kunst. Zu beiden lassen sich im Material zahlreiche Bezüge finden. Besonders geschichtswissenschaftliche Arbeiten weisen oft eine hohe Affinität zu ‚politischen‘ Entwicklungen auf. Wenn jedoch heute eine „funktionale Spezifikation“ (Stichweh 1987: 143) des Kunstmuseums im Bereich der Kunst zu lokalisieren ist, oder es im Museum „nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen“ (Luhmann 1995a: 249) oder das Kunstmuseum als eines der „Organisationssysteme, die am Kunstsystem parasitieren“ (Krauss 2012: 93) beschrieben werden kann, soll nun verfolgt werden, inwieweit sich Ausdifferenzierungsprozesse des Kunstsystems schon in der Erfindung des modernen Kunstmuseums wiederfinden lassen.

Dieses Vorgehen hat unterdessen die privilegierte Ausgangssituation, dass positive wie negative Befunde hohe Aussagekraft haben und breite Anschlüsse ermöglichen können. Wenn gerade nicht ausreichende empirische Belege für den Einfluss von Eigenlogiken der Kunst nachgewiesen werden könnten, stünden wir vor der Erkenntnis, dass die Gründung der ersten modernen Kunstmuseen vielmehr von der europäischen Staatenbildung, der nationalen Bewegungen, der politischen Säkularisation, der Ökonomie, dem entstehenden Erziehungswesen oder der universitären Wissenschaft beeinflusst worden wären und das Museum sich trotzdem zu einer, wenn nicht der, Instanz der modernen Kunst entwickelt hat. Weitere Fragen und Forschungsprojekte schließen sich unmittelbar an.

4.2 Sammlungen: Eine Eingrenzung

Pomian sucht anhand verschiedenster Sammlungen aus einem umfangreichen Zeitrahmen der ihm bekannten Menschheitsgeschichte nach Gemeinsamkeiten und grenzt eine Sammlung ein, als

„jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“ (1998: 16).

Ebenfalls betont er die Entfernung vom ursprünglichen Verwendungszweck der Exponate (ebd.: 14) oder das explizite Fehlen von Nützlichkeit der Sammlungsgegenstände (ebd.: 51). Seit der Jungsteinzeit will er eine Unterscheidung von nützlichen Gegenständen einerseits und „*Semiophoren, Gegenstände[n] ohne Nützlichkeit*“ (ebd.: 49f.) andererseits nachweisen. Semiophoren unterscheiden sich laut Pomian jedoch von allen anderen Dingen ohne Nützlichkeit, weil sie „mit einer Bedeutung versehen sind.“ (ebd. 49f.). Diese soziale Bedeutung sei sehr flexibel und verändere sich mit der Gesellschaftsgeschichte. So sieht Karl-Siegbert Rehberg beispielsweise bereits in „segmentären“ Gesellschaften „ästhetische Objekte, die nicht nur der alltäglichen Nutzung dienen“ (2006: XII).

In den nächsten Abschnitten werden Prozesse nachgezeichnet, bei denen drei Dimensionen des Wandels mitgedacht werden sollte. Erstens wird die Veränderung der Sammlungspraxis, insbesondere der gesammelten Gegenstände und deren sozialer Bedeutung, betrachtet. Zweitens wird eine soziale Entwicklung nachverfolgt, in deren Mittelpunkt die Gesellschaftsstruktur und deren Korrelate betrachtet werden. Letzteres wird in Kategorien geschehen, die Niklas Luhmann vorgeschlagen hat und unter dem Begriff der gesellschaftlichen Differenzierungsform firmieren (Luhmann 1997: 609, für die komplette Darstellung Kap. 4.II-4.XIII). Hiermit sind gesellschaftsinterne Komplexitätspotenziale gemeint und es lassen sich Modelle beschreiben, die sich von der Ordnung des „Verhältnis[ses] der Teilsysteme zueinander“ (ebd.: 609) ableiten lassen. Daran angelehnt wird drittens dezidiert auf den Ausdifferenzierungsprozess der Kunst eingegangen. Mit diesem Vorhaben wird nun der Gebrauch von künstlerischen Gegenständen der ersten sesshaften Gesellschaften in einer Phase der Menschheitsgeschichte betrachtet, die von Vere Gordon Childe (1958: 59ff.) als *Neolithische Revolution* bezeichnet wird und in denen die kultische Verwendung der Semiophoren gesellschaftstheoretisch aufschlussreich sein wird.

4.3 Archäologische Spuren

Die frühmenschliche, soziale Entwicklung vollzog sich an verschiedenen Orten in unterschiedlichen Zeitabständen und –intervallen. Die Gruppen von Menschen unterschieden sich dabei in mehreren Dimensionen ebenfalls stark voneinander (Anati 1997: 240; Childe 1958: 75; Kühn 1963: 146).¹⁴ Im Folgenden wird daher auch auf sehr spezifische Verweise und zeitliche Einordnungen verzichtet. Soziologisch ist das größere Bild des Übergangs, wie die ersten menschlichen Verbände von einer *Jäger- und Sammlerkultur* zu relativ sesshaften LandwirtInnen und ViehzüchterInnen von Interesse. Denn neben diesem Wandel in der Organisierung des Lebensunterhaltes lässt sich eine Veränderung der Produktion und dem rituellen Gebrauch der Kunstgegenstände beobachten (Kühn 1963 146ff.; Anati 1997: 254; Childe 1958: Kap. 5).

Archäologische Funde und Entdeckungen beweisen, dass schon vor dem Ende der *Letzten Eiszeit* kleinere Schnitzereien, Frauenfiguren, Felsbilder oder Ornamente an Gebrauchsgegenständen im Mittleren Aurignacien von Menschenhand angefertigt worden sind (Bandi 1964: 106; Specht 2008: 44). Häufig handelt es sich dabei um eher naturalistische Darstellung von Tieren. In Knochen und Zähne schnitzten die JägerInnen Tierfiguren, deren ‚Originale‘ sie regelmäßig sahen und die ihre Lebensgrundlage darstellten. Seltener waren es Menschenfiguren oder Zeichnungen (ebd.: 109; Bosinski 1982: 14ff.). Besonders hinter den Verzierungen an Jagdwaffen werden „religiös-magische Motive“ erwartet: „Die mit einer Tierfigur versehene Waffe sollte die Erfolgsaussichten des Jägers vergrößern“ (Bandi 1964: 109). Die relativ seltenen Menschenfiguren, wie beispielsweise die berühmte *Venus von Willendorf* (ca. 25.000 v.Chr.), waren stilisierte Frauenstatuetten mit überdimensionierten sekundären Geschlechtsorganen (Specht 2008: 44; Bandi 1964: 108). Die Felsbilder der Eiszeit waren in Höhlen angefertigt worden und lassen sich, wie die Skulpturen und Schnitzereien, in der thematischen wie stilistischen Ausführung als „diesseitsgewandt“ (Kühn 1963: 149) beschreiben. Nach dem Abschmelzen der Gletscher in ganz Europa, „man’s attitude (or rather that of few communities) to his environment underwent a radical change fraught with revolutionary consequences for the whole species“ (Childe 1958: 59) und deren mythologisch ausgerichteten, künstlerischen Praxis.

¹⁴ Die Entstehung eines der ältesten, gefundenen, landwirtschaftlichen Erntegeräte wird beispielsweise auf 9.000 v.Chr. geschätzt. Fundort war eine Höhle in der Nähe von Jerusalem. Der Griff der Sichel war schon mit einem Tierornament verziert. Für den europäischen Raum wird in dieser Arbeit von dem Zeitraum beginnend etwa 6000 v.Chr. bis zum Beginn der Bronzezeit (etwa 1600 v.Chr.) ausgegangen (Kühn 1963: 146).

4.3.1 Die neolithische Revolution

Verschiedene klimatische, technische und soziale Möglichkeiten fielen zu Beginn der Jungsteinzeit ineinander und ermöglichten über einen Zeitraum von mehreren tausend Jahren eine Veränderung des Sozialen, der mit dem Begriff der *neolithischen Revolution* (Childe 1958) bezeichnet werden kann.¹⁵ Gemeint ist hiermit die Umstellung der Grundlage menschlicher Versorgung von einer größtenteils nomadisch geprägten Praxis des Jagens von Wildtieren und Sammelns von Wildpflanzen, auf landwirtschaftliche Verfahren mit kultivierenden Methoden von Nutzpflanzen und domestizierten Tieren (vgl.: Ennen & Janssen 1979: 2). Kurz, „the introduction of a food-producing economy“ (Childe 1958: 61), „der systematische Ackerbau“ (Specht 2008: 42).

Folgen der Veränderung der Lebensmittelbeschaffung sollen einerseits der Anstieg der Population gewesen sein (Childe 1958: 61ff.). Andererseits sei es zu Anforderungen der Lagerung von Lebensmitteln und zu relativ konstanten Kontakten zwischen den einzelnen Menschengruppen mit einem rudimentären Austauschsystem gekommen (ebd.: 72ff.; Ennen & Janssen 1979: 37f.). Funde von großen Lagersilos an Siedlungsrändern setzten laut Edith Specht in folgenden Zeiten „eine komplexe Gesellschaftsordnung voraus, in der die Lagerung und die Verteilung von Lebensmitteln zentral organisiert und überwacht werden kann“ (2008: 45). Childe formuliert vorsichtiger, dass diese Erkenntnisse niemals wirklich belegt werden können, nimmt aber auch an, „[a]ll this implies some social organization to co-ordinate and control the communal activities.“ (1958: 81).

Auch die vermehrt auftretenden, handwerklichen Zeugnisse und die Herstellung von Kleinkunst werden in der Forschung in Verbindung mit dem sesshaften Leben auf Basis einer relativ systematischen Landwirtschaft gebracht. Die Folgen für eine Sozialstruktur lassen sich in Ennen und Janssens Fazit erkennen:

„Bereits frühzeitig muß es eine Überschußproduktion an landwirtschaftlichen Erzeugnissen, vor allem an Nahrungsmitteln gegeben haben, die es ermöglichte, die nicht oder nur teilweise bäuerlich wirtschaftende Bevölkerung mitzuernähren und dadurch für andere, handwerklich-gewerbliche Leistungen freizustellen“ (1979: 38).

¹⁵ Der Begriff der Revolution ist mittlerweile umstritten (vgl.: Gimbutas 1991: 3; Anati 1997). Der Zeitraum, in dem die beschriebenen Veränderungen stattgefunden haben, beläuft sich auf mehrere tausend Jahre und verlief regional extrem unterschiedlich. In dieser soziologischen Arbeit wird er als Begriff genutzt, um eine evolutionäre Schwelle zu bezeichnen, die nicht als soziale Totalität, sondern eher im Sinne einer *evolutionären Errungenschaft* (vgl.: Luhmann 2005: 216-219) verstanden wird.

Diese ersten Formen der sozialen Ausdifferenzierung lassen jedoch eher einen Möglichkeitsraum für anschließende Entwicklungen erkennen, vielleicht als etwas was Luhmann als *preadaptive advance* beschreibt (1997: 659; 1980: 49; 2005: 218). Habe es so etwas wie Rangunterschiede gegeben, seien diese in segmentären Gesellschaften (zum Beispiel durch fehlende Endogamie) nicht wirklich stabil gewesen. Sie dienten im Nachhinein möglicherweise als rudimentäre Strukturvorteile für Generalisierungsprozesse (Luhmann 1980: 49), änderten aber vorerst nichts daran, dass in Stammesgesellschaften „die Position von Individuen in der sozialen Ordnung fest zugeschrieben ist und nicht durch Leistung verändert werden kann“ (Luhmann 1997: 636).

4.3.2 Segmentäre Differenzierung

Dieser soziale Wandel findet auch in den Überlegungen Luhmanns Platz: „Segmentäre Differenzierung dürfte eine Voraussetzung gewesen sein für den Übergang zu regulär betriebener Landwirtschaft, für die sogenannte neolithische Revolution“. Er geht sogar soweit, sie die „wohl wichtigste Veränderung in der Menschheitsgeschichte“ (1997: 636) zu nennen. Dieser Prozess bedeute jedoch nicht die Umstellung auf eine andere Differenzierungsform der Gesellschaft, sondern führe zum Beispiel durch das Problem der Lebensmittellagerung und dem Ansteigen der Population eher zu einer Wiederholung des primären Strukturmusters in sich selbst. „Dann bilden sich über den Familien und Siedlungen noch Stämme und eventuell Stammesverbände“ (ebd.: 637). Die Grundlage bleibt jedoch gleich. Die Gesellschaften bestehen aus funktional und strukturell gleichen Teilen, die nicht in einer hierarchischen Ordnungen zueinander stehen.

Die Segmente können Familien oder Horden sein. Verwandtschaft ist also das grundlegende Moment von Zugehörigkeit (und Nichtzugehörigkeit). Diese askriptive Zurechnung blockiert meritokratische Karrieren. Unterschiede, beispielsweise in der Reputation einzelner Mitglieder, könne es geben, jedoch nur im Anschluss an die grundlegende Einteilung der Individuen in ein Segment (ebd.: 634ff.). Die Komplexität der sozialen Strukturen ende immer an der Stammesgrenze und der prinzipiellen Gleichheit im Moment der Zugehörigkeit. Soziologisch können in diesen Annahmen auch die rudimentären Hierarchien (Häuptlingsgesellschaft) aufgegriffen werden, die möglicherweise durch das Sesshaftwerden entstanden waren. Luhmann beschreibt in Bezug auf Politik für segmentäre Gesellschaften, „[d]ie Funktion politischer Zentralisierung scheint zunächst in der Organisation von Arbeit für öffentliche Aufgaben (Bewässerungssysteme, Tempelbau) und von Kriegführung gelegen zu haben“ (2002: 71f.),

sieht jedoch das Ausmaß eines unsicheren Machtgebrauchs durch den Inklusionsmechanismus der Zugehörigkeit und die Verflechtung mit „anderen Formen sozialer Pression“ (ebd.: 73) als diffus an.

„Die Symbolik des Ansässigseins“ (Luhmann 1997: 641) spielt deshalb in segmentären Gesellschaften eine zentrale Rolle zur Markierung von Grenzen *und* Systemgrenzen. Nur das Vertraute wird als sozial zurechenbar verstanden, „Personalität“ (ebd.: 642) zur Grundlage und Folge der Interaktion im Modus der doppelten Kontingenz. Die Besonderheit der Schriftlosigkeit der Stammesgesellschaften wird dann wichtig, wenn es um das Gedächtnis, die Erzählungen geht. Eigentlich aktualisiert sich die soziale Ordnung in jeder Interaktion von neuem. Einen gewissen Grad der zeitlichen und sozialen Sicherung von bewahrenswert erscheinenden Selektions- und Zurechnungsvorschlägen „beruht“, laut Luhmann, „vornehmlich auf Objekten und auf Inszenierungen wie Riten oder Festen, die hinreichend typisiert sind, um in einer über die Situation hinausreichenden Bedeutung erkennbar zu sein“ (1997: 644). Welche *Objekte* lassen sich bis heute archäologisch erschließen und sind sie nicht das, was Pomian als Semiophoren beschreibt?

4.3.3 Steinzeitliche Kunstgegenstände und Kult

Die bereits zitierten archäologischen Studien über das Neolithikum belegen in Verbindung mit den Veränderungen der Lebenspraxis auch einen Wechsel im rituellen Gebrauch von künstlerisch hergestellten oder verzierten Gegenständen. Sollen die ornamentalen Verzierungen an Waffen einen direkten Bezug zur sichtbaren Jagdbeute, und damit der lebenssichernden Ressource, symbolisieren, so beobachten ArchäologInnen im europäischen Neolithikum die Herausbildung eines Kultes, in dessen Mittelpunkt die *Great Mother Goddess* stand (Gimbutas 1991: 222ff.; vgl.: Childe 1958: 85; Kühn 1963: 149; Specht 2008: 50f.). Wie bei den Jäger- und Sammlerkulturen ging es im Grunde um die „Bitte um die Existenz, um die Bewahrung des Lebens“ (Kühn 1963: 147). Im Neolithikum sei jedoch eine starke Umstellung von einer direkt erfahrbaren Natur auf kosmische, ganzheitliche Vorstellungen zu erkennen. Die weibliche Fruchtbarkeitsgöttin stand im Zusammenhang mit dem Weltall, den zyklischen Jahreszeiten, dem Boden und dem Wasser (vgl.: Gimbutas 1991: 223ff.; Kühn 1963: 151ff.):

„The Great Mother Goddess who gives birth to all creation out of the holy darkness of her womb became a metaphor for Nature itself, the cosmic giver and taker of life, ever able to renew Herself within the eternal cycle of life, death, and rebirth.“ (Gimbutas 1991: 222).

All dies soll einen Ausdruck durch zahlreiche ornamentale Verzierungen an Göttinnenstatuen und rituellen Keramiken gefunden haben. Der künstlerische Ausdruck der sesshaften Gruppen des Neolithikums lässt sich also mit einer teilweise radikalen Steigerung an Abstraktion beschreiben. Die unsichtbare Ordnung der Welt und die Fruchtbarkeitsgöttin drücken sich in einer Gestaltungsweise aus, die sich grundlegend von den naturalistischen Darstellungen der Tierschnitzereien und der Felsbilder der vorangegangenen Gesellschaftsperioden unterscheidet. „Die abstrahierende Kunst ist der Ausdruck eines Weltgefühls, das im Mythos ruht, im Traum, im Jenseitigen, im Blick auf das Ewige“ (Kühn 1963; 159). Der anatomische wie landwirtschaftliche Lebenszyklus trat in die rituelle Aufbereitung der Menschen des Neolithikums (Gimbutas 1991: 223ff.). Auch die Orte für diese Objekte verstärken die Deutung und unterschieden sich ebenfalls stark von denen der Menschen vor der Jungsteinzeit.

Die Felsmalerei verließ oft die dunklen Höhlen und wurde „frei, offen, zugänglich den Blicken der Gottheit, die auf den Bergen thront, in den Wolken, im Regen, in Sonne und Blitz“ (Kühn 1963: 146f.) angebracht. Die kleinen Abbilder der Göttin fanden in sogenannten Kultnischen der Wohnstätten einen Platz und wurden dort mit ihrem angespitzten Bein direkt in die Erde gesteckt (vgl.: ebd.: 164; Specht 2008: 44). Es handelt sich also um spezielle Orte, an denen Objekte gesammelt wurden. Diese Objekte lassen sich im Sinne Pomians als Semiophoren beschreiben. Sie besaßen in der materiellen Reproduktion der Population keine immanente sondern eine imaginierte Nützlichkeit, die auf eine unsichtbare, transzendente Weltordnung verweist.

Für die Teile der segmentär differenzierten Gesellschaft lässt sich diesen künstlerischen Mustern eine mythisch-magische Funktion zurechnen. Luhmann sieht im Mythos eine Vorstufe zu hochkulturellen Religionen, weil „es um einen Sinnbereich geht“, der „externe Beziehungen“ behandelt (1997: 645). Die Externalität lässt sich mit der bereits genannten Unterscheidung von Vertrautem und Unvertrautem verstehen. Magie und mythische Erzählungen führten zu einer Ablehnung des Zufalls, denn Magie „kann auch benutzt werden, um ungewöhnliche, Individuen betreffende Ereignisse (die schon eingetreten sind!) zu erklären“ (Luhmann 2000: 255). Damit wird die soziale Umwelt in einer Weise geordnet, die sie verstehbar macht und damit kein letztes Außen mehr zulassen kann. Alles findet seine Form in

dem Sinnbereich von Bekannt und Unbekannt. All diese Grenzfunktionen und semantischen Muster müssen durch die Herstellung und Präsenz von Objekten nicht ständig in der Interaktion wiederholt werden, sondern finden in ihnen einen konstanten Verweis auf eine andere Seite der konkreten sozialen Welt.

4.3.4 Reliquien, Rituale und die Darstellung transzendenter Ordnung

Grabbeigaben und rituelle Objekte der ersten sesshaften, menschlichen Verbände *oder* Opfergaben antiker Gesellschaften (Specht 2008: 46; Pomian 1998: 20-24) verweisen einerseits auf ein Leben nach dem biologischen Tod und eine transzendente Welt. Andererseits wird hier auch die Annahme des Austritts aus einer ökonomischen Tauschsphäre plausibel. Die Verbindung der Gegenstände mit einem besonderen Ort scheint besonders bei sakralen Reliquien auf der Hand zu liegen. So sollen Teile von Hinrichtungsgegenständen, die Knochen oder ein Stück Kleidung von Heiligen, den Orten, an denen sie aufbewahrt werden, eine besondere Aura verleihen und heben diese ebenfalls in den Bereich der Heiligkeit (ebd. 30ff.).

Ein religiös fundierter Verweis diesseitiger Gegenstände und Orte auf eine Ordnung, die im Jenseits konstruiert wird, deutet auf die Gesellschaftsstruktur und ihre semantischen Korrelate hin. „Semantik, die Sinnerfahrung speichert, ordnet und zugänglich hält“ und diese in zeitlicher, sachlicher und sozialer Dimension generalisiert (Luhmann 1980: 22f.), wird bei Reliquien in konkrete, immanente Formen gegossen. Genau wie Grabbeigaben oder dann auch moderne Kunstsammlungen sollen Reliquiensammlungen „ein und dieselbe Funktion“ erfüllen, „sie sorgen dafür, daß die Gegenstände, aus denen sie bestehen, die Rolle von Vermittlern zwischen den Betrachtern [...] und den Bewohnern einer Welt spielen, außerhalb der diese Betrachter stehen“ (Pomian 1998: 44). Die sakralen Objekte verweisen ihrerseits auf eine transzendente Welt, dessen Götterwillen direkt in die Menschenwelt greift und diese erst im Nachhinein verstehbar macht. Als zeitlose und für alle geltenden Erinnerungen dieser nicht direkt sichtbaren Ordnung müssen dann greifbare Knochen, Stoffstücke oder Holzsplitter herhalten. Die Heiligkeit der Exponate und der des Ausstellungsortes verstärken sich dabei gegenseitig, wobei der tautologische Zirkel von Beweis der Ordnung und Legitimation durch die selbe Ordnung durch die heilige Aura verdeckt zu sein scheint.

Auch die Sammlungen der ersten segmentären Gesellschaften lassen sich in den theoretischen Gedanken der semantischen Ordnungen bringen. Auch dort “fungierten solche Objekte als

Kristallisationspunkte religiöser Rituale und waren oft selbst Träger magischer Kräfte“ (Rehberg 2006: XIII). Wenn Luhmann rituelle Handlungen als frühe Formen der „gepflegten Semantik“ beschreibt, meint er insbesondere verschriftlichte Kommunikation, die erhaltenswert scheint (Luhmann 1980: 19), lässt aber, in Anbetracht von schriftlosen Kulturen, an Äquivalente von semantischen Generalisierungswegen denken.¹⁶

4.3.5 Rituelle Anlehnungskontexte

Ein Äquivalent für schriftsprachliche Kommunikation kann, wie bereits einleitend ausgeführt, die Kommunikation mittels wahrnehmbarer Objekte sein. An dieser Stelle muss dann gefragt werde, wie die Formenwahl in Kunstgegenständen mittels gesellschaftlicher Anlehnungskontexte ‚fremdkontrolliert‘ wurde und diese Kontexte gleichzeitig ‚stützte‘. Was heute als Kunst gilt, war nach Luhmann in der Gesellschaftsgeschichte an verschiedenen Anlehnungskontexten orientiert. Diese Argumentation beginnt er jedoch erst ausführlich mit der christlichen Kunst im europäischen Mittelalter (vgl.: 1995a: 256; 2008b: 320; 2008c: 402ff.). Davor sei der Kunst ein „magische[r] Gebrauch“ zugekommen und vor einem Umstellen auf erzieherische Funktion von Kunst sei die Vorstellung dominant gewesen, dass Kunst etwas sei, „das man anbeten könne, etwas, wo etwas Heiliges drin sei, und das man verehren können müßte“ (Luhmann 2008c: 402). Wenn Kunst einer ‚Fremdkontrolle‘ unterlag, sich an ‚Anlehnungskontexten‘ orientierte und eine ‚Stützfunktion‘ für andere gesellschaftliche Kontexte darstellte, so kann für Kunst in segmentären Gesellschaften angenommen werden, dass sie primär in die grundlegende gesellschaftliche Struktur und deren semantische Korrelate eingebettet war. Der Great Mother Goddess Kult, die kosmologische Weltvorstellung und die semantischen Funktionen für die Differenzierung in Segmente scheinen diese Behauptung zu stärken. Die Natur der neolithischen Menschheit wurde, als Grundlage für den Ackerbau und die Viehzucht, als zyklisch wahrgenommen und als von einer nicht sichtbaren Naturgöttin beeinflusst verstanden. Diese transzendenten Vorstellungen wurden in Objekten wie der Venus von Willendorf semantisch ‚gespeichert‘ und über einzelne Interaktionen hinweg erlebbar gemacht.

Die Gestaltung der Kunstgegenstände, ob verzierte Waffen oder Göttinnenstatuen, waren möglicherweise von diesen Vorstellungen ‚fremdkontrolliert‘ und gingen im rituellen Gebrauch auf. Die Vorstellung der Welt, die sich von der Differenzierungsform der Gesellschaft

¹⁶ So etwa ein Vorschlag von Urs Stäheli (2007) zur Funktion von *visuellen Semantiken* für die Selbst- und Fremdbeschreibung von sozialen Systemen und entsprechenden Evidenzeffekten.

ableiten lässt, diente als Anlehnungskontext für die Kommunikation mittels Objekten, die über den Weg der Wahrnehmung Welt erfahrbar machten. Das Unbekannte, das nicht Sichtbare der neolithischen Welt konnte über die Kunstgegenstände an einem konkreten Ort für alle Gesellschaftsmitglieder gleichermaßen zugänglich gemacht werden. Für die grundlegende Unterscheidung in ‚vertraut‘ und ‚unvertraut‘ und die externalen Beziehungen der Segmente übernehmen die künstlerischen Gegenständen dann in dem Sinne eine Stützfunktion, dass sie unabhängig von der Interaktion Wissen speicherten und die *nicht sinnlich wahrnehmbare* kosmische Ordnung für Wahrnehmung verfügbar machten. Die Basis für Kunst, wie für alle rudimentären Problembereiche der segmentären Gesellschaft, musste sich in die gesellschaftsweit gültige Beschreibung der Gesellschaft *als Segment* einfügen. So war das Publikum der Kunstgegenstände im rituellen Gebrauch auch kongruent mit den Zugehörigen der Gesellschaft. Die Anbetung von rituellen Gegenständen war hingegen ein Teil der inklusiven Zugehörigkeit und nicht ein Zeichen für eine ‚Autonomie‘ der Kunst. Die relevanten Umwelten von Kunst und deren gesellschaftlicher Gebrauch hatten sich hingegen im Mittelalter bereits verschoben, womit ein „erster, entscheidender Schritt zur Ausdifferenzierung“ (Luhmann 1995a: 256) der Kunst schon vollzogen gewesen sei.

Im europäischen Mittelalter wurden beispielsweise Gemälde hergestellt, um religiöse Erzählungen zu *erzählen* (Luhmann 2008c: 402). Dabei hatte die künstlerische Darstellung den Vorteil, dass die Laien weder Lesen noch Sprechen können mussten. Bis zum Spätmittelalter hatte die Kunst in diesem Kontext „memorative und educative Funktionen zu übernehmen“ (Luhmann 1995a: 257), was direkt in die Themen- und Formenwahl von Kunstwerken eingriff. Die Darstellung einer Heiligengeschichte wurde zu bestimmten religiös-erzieherischen/disziplinierenden Zwecken hergestellt und als solche konzipiert und begutachtet. Die Formenwahl im Bild oder der Heiligenstatue lehnte sich an der Vorstellung einer transzendenten Welt an und sollte die Funktion der Vermittlung übernehmen. Die Erwartungen an die RezipientInnen mussten daher auch kongruent mit denen der Rolle des Laien in der Religion zusammengefallen sein. Kommunikation über Kunst musste in dieser Formation äquivalent zu Predigten fungiert haben und damit weniger Kontingenz angezeigt haben, als vielmehr Behauptungen über Transzendenz stabilisiert (und damit Kontingenz versteckt) haben.

Eine direkte Abhängigkeit von religiösen Kriterien und Motiven in der Kunstproduktion und –rezeption sei jedoch schon zu Zeiten der Gegenreformation schwierig gewesen. Luhmann konstatiert für diesen Umbruch eine relative Auflösung der religiösen Kontrolle über Kunst:

„Man kann religiöse Argumente nur noch als Positionsargumente anbieten und sie nicht mehr gegen kunstimmanente Kriterien, die schon verfügbar sind, durchsetzen“ (Luhmann 2008b: 323). Aus theologischer Sicht konnte ein Gemälde abgelehnt werden, das war jedoch nur *eine* Einstellung und hatte gesamtgesellschaftlich nicht mehr den hegemonialen Zugriff, die ‚Fremdkontrolle‘, auf Kunst.

Der soziale Wandel der Verweismöglichkeiten von Sammlungen und ihrer sichtbaren wie nicht sichtbaren Gegenstände lässt sich an den frühneuzeitlichen, fürstlichen Schatzkammern weiter plausibilisieren. Im Falle der Wunder- und Schatzkammern lässt sich, auch aufgrund der besseren Quellenlage, ein näherer Bezug zur Stratifikation *dieser* Gesellschaft herstellen. Dass nun fürstliche Sammlungen und nicht etwa Klostersammlungen in den Fokus der Arbeit gerückt werden, leitet sich vom Gegenstand des Alten Museums ab. In Berlin und somit im Herrschaftsbereich Brandenburgs und Preußens, war die

„Pflege der Kunst hauptsächlich das Geschäft der Fürsten“ und die „Kirche spielte als Auftraggeber nur eine untergeordnete Rolle und konnte so gegenüber den unterschiedlichen Interessen und Geschmacksrichtungen der einzelnen regierenden Häupter keine gleichmäßige künstlerische Entwicklung gewährleisten“ (Börsch-Supan 1980: 9).

4.4 Fürstliche Sammlungen

Der belgische Arzt Samuel Quiccheberg schreibt 1565 in seinem Werk *Inscriptiones, Vel, Tituli Theatri Amplissimi*: „Museen, Werkstätten und Archive, wie sie irgendwann zum Vorrat an Weisheit und liebebreiendem Kunsthandwerk gesondert an den Höfen eingerichtet werden und wie man sie aber irgendwann gemeinschaftlich besitzt“ (2000: 79)¹⁷. Generell wird das Werk als erste museumstheoretische Schrift im deutschsprachigen Raum angesehen (Berliner 1928: 328). Harriet Roth stellt in der von ihr besorgten Neuauflage fest, „daß Quiccheberg mit dem Entwurf einer praktisch ausgerichteten Museumstheorie [...] den Anfang der Museumslehre in Deutschland darstellt“ (2000a: 1). Der am häufigsten zitierte Abschnitt¹⁸ und für die Frage nach einer frühneuzeitlichen Sammlungspraxis zentrale Teil des Traktats sind die *Inscriptiones*. Die *Überschriften* bilden einen Plan, fast eine Anleitung für eine umfassende fürstliche Sammlung. Quiccheberg nennt diesen Sammlungstyp und Sammlungsraum *das umfangreiche Theater*. Er war während des Verfassens bereits praktisch mit

¹⁷ Folgend wird die deutsche Übersetzung der lateinischen Schrift aus Roth 2000b verwendet.

¹⁸ U.A. in Bredekamp 1993: 33ff.; von Schlosser 1978: 118ff.; Berliner 1928.

dem Aufbau der *Münchner Kunstkammer*¹⁹ unter Albrecht V. beschäftigt (ebd.: 7; vgl.: Bredekamp 1993: 33f.). Warum scheint dieser Text also wichtig für eine Arbeit über die Entstehung der ersten modernen Kunstmuseen in Europa? Erstens stellte Quiccheberg eine neue Qualität von Sammlungsorten im Vergleich zu vorneuzeitlichen Sammlungen vor. Zweitens kann die fürstliche Sammlung als *der* Vorgänger des späteren Kunstmuseums beschrieben werden.

4.4.1 Quicchebergs Theater

Die *Inscriptiones* gliedern sich in fünf Klassen, die ihrerseits wiederum in zehn bis elf Überschriften unterteilt sind. Hier finden sich relativ detaillierte Beschreibungen zum Inhalt der einzelnen Sammlungsteile. Nur am Beispiel der vierten Überschrift der zweiten Klasse soll die Arbeit Quicchebergs ganz konkret verdeutlicht werden:

„Verschiedene Skelette oder miteinander verbundene Knochen, zum Beispiel die eines Mannes, einer Frau, eines Affen, eines Schweins, von Vögeln, Fröschen und verschiedener anderer. Außerdem solches, was nach der Gestalt der Körperteile des Menschen künstlich hergestellt wurde, zum Beispiel menschliche Augen mit ihren Lidern, Ohren, Nasen, Hände, die konstruiert wurden, um behinderten Menschen zu dienen.“ (2000: 57)

Die Systematik des *umfangreichen Theaters* folgt einer gewissen Logik. Im Folgenden werden die Klassen in Kürze dargestellt. Hier soll weniger eine Quellenlektüre referiert werden, als vielmehr die Idee und der Inhalt vorgestellt werden, der die fürstlichen Sammlungen vom 16. bis in das 19. Jahrhundert prägten. Bei der Zusammenfassung wird älteren (von Schlosser 1978: 118ff.; Berliner 1928: 331) und neueren (Bredekamp 1993: 33ff.; Roth 2000c: 232-247) Analysen der Systematik gefolgt, hauptsächlich aber aus dem Text Quicchebergs (2000) extrahiert. (1) Die erste Klasse der Sammlung soll mit Bebilderungen der christlichen Erzählung beginnen und hat danach die Person des Herrschers zum Mittelpunkt. Sie beinhaltet Abbildungen und Stammbäume des Besitzers der Sammlung und seiner Familie. Außerdem werden Landkarten der beherrschten Territorien und die Tiere auf jenem gezeigt. Nach Motiven von erfolgreichen Kriegen und gefeierten Festen folgen Nachbildungen von Städten, Gebäuden und Maschinen. Diese letzten Einordnungen seien laut Rudolf Berliner (1928: 331) „rein museumstechnischen zu erklären“, weil diese sich „gut zusammen

¹⁹ Die Kunstkammer in München wurde von 1563-1567 erbaut. Quiccheberg starb 1567, war ab 1559 am Hofe angestellt und reiste im Auftrag von Albrecht V, um Sammlungen zu sichten und Sammlungsgegenstände zu erwerben (Roth 2000a: 7f.).

aufstellen lassen“. (2) Kunsthandwerk und Kunstobjekte füllen hauptsächlich die zweite Klasse. Darunter befinden sich Statuen und Figuren aus verschiedenen Materialien, Münzen, Medaillen aber dann auch Geräte zu Vermessungszwecken. Besonders hebt Quiccheberg antike und „fremde“ (2000: 49) Objekte hervor. (3) Tiere, Pflanzen und Mineralien bilden die dritte Klasse. Darunter versammeln sich ausgestopfte und nachgebildete Tiere, Knochen, Saatgut, metallische Roherze, Farbstoffe, Edelsteine oder auch Heilerde. (4) Mit ‚Technik und Ethnologie‘ würde die vierte Klasse aus heutiger Sicht am besten beschrieben werden. Musikinstrumente, mathematische Instrumente, geometrische Körper, Werkzeuge für das Kunsthandwerk, Waffen sowie medizinische und chirurgische Instrumente bilden die technische Seite dieser Klasse. Daneben sollen Kleidungsstücke und Werkzeuge aller Art von außereuropäischen Gruppen gesammelt werden. (5) Die letzte Klasse ist für eine „Bildergalerie nebst einem zugehörigen Kupferstichkabinett“ (von Schlosser 1978: 119) vorgesehen. Hierunter fallen dann die Arbeiten berühmter Maler, Porträts „außerordentlicher Männer“ (Quiccheberg 2000: 75), Wappen und eben Stiche. Den Abschluss bilden Spruchbänder für den Ausstellungsraum und Möbel für die Sammlungsgegenstände. Die erste und letzte Klasse umrahmen die Sammlung. Sie sind „dem Lob des Fürsten und der umfassenden Darstellung seines Territoriums und seines adligen Umfeldes mit Genealogien und Reihen berühmter Menschen gewidmet“ (Bredekamp 1993: 34f.). Die mittleren Klassen lassen sich mit den Bereichen Kunst, Natur, ‚*Exotik*‘ und Wissenschaft beschreiben (vgl.: Roth 2000a: 2; von Schlosser 1978: 119; Berliner 1928: 331).

Dieser Exkurs über das Traktat Quiccheberg stützt nun die These, die in der gesamten Besprechung der fürstlichen Sammlungen präsent sein soll. Eine gewisse Systematik und die unglaubliche Varietät von Themen und Formen der Sammlungsgegenstände wird in der Forschung als herrschaftliche Strategie für einen enzyklopädischen Wissensschatz (bspw. Meier 2006) und die Repräsentation eines Kosmos im Kleinen (Roth 2000a: 1; Mauriès 2002) gedeutet. „Die Kunstkammer hatte ein Plateau bereitgestellt, auf dem das Chaos der Welt komplex erfaßt und sowohl in einer räumlichen wie zeitlichen Schichtung dargestellt werden konnte“ (Bredekamp 1993: 80). Dieser Kosmos war aus der Sicht des Herrschers der *von ihm beherrschte* Kosmos (vgl.: Sheehan 2002: 39).

4.4.2 Fürstliche Sammlungen: Allgemeines

Wenn in dieser Arbeit die Bezeichnung *fürstliche Sammlung* durchgängig verwendet wird, passiert dies aus bestimmten Gründen. Zum Ziel hat dies eine Eingrenzung des empirischen Materials und eine Erleichterung des Zugangs. Verkürzungen sind in diesem Vorgehen unumgänglich, sollen aber durch eine kurze Erläuterung überschaubar bleiben. Der Begriff *fürstliche Sammlung* wird umfassend verwendet und umgeht damit eine Diskussion um die Benennung verschiedener Ausprägungen, wie *Kunstkammer*, *Wunderkammer*, *Schatzkammer* oder *Kuriositätenkabinett*. Oft verweist der jeweilige Begriff auf die Interpretation einer Sammlung und einer Problemorientierung. Interessant für die hier gestellten Fragen sind die Gemeinsamkeiten der verschiedenen frühneuzeitlichen Sammlungen. Das sind auf einer ersten Stufe die versammelten Objekte:

„*naturalia, mirabilia, artefacta, scientifica*, Antiken und Exotica. Darüber hinaus gab es naturkundliche Objekte, also Fossilien sowie botanische und zoologische Exponate, ob normal oder abnorm, außerdem Gemälde, Skulpturen, Arbeiten aus Gold, Silber und anderen Metallen, Keramik, Leder und Textilien sowie schließlich wissenschaftliche Instrumente, Automaten und völkerkundliche Objekte“ (Mauriès 2002: 51f.).

Auf einer zweiten Stufe können Gemeinsamkeiten in der vorgesehenen Ordnung und ihrer Begründung gefunden werden. Es ging darum, „alles Wissen auf einer begrenzten Fläche zu vereinen“ (ebd.: 9; vgl.: Meier 2002: 60). An Quicchebergs Traktat wird dann weitergehend eine Systematik dieses Wissens deutlich, die über eine reine Ansammlung ohne Grenzen hinausgeht. Neben der puren Unterhaltung durch die Betrachtung ‚wundersamer‘ Dinge trat auch eine Verwissenschaftlichung der Sammlung ein (von Schlosser 1978: 187). Dieser Prozess nahm im Laufe der Entwicklung immer weiter zu, obwohl auch hier Überlagerungen und Parallelitäten nachzuweisen sind (ebd.: 195). Die Ordnung der Kategorien und Unterkategorien lässt sich als hierarchisch, also beispielsweise nach dem Wert eines Metalls oder des Aufwands der Herstellung eines kunsthandwerklichen Produkts, beschreiben (Bredenkamp 1993: 35). Besonders unter Sammlungsmotiven erscheint auch die Herausstellung von seltenen Gegenständen plausibel. Großen Wert wurde anscheinend auf mitgebrachte Objekte von Forschungs- und Eroberungsreisen gelegt. Die Ankunft europäischer Seeleute auf dem amerikanischen Kontinent lag zur Zeit Quicchebergs nur ein halbes Jahrhundert zurück. Patrick Mauriès weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es verstärkt um die Randbereiche des Wissens und der (aus europäischer Sicht) bekannten Welt ging (2002: 12).

4.4.3 Fürstliche Sammlungen: Orte, Besitz und Zugang

Im Mittelalter waren laut Pomian (1998: 60) die Sammlungsorte relativ überschaubar, so „sammelten sich die Sammlungen in den Kirchen und den Schatzkammern der Fürsten an.“ Die geistlichen und weltlichen Zentren dieser Zeit „haben ein Monopol auf die Semiophoren, kontrollieren den Zugang der Bevölkerung dazu und nutzen sie, um ihre beherrschende Position weiter zu verstärken“ (ebd.). Im Übergang in die Neuzeit änderten sich einerseits die Objekte der Sammlungen sowie andererseits deren Benutzung und ihr Verhältnis zueinander. Mittelalterliche Schätze wurden, wenn es eine Situation erforderte, als finanzielle Rücklagen gesehen und im Falle eines Krieges beispielsweise für Truppenaufstockungen benutzt (ebd.: 33ff.). Die Objekte wurden in den Sammlungen teilweise lediglich verstaut und zu besonderen Anlässen, etwa Empfängen oder rituellen Zeremonien, hervorgeholt. Kuriose Dinge dienten durchaus der Unterhaltung. Kunst, wie der Rest der Sammlung, wurde dekorativ eingesetzt (Meier 2006: 60f.).

In den frühneuzeitlichen Sammlungen fanden sich aber auch Teile der mittelalterlichen Schätze wieder. Hauptsächlich betrifft dies die repräsentative Funktion einer Sammlung für die Herrschaftsreputation. „Was von der mittelalterlichen Schatzkammer im Wesentlichen beibehalten wurde, waren ihr symbolischer Wert und ihr Modellcharakter. Hier war das Objekt ein Zeichen von Macht, ein Hoheitssymbol, im religiösen wie im weltlichen Sinne“ (Mauriès 2002: 50). Daneben verdichteten sich jedoch auch andere Akzente auf die Konzeption der Sammlung. Bereits bei Quiccheberg wird eine gewisse Systematik erkennbar, die ihre Grundkonzeption an politischer Herrschaft einerseits findet, und sich andererseits an naturwissenschaftlicher Methologie orientiert.²⁰ Ein Grund hierfür war die verstärkte Sammeltätigkeit von gelehrten Privatpersonen (ebd.: 25). Unter dem Einfluss des Humanismus, dem verstärkten Interesse für die Antike ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und häufigen (Forschungs-)Reisen breitete sich das Sammeln ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aus (Pomian 1998: 57). Händler, Juristen, Gelehrte, Priester, Offiziere, Künstler oder Kaufleute: Unter Personen jeder dieser Gruppen fanden sich Sammler.

Pomian betont diese Sammeltätigkeit nichtfürstlicher Personen besonders. Aus der Entstehung dieser neuen Gruppen leitet er „das Auftauchen neuer Orte, an denen sich Sammlungen bilden“ (Pomian 1998: 60) ab und stellt fest, dass daraufhin eine Imitation dieses

²⁰ Eine klare Trennung ist auch an dieser Stelle nicht möglich. Enzyklopädische Verfahren haben ihre Wurzeln ebenfalls im Spätmittelalter, welches aus dieser Perspektive von Christel Meier sicherlich zu Recht als nicht nur zeitliche „Kontaktzone“ für neue Praxen beschrieben wird (2006: 30).

Sammelns durch die herrschenden Machthaber geschieht, wodurch sie sich der Fähigkeiten von Wissenschaftlern und Künstlern bedienen. In diesem Aneignungsprozess verschiebt sich jedoch ein weiteres Mal das Grundmoment der Sammlungsidee:

„Kurz, die Sammlungen sind für die Angehörigen des intellektuellen und künstlerischen Milieus Arbeitsinstrumente und Insignien sozialer Zugehörigkeit, für die Machthaber dagegen Insignien ihrer Überlegenheit und Instrumente, die der Beherrschung dieses Milieus dienen“ (ebd.: 62).

In diesen Prozessen des 16. und 17. Jahrhunderts zeigen sich dann auch Wurzeln für eine Lockerung des (politischen oder religiösen) Zugriffs auf die Produktion von Kunst und deren materielle Zirkulation. Durch die Pluralisierung der Konsumenten und Interessierten bildete sich eine marktförmige Zirkulation aus, erste Auktionshäuser entstanden und die Frage nach Experten und Sachkundigen wurde größer (ebd.: 63f.).

Die fürstlichen Sammlungen sind, genau wie die Sammlungen anderer Personen, nicht offen zugänglich. Der jeweilige Besitzer entschied, wer die Sammlungsräume betreten durfte und kontrollierte somit die Teilhabe an Wissen und in gewissen Teilen auch an dessen Auslegung (Pomian 1998: 65; Mauriès 2002: 24). An diesem Setting teilhaben zu können, war von der „Gunst“ (Sheehan 2002: 51) des Herrschers abhängig und kann somit als privilegiert beschrieben werden. Dieser exklusive Zugang zu fürstlichen Sammlungen lässt sich laut Julius von Schlosser bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachvollziehen (1978: 28).

Ein Befund von James Sheehan hilft an dieser Stelle, eine Verbindung von frühneuzeitlicher Gesellschaftsstruktur und Sammlungspraxis zu knüpfen. Luhmann beschreibt „das spätmittelalterlich-frühmoderne Europa“ als den „Fall einer Gesellschaft mit einem besonders deutlichen Primat von Stratifikation als Form gesellschaftlicher Systemdifferenzierung“ (Luhmann 1997: 682) und Sheehan stellt an anderer Stelle fest, dass auf frühneuzeitlich, fürstliche Sammlungen zutrifft, dass „[d]er Besitz seltener und wertvoller Gegenstände [...] eine Quelle von Stolz und Prestige“ (2002: 38) war. Pomians These in Bezug auf den Zusammenhang von sozialer Hierarchie und Sammlung hilft nun einerseits die zentralen Charakteristika einer Sammlung in Erinnerung rufen und andererseits einen Einstieg in die soziologische Diskussion um eine Gesellschaftsform zu finden, die als *stratifiziert* beschrieben werden kann:

„[E]s ist die soziale Hierarchie, die notwendigerweise zum Auftauchen von Sammlungen führt, zu Zusammenstellungen von Gegenständen, die aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten heraus-

gehalten werden, die besonders geschützt und an eigens zu diesem Zweck eingerichteten, abgeschlossenen Orten ausgestellt werden, um den Blick auf sich zu ziehen“ (Pomian 1998: 53).

4.4.4 Adelsgesellschaften

Samuel Quiccheberg legte für sein umfangreiches Theater fest, dass die „Ahnengalerie des Gründers des Theater“ in „bestimmter Reihenfolge“ neben zahlreichen Porträts des Sammlers und seiner Eltern (2000: 41) in der ersten Klasse der Systematik angeordnet waren. Die Familie des Herrschers sollte an prominenter Stelle eine Repräsentation erfahren und nachvollziehbar machen, in welcher verwandtschaftlichen Linie der Besitzer der Sammlung stand. Hier lässt sich die Idee *und* die faktische Präsenz einer *Oberschicht* in einer Adelsgesellschaft erkennen. „Dabei ist mit Oberschicht, also mit stratifikatorischer Differenz, eine Ordnung von Familien, nicht von Individuen gemeint, also eine soziale Prämierung von Herkunft und Anhang“ (Luhmann 1997: 679).

Schon das grundlegende und namensgebende Moment einer stratifizierten Differenzierungsform soll die zentrale Analogie zur Sammlungskonzeption einer Gesellschaft sein, die in dieser Form primär differenziert ist. Die zentralen, ordnenden Unterscheidungen laufen nicht entlang von Stammesgrenzen oder Clanzugehörigkeiten, wie in segmentären Gesellschaften, sondern anhand von Schichtunterschieden. „Von Stratifikation wollen wir nur sprechen, wenn die Gesellschaft als Rangordnung repräsentiert wird und Ordnung ohne Rangdifferenzen unvorstellbar wird“ (Luhmann 1997: 679). Die einzelnen Teile der Gesellschaft sind nicht mehr funktional äquivalent und gleichrangig geordnet, sondern gliedern sich in einer Rangordnung, die über Inklusions- und Exklusionsmechanismen „Vorteile bzw. Benachteiligung in so gut wie allen Funktionsbereichen der Gesellschaft bündelte“ (ebd.: 679). Diese Hierarchie wird jedoch nicht als Problem, zum Beispiel als soziale Ungleichheit, dargestellt, sondern als Ordnungszustand.

Die fürstlichen Sammlungen stehen im Mittelpunkt der vorgetragenen Betrachtungen, weshalb nun auch näher auf die Oberschicht einer Adelsgesellschaft eingegangen wird. Den Ausdifferenzierungsprozess dieses Gesellschaftstypus weitgehend ignorierend²¹, soll zunächst festgestellt werden, dass die Schichtung auf „akzeptierten Reichtumsunterschieden“

²¹ Auf Schwächen in Luhmanns Evolutionstheorie weist Barbara Kuchler (2003) bezüglich der „Strukturbrüche“ (ebd.: 37) zwischen verschiedenen primären Differenzierungsformen hin. Die vorliegende Arbeit zur Erfindung des Kunstmuseums kann möglicherweise an Kuchlers Annahme anknüpfen, dass Luhmann diese Probleme in die Differenzierungstheorie ausgelagert habe (ebd.: 40).

(Luhmann 1997: 680) basiert. Die Oberschicht ist in ihrer personellen Anzahl im Verhältnis zur gesamten Population relativ klein und regelt Zugehörigkeiten und Mobilität über Endogamie (ebd.: 680; Luhmann 2002: 415). Diese Heirats- und Fortpflanzungsregeln grenzen den Pool für mögliche EhepartnerInnen auf die eigene Schicht ein. Der Zugang zu einer bestimmten Schicht wird erschwert und soziale Mobilität nach beispielsweise meritokratischen Vorstellungen gehindert. Die Schließung der Oberschicht gegen andere Teile der Gesellschaft „erfolgt vor allem [...] durch Endogamie“ (Luhmann 1997: 686) und festigt damit eine Stratifikation, die schon per Geburt bestimmte Charakteristika, Zugänge und Privilegien askriptiv zuschreibt (ebd.: 690f.). Die Positionierung einer Person in einer Schicht durch soziale „Stratifikation regelt die Inklusion von Menschen dadurch, daß sie, bezogen auf Teilsysteme, Inklusionen und Exklusionen festlegt“ (ebd.: 688).

Personen des Adels konnten sich jedoch nach ihrer Geburt nicht einfach benehmen, wie es ihnen gerade beliebte. Wenn auch in Bezug auf andere Schichten beispielsweise rechtliche oder finanzielle Unterschiede bestanden, war es in der Schicht selber zentral, durch bestimmte Praktiken seine Zugehörigkeit immer wieder wahrnehmbar zu realisieren. Bestimmte Kleidung, Wohnhäuser, ein Insistieren auf Moral und schichtgerechtes Verhalten (ebd.: 687ff.) zeigten einerseits die per Geburt verliehene Würde des Adligen an und manifestierten andererseits die soziale Stratifikation durch eine Legitimierung durch sich selbst. Die askriptive Ordnung war richtig, weil sie real war.²² Dabei war nicht wichtig, die Adelsposition zu legitimieren, sondern die stratifizierte Ordnung anzuzeigen. „Was im Bereich der Normen immer auch Devianz und Kritik ermöglicht, wird in der wahrnehmbaren Welt zusätzlich mit Faktizität und Evidenz ausgestattet“ (ebd.: 689). Bei der Darstellung dieser kosmischen Ordnung und der eigenen Position im stratifizierten Gefüge war besonders für die Selbstbeschreibung des Adels die vorzeigbare *Bebilderung* der Endogamie wichtig. Dies geschah beispielsweise durch personenzentrierte Familiengenealogien (ebd.: 686), wie in Quicchebergs Theater.

4.4.5 Soziale Ordnung und fürstliche Sammlungspraxis

An diesen Theorieannahmen lassen sich nun Analogien zur Sammlungspraxis der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fürsten zeigen. Die beschriebene Systematik, in die verschiedenste Gegenstände eingeordnet wurden, war über große Teile hierarchisch ge-

²² Die eingangs zitierte Passage aus Bourdieu und Darbels Studie markiert interessanterweise das moderne Kunstmuseum als Ort in dem eine ähnliche quasi-natürliche Legitimation für die (hier aber deskriptive) Verteilung von Mitteln und Gütern in der modernen Gesellschaft erreicht werden kann (vgl.: 2006: 166).

ordnet. Dabei waren etwa der Wert der Materialien, die Seltenheit, der Ursprungsort oder der Grad der Bearbeitung wichtige Faktoren (Bredenkamp 1993: 37f.). Da die Sammlung jedoch auch eine kosmische Ordnung repräsentieren sollte, muss also angenommen werden, dass diese Ordnung eben hierarchisch ist und somit analog zur darstellbaren Differenzierungsform der Gesellschaft erscheint. Dies wird insbesondere mit Pomians Annahmen zur Repräsentation des Unsichtbaren durch Semiophoren aufschlussreich, bei der für die fürstlichen Sammlungen eben eine Darstellung von Herrschaft, Macht, Reichtum oder einfach einer familiären Vergangenheit beobachtet wird (1998: 41f.). Dabei waren die Sammlungsgegenstände größtenteils ihrer eigentlichen Funktion und dem Warenverkehr entzogen, wurden an einem speziellen Ort angehäuft, eingeordnet und teilweise präsentiert, womit eben die „alternativlos sichtbare Ordnung der Gesellschaft“ durch die Systematik und die Materialität der Semiophoren mit „Faktizität und Evidenz“ (Luhmann 1997: 689) ausgestattet war.

Dieses Zeigen war, wie bereits angedeutet, hoch selektiv. Der Zugang zur Sammlung hing von der Gunst des Herrschers ab und erfolgte nach bestimmten Ritualen. Das Arrangement bestimmter Sammlungsformen bildeten dabei ein Setting, das die einzelnen Gegenstände zu einem großen Werk emergieren lassen sollte. Die Räumlichkeiten sollten zur Bewegung und gelehrten Konversation unter Wissenden einladen (Sheehan 2002: 52f.). Dabei war die Komposition darauf ausgerichtet, das Wissen, den Einfluss und die Macht des Herrschers huldigungsfähig zu machen. Dass dabei auch das durch Endogamie doppelt abgesicherte Moment der askriptiven Schichtzugehörigkeit eine zentrale Rolle spielt, kann an Quicchebergs Theater abgelesen werden. Es lassen sich eben nicht nur Landkarten der beherrschten Territorien und Eroberungsschätze bestaunen, denn durch die Darstellung der fürstliche Familie bleibt immer deutlich, wem diese Schätze zustehen und immer (per Geburt) zustehen werden. Die soziale Ordnung wird nicht etwa legitimiert, indem besondere Leistungen extrapoliert werden, sondern in ihrer kosmisch umfassenden Unveränderlichkeit lediglich bebildert, womit durch diesen Sammlungstyp eine nicht sichtbare, gesellschaftliche Ordnungsgrundlage auf Dauer sinnlich erfahrbar und dadurch durch sich selbst verfestigt wird.

Die fürstlichen Sammlungen lassen sich in Verbindung setzen mit der primären Differenzierungsform der Gesellschaft, was einerseits die gegenseitige Stabilisierung zeigt, andererseits aber auch die Grundlage und Anfälligkeit für evolutionäre Verschiebungen oder *Katastrophen* (Luhmann 1997: 655) darstellt. In der Katastrophe, die den prozesshaften Übergang von der stratifizierten zur modernen Gesellschaft markiert, lassen sich auch die ersten Kunstmuseen identifizieren, die teilweise direkt aus den fürstlichen Sammlungen

entstanden und doch in ihrer Idee die spektakulären gesellschaftlichen Veränderungen spiegelten. Auch die Kunst erfuhr diese Katastrophe und war mit der eigenen Autonomie konfrontiert. Dem war ein zweifacher Wechsel der Anlehnungskontexte vorausgegangen, der anhand der fürstlichen Sammlungen nachvollzogen werden kann.

4.4.6 Patronage und Markt als Anlehnungskontext der Kunst

Die erste Umstellung auf kunsteigene Kriterien sei im Spätmittelalter entstanden, denn die Kunstproduktion löste sich aus dem klerikal-klösterlichen Griff (Luhmann 1995a: 257f.). Künstler wurden damals auch Angestellte an fürstlichen (weltlichen) Höfen und malten vermehrt Gemälde ihrer Mäzene, deren Familien oder dekoratives Material (Luhmann 2008c: 402). In Quicchebergs Theater waren diese Werke in der ersten Klasse eingeordnet und zeigten an, wem der repräsentierte Herrschaftsbereich zustand. Im 14. Jahrhundert sei die fürstliche „Kunstförderung als Mittel politischer Selbstdarstellung und als Form der Verwendung politischen Geldes“ (Luhmann 2008b: 321) benutzt worden. So wurden in der italienischen Renaissance trotzdem noch gerne Heilsgeschichten abgebildet, doch einzelne Figuren der Szenerie sahen den fürstlichen AuftraggeberInnen zum Verwechseln ähnlich.

Was an der repräsentativen Funktion und der hierarchischen Systematik der fürstlichen Sammlungen in Verbindung mit der Struktur der Adelsgesellschaft gezeigt wurde, fügt sich in die Argumentation zu Anlehnungskontexten der Kunst ein. Die Auftragsarbeiten, wie Porträts oder Wachsfiguren, stützten die soziale Ordnung, indem sie diese bebilderten. Die Formenwahl lehnte sich an der Adelschicht an und musste in die Sammlungssystematik passen. Dabei stellten Kunstwerke einen Teil des Arrangements dar. Der Fürst regelte den Zugang zur Sammlung, was bedeutet haben muss, dass hauptsächlich Personen des Adels zu BetrachterInnen der Kunstwerke wurden. Das Publikum war ein höfisches Publikum, denn hier galt es, Tugenden und Besitz anzuzeigen. Kunst übernahm eine Stützfunktion für die Struktur der Adelsgesellschaft und die Formenwahl war vom Willen der fürstlichen Auftraggeber ‚fremdkontrolliert‘. Das spätere Aufkommen privater Sammlungen und die nichtadelige Kennerschaft verweist jedoch auch auf einen Wechsel des Anlehnungskontextes und somit größerer Freiheitsgrade der sich ausdifferenzierenden Kunst.

Über die Konkurrenz zwischen verschiedenen weltlich-politischen Einheiten, die nun wichtige Auftraggeber und Abnehmer für Kunstwerke geworden waren, habe sich auch eine Verschiebung in der Bewertung von Kunstwerken eingestellt. Nicht nur die religiöse

Kontrolle wurde stufenweise abgebaut, auch eine Trennung von Handwerk und Kunst stellte sich ein. „Die Einschätzung der Kunstwerke verlagert sich vom Wert des verwendeten Materials (Gold, teure Blaus) plus Arbeitszeit wie beim Handwerk in das künstlerische Können“ (Luhmann 1995a: 258). Dabei lösten sich auch graduell Abhängigkeitsverhältnisse, da Künstler zu Freischaffenden wurden und sich gegenseitiger Konkurrenz ausgesetzt sahen. „Der erste Ausdifferenzierungsschub kam also, so merkwürdig das heute klingen mag, durch ein hochrangiges Patronagesystem zustande“ (ebd.: 261), denn über die Abhängigkeiten, Konkurrenzsituationen und Tauschbeziehungen sei es ab dem Ende des 17. Jahrhunderts zu der Herausbildung eines Kunstmarktes gekommen (Luhmann 2008b: 324). Kunsthandel und Auktionshäuser sollen als Orientierungshilfe für die Kunstproduktion und -rezeption gedient haben (Luhmann 2008c: 404f.).

Das Publikum der Kunst muss dann in dieser Phase einerseits mit dem Adel zusammengefallen sein, der diese Kunst erstand und in seinen Kreisen zeigte. Andererseits wurde Kunst auch mit Herrschaftszwecken gezeigt, wo ein kulturelles Mäzenentum als Teil der fürstlichen Herrschaft und als Statussymbol innerhalb des Adels galt. Doch mit dem Zusammenbruch einzelner Patronagenetzwerke, der Auflösung großer Sammlungen und einer Ausbreitung marktvermittelter Wirtschaftszirkulation im Europa des 17. Jahrhunderts (Luhmann 1995a: 262f.) wechselt auch der Anlehnungskontext der Kunst erneut.

Die korrekte Darstellung von Heilsgeschichten war zu dieser Zeit schon genauso wenig allgemeines Kriterium zur Anerkennung und Bewertung von Kunstwerken wie der Grad der Huldigung eines Fürsten und seiner Heldentaten. Durch die relativ unpersönlichen und räumlich distanzierten Beziehungen auf dem Markt geriet die Reputation eines Künstlers und die Originalität eines Werkes noch stärker in den Blickpunkt (Luhmann 2008b: 324f.). Diese Kriterien rücken schon näher an das heran, womit heute Kunst verstanden wird, benötigten jedoch spezifische Expertise (Luhmann 1995a: 263). Für die Bewertung einer Reputation oder das Erkennen einer Fälschung trat im 18. Jahrhundert der Connaisseur auf den Plan und eine kurzzeitige exklusive Rollenkomplementarität zwischen Künstler und Kenner habe sich herausgebildet (Luhmann 2008b: 325f.). Auch der Marktpreis galt als Äquivalent zur auf Kennerschaft beruhenden Einschätzung der Qualität eines Künstlers (Luhmann 1995a: 263). Der Adel musste sich jedoch auch auskennen und war bald mit diesem Anspruch überfordert (ebd.: 265). Der Kunstschafter konnte bestimmtes Wissen im exklusiven Publikum erwarten. Der Kenner, der auch abseits des Hofes Sammlungen zusammenstellte, verstand die künstlerischen Zitate und bildlichen Mittel und wertschätzte diese. Das Publikum bestehend

aus Personen mit Sachverstand erwartete wiederum gewisse Orientierung an denen von ihnen privilegierten Kriterien. „Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems orientiert sich an einer systemeigenen Rollenkomplementarität mit für sie spezifischen Selektionsgesichtspunkten“ (ebd.: 325). Diese exklusiven, auf der Professionalisierung Einzelner basierenden Rezeptions- und Bewertungsmuster sollten, so Luhmann, noch über generalisierende Lehren aufgeweicht werden (ebd.: 327).

Dabei spielt zuerst noch der Markt als Anlehnungskontext der Kunst eine Übergangsrolle. Guter Geschmack musste dem Kriterium der Nachfrage weichen und öffnete die Kunst soweit für ein breiteres (zahlungsfähiges) Publikum, dass die Kunstkritik als eine Form von Öffentlichkeit und als Selektionshilfe für Marktentscheidungen fungieren konnte (Luhmann 1995a: 265f.). Auch Jürgen Habermas sah in der Loslösung von Hof und Kirche und der Vermittlung von Kunst über einen Markt eine ‚Verallgemeinerung‘ von Kunst (1990: 97f.). Kunstwerke „als Waren werden [...] im Prinzip allgemein zugänglich“ (ebd.: 98). Das bedeutete einen Zugriff des nicht mehr ständisch vermittelten Publikums, einer relativ un abgeschlossenen Öffentlichkeit auf das Kunstwerk. Die „zum Publikum versammelten Privatleute“ (ebd.: 86) suchten anhand spezifischer Kriterien „autonom, auf dem Wege der rationalen Verständigung, seinen Sinn“ (ebd.: 98). Es gab also freilich Versuche, *die Kunst* über generalisierbare, ‚rationale‘ Kriterien zu erfassen und gesellschaftlich einzubetten.

Hier ist etwa an die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts zu denken, die die *schönen Künste* eben als schön und als moralische Kraft für das individuelle (Mensch) und kollektive (Nation) Seelenheil ansah (Sheehan 2002: 21f.) und Kunstwerke auch unter diesen Gesichtspunkten betrachtete. Dabei galt die Annahme, dass die Betrachtung ‚schöner Kunst‘ eine ästhetische Erfahrung verheiße, die sich einerseits individuell vollziehe und gleichzeitig an Vernunft orientiert kollektivieren lasse (ebd.: 24). Der Zweck der ästhetischen Erfahrung war doppelt und doch eins: Sie soll belehren und erfreuen (ebd.: 23). Im Vergleich zum Mäzenentum oder der Kennerschaft vollzieht sich hier ein radikaler Bruch. Die Ästhetik hatte einzelne Objekte in dem Sinne in Kunst „verwandelt“ (ebd.: 43), dass sie nicht mehr dem Fürsten und der Steigerung seines Ruhms oder dem Connoisseur als Gegenstand seiner Reflexion dienten. Auch diese Gruppen traten zusammen mit Anderen als das Publikum der Kunst gegenüber und erfuhren das für *jeden Menschen* Schöne, Moralische, Vernünftige (ebd.: 43f.).

In diesem Prozess lösten sich die Kunstgegenstände aus den fürstlichen Sammlungen und fanden auch in den neuen Kunstmuseen Platz. Die Ästhetik hatte Einfluss auf die Gründung

des Alten Museums. Der preußische Kulturminister Karl von Altenstein konnte 1818 Georg W. F. Hegel als Nachfolger für den Lehrstuhl von Johann Gottlieb Fichte an der Berliner Universität gewinnen (vgl.: Crimp 1987: 63). Hegel hielt nicht nur seine *Vorlesungen über die Ästhetik* zwischen 1817 und 1829 und damit parallel zu der konkreten Konzeption und der Erbauung des Alten Museums, sondern prägte auch zentrale Personen des Berliner Museumsbaus.

Bevor genauer auf die Konzeption des Alten Museums eingegangen wird, soll die differenzierungstheoretische Perspektive auf Kunst vervollständigt werden, um den Übergang zu einer autonomen Kunst soziologisch nachvollziehen zu können. Mit diesem Schritt ist das theoretische Fundament für die Analyse der Berliner Museumsgründung vorbereitet. Dieser Exkurs erfolgt nicht eng am Material, soll er doch als Folie dienen, um in der Gründung des Alten Museums nach sich verschränkenden Differenzierungsmomenten suchen zu können.

4.5 Die autonome Kunst

Über die Anlehnung an religiösen und politischen Kontexte sowie den Markt ließe sich feststellen, dass Kunst in einem dynamischen Prozess einerseits einer gewissen Fremdkontrolle ausgesetzt war und sie andererseits eine Stützfunktion für deren Erfordernisse hatte. Dabei entwickelten sich mit dem Wechsel von Anlehnungskontexten graduelle Freiheiten. „Die Anlehnung an die Wirtschaft gibt der Kunst [...] sehr viel mehr Freiheit als die Anlehnung an Mäzene wie Kirchen oder Fürsten oder führende Adelshäuser. Sie führt zu einer themenunabhängigen Einschätzung der Kunstwerke“ (Luhmann 1995a: 266). Die Ästhetik stelle dabei einen Versuch her, Kunst philosophisch zu entdifferenzieren. Der Staat und die Nation, seine Kultur und seine Wirtschaft ließen sich um 1800 nicht mehr nach einem Kriterium beschreiben. „Immer mehr macht sich bemerkbar, daß keines der Funktionssysteme für ein anderes einspringen kann“ (ebd.: 269), so Luhmann über Versuche der deutschen Ästhetik, denn „[d]amit verlieren auch Kriterien in allen Funktionssystemen ihre gesamtgesellschaftliche Plausibilität, und das wird mehr oder weniger gespürt, aber nicht durch einen neuen Begriff von Gesellschaft erklärt“ (ebd.). Diese Veränderung vollzog *im Falle der Kunst* die Romantik nach.

4.5.1 Romantische Kunst und Kritik

Den Übergang zu einer ausdifferenzierten, sich nur noch an sich selbst orientierenden Kunst wird von Luhmann mit der Romantik als Kunstform und der romantischen Kunstkritik markiert (1995a: 270; 2008c: 402-413; 2008d). Die Romantik ist, wie jede Epoche, schwer zeitlich einzugrenzen und ist durch viele regionale Eigenheiten geprägt. Ungefähr lässt sich die Hochphase der Romantik auf 1790-1840 datieren (Schulz 2008: 8) und umschließt somit die Planung und Erbauung des Alten Museums in Berlin. Die Romantik kann als Opposition zu einer Verherrlichung antiker Kultur durch die damalige Klassik beschrieben werden. Nicht nur Griechisch und Latein als Sprachen, sondern Vorgaben für Philosophie, Literatur und andere bildende Künste galten „als zeitlos mustergültig – also eben als klassisch“ (ebd.: 13). Die Romantik sollte eine Akzentuierung europäischer, nationaler und christlicher Kultur erreichen, zeigte jedoch auch in dem Verständnis von Kunst *als Kunst* Besonderheiten, die mit Blick auf die Ausdifferenzierung der autonomen Kunst in ihrer Reflexivität zentral sind.

Dabei erfand die Romantik nicht die autonome Kunst. Vielmehr ist die Romantik die erste Kunstrichtung, die mit einer autonomen Kunst umgehen musste. Luhmann schreibt, „daß die Romantik die erste Kunstrichtung ist, die diese Autonomie der Kunst nicht nur postuliert, sondern auch, man könnte fast sagen, erleidet“ (2008c: 406). Allgemeingültige Kriterien gab es nicht mehr, keine hegemoniale Heilslehre, keinen allgemeingültigen Geschmack. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft bedeutete eben ein Ende für die Möglichkeit einer gültigen, privilegierten Beschreibung der Gesellschaft. Da es nun verschiedene Beschreibungen gab, sah sich die Kunst eines „Schicksals des Sich-nirgendwo-mehr-Anlehnenkönnens“ (Luhmann 2008c: 407) gegenüber und die Romantik war nach Luhmann durch ihre Reflexivität der erste Kunststil der diese Autonomie aufgriff und reflektierte: „Was aber tatsächlich [von der Romantik] reflektiert wird, ist die dem Kunstsystem aufgenötigte Autonomie, ist also die funktionale Differenzierung des Gesellschaftssystems“ (Luhmann 1995a: 270). Denn die „Autonomie ist dem Kunstsystem *aufgezwungen* – allein deshalb, weil kein anderes gesellschaftliches Teilsystem produziert oder auch nur entsprechende Urteilskompetenzen in Anspruch nimmt“ (Luhmann 2008b: 328).

Dieses Selbstbeobachten, also eine Beobachtungsoperation in zweiter Ordnung, birgt dann die Grundlage für die Form des ausdifferenzierten Kunstsystems. Der oben beschriebene Code, die Funktion und die Programmierung eines Systems bestehend und entstehend aus Kunst-kommunikation fast genau diesen Prozess. Die Kunst hatte nicht mehr zu imitieren (vgl.:

Danko 2012: 84). Keine Heiligen oder Fürsten sollten bebildert werden. Keine Dekoration mehr angefertigt werden. Die Kunst konnte selber darstellen, dass diese ‚fremdkontrollierten‘ Werke – sie kamen selbstredend noch unzählig vor – nur eine Beobachtung, nur eine Option anzeigten. Die Kontingenz einer Realität wurde angezeigt und durch die Erfahrbarmachung einer anderen, der imaginierten, Realität nachvollziehbar. Das sei eine Folge des „irreversiblen Übergang[s] der Gesellschaft zu funktionaler Systemdifferenzierung“ (Luhmann 2008b: 328). Über die romantische Konzeption der Kritik, „begriffen als Fortsetzung der Arbeit am niemals fertigen Kunstwerk in der Reflexion“ (Luhmann 2008d: 362), „wird dem Kunstwerk aufgetragen, seine eigene Kontingenz zu demonstrieren, sein eigenes Programm zu sein“ (ebd.: 364). Über romantische Mittel wie der Ironie, der Spiegelbilder, des Täuschens zeigt die Kunst spätestens mit der Romantik ihre eigene Konstruktionsleistung an und macht damit *Beobachtung beobachtbar*. Das Kunstwerk als Beobachtung seiner selbst zeigt sich offen, ungeschützt dem *universellen Publikum der Kunst*.

5 Das Alte Museum in Berlin

Zur Überleitung von den relativ allgemein getätigten Aussagen zur europäischen Sammlungspraxis bis in die frühe Neuzeit hin zu den konkreten Beobachtungen am Fall des Alten Museums Berlin wird im Folgenden die Beschreibung der brandenburgischen und preußischen Sammlungen bis zu deren anteiligen Übergang in die Bestände des Alten Museums dienen. Danach werden zentrale Dokumente zur Gründung des Alten Museums zwischen 1797 und 1830 untersucht und in Verbindung mit gesellschaftstheoretischen Annahmen einer funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft im Allgemeinen und der Kunst im Speziellen gesetzt.

5.1 Berliner Sammlungen bis 1797

Mit der vorgelegten Beschreibung der brandenburgischen und preußischen Sammlungen wird keinesfalls eine Geschichtserzählung angestrebt, die sich an *großen Männern* orientiert. Vielmehr wird detaillierter gezeigt, dass es in der Adelsgesellschaft sehr stark von personenspezifischen Entscheidungen abhing, in welchem Ausmaß Sammlungen gepflegt oder Kunstwerke in Auftrag gegeben wurden. So erfuhren die Sammlungspraxis und das Mäzenentum in Brandenburg und Preußen einem steten Wandel, der weniger auf ein strukturell determiniertes Ziel hinauslief.

Die erste Erwähnung einer Sammlung in Brandenburg stammt von 1603 und schildert den Bestand der etwa tausend Gegenstände eines Lagers für Geschenke (von Schlosser 1978: 151). Als Gründer gilt der Kurfürst Joachim II. (1506-1571)²³, denn unter ihm „blühte die Kunst in Brandenburg wie zu keiner Zeit vorher auf.“ (Börsch-Supan 1980: 15). Unter ihm sei es zum ersten Mal *durch das persönliche Interesse* eines Herrschers zu einer gezielten Förderung der Künste gekommen. Da sich durch die geringe Förderung keine traditionellen Künstlerschulen etabliert hatten, wurden Sachsen und später auch Italiener beauftragt die neu errichteten Pracht- und Jagdschlösser mit Ornamenten zu verziern und repräsentative Herrscherporträts anzufertigen (ebd.: 16-25). Die Struktur der Patronage war also auch in Berlin vorherrschend und hatte die schon erwähnten gesellschaftlichen Konsequenzen. Dass die Produktion und Förderung von Kunst sehr stark von den persönlichen Interessen des fürstlichen Herrschers abhing, wird an den Nachfolgern von Joachim II. deutlich. Unter dem Kurfürsten Joachim Friedrich (1546-1608) wurden beispielsweise kostbare Gegenstände aus Kirchen entfernt und eingeschmolzen (ebd.: 26f.). Im Dreißigjährigen Krieg folgte durch Geldknappheit und wechselnde Besatzungsmächte eine Unterbrechung der Förderung des repräsentativen Kunsthandwerks.

Einen erneuten Aufschwung erfuhr die Kunstproduktion, aber auch die brandenburgischen Sammlungen unter Friedrich Wilhelm (1620-1688). Unter starkem Einfluss der niederländischen Förderung von Wissenschaft und Künsten berief er renommierte Maler und Bildhauer nach Berlin (Börsch-Supan 1980: 31f.). In seiner Regierungszeit von 1640 bis 1688 entstand beispielsweise der Berliner Lustgarten und ausgedehnte Festungs- und Infrastrukturprojekte führten zu einer Vergrößerung des brandenburgischen Wohlstands. „Je mehr jedoch die wirtschaftlichen Kräfte des Landes erstarkten, umso mehr erwuchs das Bedürfnis nach Repräsentation der gewonnenen Macht“ (ebd.: 31). Dabei sammelte der sogenannte *Große Kurfürst* nicht nur Kunstwerke von flämischen, niederländischen, norddeutschen oder italienischen Malern, um seiner Gemäldesammlung „einen europäischen Horizont zu geben“ (ebd.: 32), sondern Objekte, die charakteristisch für eine umfassende, repräsentative Sammlung waren. Dabei spielten auch wieder Herrschaftsanspruch, Repräsentation und Seltenheit eine Rolle. „In Zusammenhang mit seinem Seemachtsgedanken“ (von Schlosser 1978: 153) sammelte er unter anderem verschiedene *Exotica* oder asiatische Waffen. Auch durch den Bestand von zahlreichen Münzen, Naturalien oder mathematischen Instrumenten wird hinzukommend das

²³ Auf biographische Angaben wird im Folgenden verzichtet. Nur die Lebensdaten sollen eine grobe zeitliche Einordnung ermöglichen und werden direkt hinter den Namen in Klammern angeführt.

Ziel einer umfassenden Sammlung deutlich. Verschiedenste huldigende und ehrerbietende Darstellungen des Großen Kurfürsten und seiner Familie machen zudem den repräsentativen Charakter durch Kunstwerke ersichtlich (vgl. Abbildungen in: Börsch-Supan 1980: 32-53).

Der brandenburgische Kurfürst Friedrich III. (1657-1713) setzte die Förderung der Künste auch nach dem Tod Friedrich Wilhelms fort. Besonders seit seiner Selbstkrönung zum ersten König in Preußen 1701 erfuhr Berlin als Zentrum des Königreichs Brandenburg-Preußen einen gezielten Aufschwung in kulturellen, repräsentativen Belangen. Unter dem Namen Friedrich I. förderte er Prachtbauten, die mit anspruchsvollen Kunstwerken und Ornamenten ausgestattet wurden und die mit den anderen europäischen Königsresidenzen konkurrieren sollten (vgl.: Börsch-Supan 1980: 54f.). Die Förderung der Künste erlangte jedoch auch institutionellen Charakter durch die Gründung der *Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften* (AdK) im Jahr 1696.

Der von 1713 bis 1740 regierende Friedrich Wilhelm I. (1688-1740) „hatte keinerlei Sinn für Kunst“ (von Schlosser 1978: 154). Die finanzielle Situation nach dem Tod von Friedrich I. zwang allerdings zu Sparmaßnahmen, die auch die Künste betrafen (Börsch-Supan 1980: 103). Anstatt in Prachtbauten, die auch immer einen großen Bedarf an dekorativen und repräsentativen Kunstwerken bedeuteten, wurde in den Wohnungsbau investiert. „Der erschreckende Rückfall der Künste war nur möglich, weil diese vorher lediglich durch eine dünne Oberschicht als ein Luxus, wenn auch ein politisch gebotener, gefördert worden war, in breiten Schichten jedoch keinen Halt gefunden hatte“ (ebd.: 103). Abgesehen von finanziellen oder politischen Krisen, verfolgte der nächste König von Preußen, Friedrich II. (1712-1786), phasenweise die Förderung der Künste und vergrößerte die fürstlichen Sammlungen. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger wurde wieder vermehrt gebaut und architektonische Umgestaltungen wurden vorgenommen. Hinzukommend kaufte er Werke renommierter Künstler. Charakteristisch für die Präsentation der Kunstwerke war, dass sie auf die Residenzen und Schlösser verteilt waren und deshalb ein Vergleich mit anderen Sammlungen in Europa nicht angestrebt wurde oder werden konnte (Börsch-Supan 1980: 119). Diese Verteilung bildet als ein zentraler Kritikpunkt die Grundlage für die Forderung nach einem königlichen Museum für Berlin.

Die Regierungszeit des preußischen Königs Wilhelm II. (1744-1797) sei „für die Entwicklung der Kunst in Preußen [...] eine sehr wichtige Epoche“ (Börsch-Supan 1980: 173) gewesen, was aber nicht nur durch ein Mäzenentum in den Bereichen des Kunsthandwerkes und der Architektur zu begründen ist. Die unter Friedrich III./ Friedrich I. gegründete AdK nahm

einen immer stärkeren Stellenwert in der Förderung der Kunst ein. „Die wichtigsten Impulse für das künstlerische Leben gingen von der Akademie aus, deren Wiederbelebung schon in den letzten Monaten der Regierungszeit Friedrichs des Großen betrieben wurde“ (ebd.: 173). Die leitenden Beamten bauten die Ausbildungstätigkeit aus, um eine größere Unabhängigkeit von Kunstimporten zu erhalten. Auch die für das Alte Museum zentralen Momente einer Idee eines königlichen Museums neuer Art lassen sich unter Wilhelm II. nachweisen. In einer Vorlesung im September 1797 forderte Alois Hirt dazu auf, die Sammlung des Königs in einem Museum zusammenzufassen (Plagemann 1967: 38; Hirt 1928a).

5.2 Die Gründung des Alten Museums in Berlin

Am 25. September 1797 hielt der Archäologe Aloys Hirt (1759-1839) bei dem Festakt anlässlich des Geburtstages Wilhelm II. eine Rede (Hirt 1928a²⁴), in der er „das erste Mal die Gründung eines Kunstmuseums in Berlin“ vorschlug (Vogtherr 1997: 13). Die neue Einrichtung sollte die Zusammenlegung der Sammlung des preußischen Königs vorantreiben (Spiero 1934: 43; Plagemann 1967: 38) und verschiedenen (wirtschafts-)politischen Belangen dienen (Vogtherr 1997: 21). Der Vorschlag und der argumentative Hintergrund können in die Reformprozesse der wieder an Einfluss gewinnenden AdK in Berlin eingebettet werden. Zugleich gilt Hirts Beitrag als der historische Startpunkt einer Entwicklung an dessen Ende die Eröffnung des Alten Museums im Jahr 1830 stand (Vogtherr 1997; Calov 1969: 66f.; Plagemann 1967; Sheehan 2002: 88f.).

Bei der Rekapitulation des Planungsprozesses kann auf einen außerordentlich dichten Forschungsstand der Geschichtswissenschaft zurückgegriffen werden, den Volker Plagemann bereits 1967 in einer Fußnote kommentierte: „Die Planungs- und Baugeschichte des Berliner Museums ist vollständig erforscht“ (1967: 396, FN 192). Von diesem Forschungsstand profitiert auch die vorliegende Arbeit, wenngleich die Analyse an Originaltexten einen großen Platz einnimmt, um soziologische Thesen näher prüfen zu können.

5.2.1 Die Akademie der Künste und Aloys Hirts Vorlesung 1797

Hirts Forderung vor der AdK nach einem preußischen Museum war nicht unvermittelt oder überraschend, sondern im hohen Maße an zeitgenössische kulturpolitische Trends in Preußen

²⁴ Die Originalquellen sind allesamt erneut publiziert worden und werden entsprechend der Wiederveröffentlichung zitiert.

anschlussfähig. Hierbei bildeten einerseits die Reformbestrebungen der AdK in Berlin und das europäische Ausland zwei wichtige Bezugsrahmen. Beide Punkte vereinten sich hingegen wieder in einer politischen Argumentation, die sich stark an volkswirtschaftlichen Faktoren orientierte und an zeitgenössische, europäische Auffassungen der Nation angeschlossen. Hirts Forderung nach einer „Schule zur Bildung des Geschmacks“ (1928a: 78) sollte dem Ruhm Preußens im Vergleich zu anderen deutschen und europäischen Herrschaftshäusern dienen sowie die Unabhängigkeit von Importgütern vergrößern.

5.2.1.1 Die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften

In den 1780er Jahren wurde in und von der AdK aus ein Reformprozess angestrebt, der die 1696 gegründete Institution wieder als eine zentrale Stelle der preußischen Kulturproduktion etablieren sollte. Unter Friedrich III. gegründet, wurde die Akademie bis zu den letzten Jahren der Regierungszeit Friedrich des Großen finanziell und politisch zurückgebaut (vgl.: Hannesen 2005: 20f.; Börsch-Supan 1980: 118ff.; Vogtherr 1997: 13f.). Als Friedrich Wilhelm II. preußischer König wurde, hatte der Erneuerungsprozess der Akademie schon eingesetzt, konnte aber unter ihm nochmals stark vorangetrieben werden. Eine zentrale Figur in der Neuausrichtung nahm Friedrich Anton von Heinitz (1725-1802) ein (Hannesen 2005: 21). Der „international anerkannte Fachmann in Bergbau- und Wirtschaftsfragen“ (Vogtherr 1997: 25) wurde 1786 auch Kurator der AdK. Von Heinitz hatte etliche nationalökonomische Posten inne und verfolgte auch an der AdK ein wirtschaftspolitisches Programm, das auf die relative Unabhängigkeit Preußens von eingeführten Gütern abzielte. Durch eine bessere Ausbildung und die Förderung der „einheimischen Produktion“ wollte von Heinitz „eine günstigere Handelsbilanz erreichen“ (ebd.: 16; vgl.: Hannesen 2005: 21). Die Einbindung der Kunstförderung in wirtschaftliche Fragen und die Reputation des neuen Kurators stärkten die Rolle der AdK als zentrale Institution in Fragen der preußischen Kunst und des Kunsthandwerks.

Dieser Einfluss machte sich auch in den königlichen Sammlungen bemerkbar. Die AdK erhielt beispielsweise ab der Regierungszeit Friedrich Wilhelm II. die Aufsicht über die Bildergalerien in Berlin und im Schloss Sanssouci (Vogtherr 1997: 17). Künstler der Akademie bekamen Zugang zu den Kunstwerken der Sammlung, um Kopien anzufertigen und sich im Stil des königlichen Besitzes zu schulen. Das Publikum bestand also nicht mehr hauptsächlich aus Personen des Adels, sondern aus Intellektuellen und akademischen Kennern. Die Rolle des Connaisseurs wurde an dieser Stelle also auch institutionell ausgeweitet,

was sich in die genannten Thesen zur Ausdifferenzierung der Kunst einfügt und gleichzeitig einen Verweis auf einen Kunstmarkt ermöglicht, auf dem sich Preußen behaupten musste.

Im Zuge der Kompetenzerweiterung der AdK wurde auch eine Liste aller Gemälde der Bildergalerie für den Gebrauch durch die AdK angefertigt. Dieser Katalog sei ein Indiz für eine „Uminterpretation der königlichen Sammlung“, da „für ihre Ausrichtung auf andere Funktionen als die höfische Repräsentation“ (ebd.: 19) gezielt wurde. Johann Gottlieb Puhmann (1751-1826), neuer Inspektor der Galerie, Ehrenmitglied der AdK und Verfasser des Katalogs, beschrieb dies 1790 so:

„Am Ende habe ich nach alphabetischer Ordnung eine kurze Nachricht von den Malern beigefügt, wann und wo sie gelebt, bei wem sie gelernt haben, und worin ihr vorzüglichster Verdienst besteht. Ich schmeichle mir, darin manches Neue und auch Nützliche für junge Künstler gesagt zu haben“ (1928: 70).

Dass nun biographische Angaben der Kunstschaffenden als nützlich empfunden wurden und nicht etwa nur anhand der Kriterien der fürstlichen Sammlung, also beispielsweise ein inhaltliches Verhältnis zur Herrschaftsfamilie, beschrieben wurde, deutet auf die Bedeutungsverschiebung der Sammlung hin und lässt schon Veränderungen zur fürstlichen Sammlungspraxis in der Adelsgesellschaft erahnen.

Das generelle Drängen der Beamten und Künstler in den Kunstschatz des Königs und der Versuch der Einflussnahme auf beispielsweise die Hängung in der Bildergalerie lässt sich ebenfalls an der Öffnung der königlichen Bibliotheken für Mitglieder der AdK zeigen (Vogtherr 1997: 21). Im 1790 verabschiedeten Statut der AdK wurde die „enge Verbindung zwischen den Akademiegemien mit den staatlichen Entscheidungsträgern“ (Hannesen 2005: 21f.) in Bereichen der Kunst- und Handwerksausbildung, den königlichen Werkstätten und Manufakturen sowie den Ausschreibungen für größere Projekte gefestigt. Außerdem wurde das Ausstellungswesen ausgebaut, was hauptsächlich mehr Einnahmen für den Ausbildungsbetrieb erzielen sollte (ebd.: 22). Die Kunstproduktion und -rezeption sah sich bereits anderen Kontexten ausgeliefert, als dem des Hofes.

Die in diese kulturpolitischen Tendenzen einzuordnende Rede Hirts war ein Meilenstein auf dem Weg zu einem Museum. „Die für die Akademie geöffnete Bildergalerie auf dem Berliner Stadtschloß war die unmittelbare Vorstufe zu Hirts Museumsplan. Von Seiten der Akademie ging es zunächst hauptsächlich um Fragen der Zugänglichkeit“ (Vogtherr 1997: 19). Es stand

also nicht die Repräsentation einer Adelsgesellschaft im Fokus der Sammlung, sondern ausgewählte Gelehrte und deren Meinungen in Bezug auf einen europäischen Markt- und Kulturwettbewerb wurden in dem gesellschaftlichen Bezugsrahmen der Kunst einflussreicher.

5.2.1.2 Hirts Rede

Der Rahmen für die Rede Hirts war nicht nur der Geburtstag des Preußischen Königs, sondern auch die Eröffnung der Kunstausstellung der AdK. Der Redner sah die Ausstellungen als Zeugnis für die Arbeit der AdK: „Diese beinahe jährlichen Ausstellungen an diesem für die ganze Nation so festlichen Tage zeigen von dem Fleisz und dem Eifer der Mitglieder und ihrer Zöglinge“ (Hirt 1928a: 75). Als Hirt 1797 die Einrichtung eines Museums für Berlin forderte, war eines ihrer Vorbilder, die Pariser Akademie, bereits in den Folgen der Französischen Revolution geschlossen und durch einen neuen Museumstyp ersetzt worden. Der *Louvre* war schon unter politischen Bedingungen der Revolution öffentlich zugänglich und doch orientierte sich Hirt an der Reform der AdK, die in Berlin den zentralen Raum für Veränderungen in der Kulturpolitik anbot. „Die Zielsetzung des Museums war engstens mit den Bestrebungen zur Wirtschaftsförderung verbunden“ (Vogtherr 1997: 32). Diese Verbindung kumuliert in den drei Hauptforderungen hinsichtlich eines Museums in Berlin (vgl.: ebd.: 23):

„Der Endzweck dieses Instituts kann kein anderer seyn, 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“ (Hirt 1928a: 79).

Dieser Trias von Ausbildung, Nation und Wirtschaft sollte ein Kunstmuseum gerecht werden. Er knüpft zu Beginn an die nationalökonomisch orientierte Ausrichtung der Akademiereform unter von Heinitz an. Hierbei umschreibt er die problematische Situation der Kunst in Preußen und die Folgen für die Preußische Produktion:

„Verschönerung im ausgedehntesten Sinne ist der Endzweck jeder Kunstakademie: die Bildung des Geschmackes kann nicht einseitig seyn und nur auf einzelne Gegenstände gehen; allumfassend verbreitet sie ihre Kenntnisse über jeden Zweig der Industrie-Erzeugnisse. So lange aber die zeichnenden Künste nicht bis auf ein gewissen Grad in einem Lande gediehen sind, zählt man vergeblich auf eine gründliche Verbesserung des hiervon abhängenden Industriegewesens“ (ebd.: 72).

Neben der Abhängigkeit von gut ausgebildeten Künstlern wird der politische Horizont in Hirts Worten deutlich, wenn es weniger um den König und seine Verehrung, als vielmehr um die Nation und ihre Größe geht. „Die Blüthe der Künste bezeichnet immer die hohe Blüthe einer Nation überhaupt“ (ebd.: 73). In der Vernachlässigung der Kunst und der Ausbildung zu ‚gutem Geschmack‘ vermutet er die Gefahr, das Eigenständige der Preußischen Nation im Vergleich mit anderen Nationen in Europa zu verlieren:

„Nur diese höhern Künste vermögen, das Gefühl für das Schöne bei einer Nation zu wecken, den Geschmack, der sonst – ohne Selbe – so flüchtig jeder bunten Neuheit des Auslandes opfert, zu firiren, und uns nach und nach dem Punkte der Kultur jener Nationen näher zu bringen, welche in den Annalen des ächten Geschmacks immer als Muster glänzen werden“ (ebd.: 72).

Der Geschmack und das Schöne, als zentrale Momente der Ästhetik vermischen sich hier mit Vorstellungen eines nationalen Kollektivs und finden ihren Fixpunkt in der klassischen Antike. Nach dem obligatorischen Lob für Friedrich II. und seine Kulturförderung übte Hirt auch deutliche Kritik. Erstens fragte er, warum die Akademie erst so spät wieder verstärkt gefördert wurde. Zweitens:

„wie konnten die herrlichen Monumente alter und neuer Kunst, welche er [Friedrich II.] mit so großen Aufwande gesammelt hatte, so verstreut, vereinzelt und zweckwidrig aufgestellt werden? Die Masse verlor dadurch ihren Anschein, und wie sehr ward hiedurch das Besehen und der Genuss derselben für den einheimischen und fremden Liebhaber erschwert?“ (ebd.: 74).

In diesen Worten lässt sich nun rückblickend die tiefe Verschiebung in der Auffassung der fürstlichen Sammlung zeigen. Wenn Hirt von „zweckwidrig“ spricht, kann an Puhlmanns Katalog der Gemäldegalerie erinnert werden. Ganz offensichtlich sahen die Mitglieder der Akademie keinen legitimen Zweck mehr in einer Sammlung für die Repräsentation eines Herrschaftsanspruchs vor einem höfischen Publikum. Nicht die kosmische Ordnung einer umfassenden Sammlung steht im Mittelpunkt der Sammlungspraxis, sondern der „Genuss“ für „Liebhaber“ wird als Argument für die Zusammenführung der königlichen Kunstschatze und deren selektive Öffnung für Kenner angeführt. Kunst ist hier ganz deutlich aus der fürstlichen Sammlung herausgelöst. Dabei greift auch Hirt schon auf Ausdifferenzierungstendenzen der Sammlungen zurück, die in Europa im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die einzelnen Teile der Sammlungen (Kunstwerke, Bücher, organische Präparate) immer weiter aus einem kosmischen Konzept heraustrennten (Sheehan 2002: 70f.).

Hatten die Skulpturen und Gemälde, wenn sie nicht neben mathematischen Instrumenten und Alligatorpräparaten in die Ordnung der fürstlichen Sammlung einkategorisiert waren, ornamentalen Charakter in den Prunk- und Jagdschlössern der preußischen Könige, sollten sie nun Gegenstand für die Betrachtung *Anderer* sein. Und diese Anderen, die „Künstler, Liebhaber und Kenner“ (Hirt 1928a: 74) waren für den - für die große Nation und ihren Wohlstand so zentralen - Geschmack verantwortlich. Die bereits erwähnte Verschiebung von einer Patronagestruktur hin zu einem offeneren Verhältnis von Künstler und Connaisseurs findet als Grundlage Eingang in die institutionelle Argumentation. Welche Institution dieses Verhältnis symbolisiert, ließ Hirt nicht offen:

„Durch eine wohleingerichtete Kunstakademie läßt sich allein der ächte Geschmack in einem Staate firiren: durch Sammeln, und gutes Ausstellen antiker Monumente sowohl, als vortreflicher Werte der besten Schulen neuerer Zeiten kann allein ein solches Institut sich heben, und die zur Verbreitung des Geschmacks nötigen Künstler, Liebhaber und Kenner bilden“ (ebd.: 74).

Das ‚Sammeln und Ausstellen‘ und dessen Funktion leitete nun zum Vorschlag, ein königliches Museum in Berlin zu gründen. Hirt verstand es, ein Museum im Sinne aller Gruppen vorteilhaft erscheinen zu lassen:

„So wie dem Architekten, der hier seine Projekte von idealen Gebäuden vor den Augen des Publikums anstellt, sey es auch mir erlaubt, einen Vorschlag in Erwegung zu bringen, der bei einer einmaligen Ausführung – mit dem ausgezeichneten Nutzen für die ganze königliche Kunstakademie, und mit dem Wunsche jedes warmen Kunstfreundes – die Ehre des Königs, der Monarchie, und der Hauptstadt verbinden würde“ (ebd.: 75).

Dieser Vorschlag

„betrifft die Vereinigung des königlichen Kunstschatzes sowohl der antiken Marmor, geschnittenen Steine, und Münzen, als der Gemälde vorzüglicher Meister und Schulen in ein Museum und in einer Gallerie, und zwar in der Hauptstadt selbst“ (ebd.: 75).

Zum Nutzen für die Beamten und Künstler um die Akademie und zum Glanze Preußens und Berlins sollte der ‚zweckwidrig‘ verstreute Kunstschatz des Königs an einem Ort versammelt werden²⁵. Die Argumentation für ein Museum leitete er durch einen Bezug auf die

²⁵ Hirt sprach in seiner Rede stets von zwei Orten. Er trennte die antiken Skulpturen von „modernen“ Gemälden, sah aber die beiden Teile unter einem Dach und durch eine „innere Hauptabteilung zwischen dem Museum der Antiken und der Gemäldegalerie“ (1928a: 79) verbunden. Aus diesem Grund wird hier im Weiteren, wie auch in allen zitierten Arbeiten, von *einem* Museum gesprochen.

brandenburgisch-preußische Sammlungsgeschichte ein, wunderte sich aber gleichfalls über den niedrigen Bekanntheitsgrad der königlichen Sammlung in Kreisen der Künstler und Kunstinteressierten im In- und europäischen Ausland. Diese Verwunderung muss weniger politische Naivität gewesen sein, als vielmehr eine progressive Forderung nach öffentlicher Zugänglichkeit:

„Es ist auffallend, wie wenig dieser grosze Kunstschatz bekannt ist, und welche geringe Ideen man im Auslande davon hat. Allein es musz allerdings noch mehr befremden, dasz selbst unter den Einheimischen es nur wenige Künstler und Kunstfreunde giebt, welche denselben nach feinem Umfange und innern Gehalt kennen, und zu schätzen wissen“ (ebd.: 75).

Ein klarerer Bezug auf den ‚internationalen‘ Vergleich mit anderen Herrschaftshäusern und Nationen Europas bildet die zweite Säule der Forderung. Dabei spielte Hirt einerseits auf die Konkurrenz zu „andern Gegenden Deutschlands“ (ebd.: 75) und andererseits auf eine allgemeine Rolle der herrschaftlichen Kulturförderung für den Ruhm einer Nation und eines Monarchen an:

„Die Fürsten der brandenburgischen Staaten fühlten eben so gut, als anderwärts, dasz nicht bloß die Künste des Krieges die Ehre und den Ruhm eines Volkes bestimmen, sondern dasz man gleich andern gebildeten Staaten ehemaliger Völker und des heutigen Europa, der Künste des Friedens bedürfe, um die schönen Tage der Blüthe und des Glücks herbeizuführen“ (ebd.: 76).

Hirt vermied es, die inhaltliche Komposition der Sammlung zu kritisieren und legte vielmehr eine einfach erscheinende Problemanalyse für das verspielte Potenzial des königlichen Kunstschatzes vor: „Die wesentliche Ursache, warum der Kunstschatz des königl. Hauses so wenig im Auslande, und selbst von Einheimischen gekannt ist, liegt einzig in der Art, wie die Monumente aufgestellt sind“ (ebd.: 76). Dem Redner ging es allerdings nicht um eine Erneuerung der fürstlichen Sammlungspraxis an einem zentralen Ort. Angelehnt an beispielsweise den Katalog von Puhmann, schlug er eine vollkommen neue Sammlungsordnung vor und deutete das an, was das Berliner Alte Museum im späteren Errichtungsprozess als modernes Museum auszeichnet:

„Welch ein Museum, wenn sich dies alles an einem Orte, wie man es in Dresden und überall anderwärts getan hat, beisammen fände, und in der Aufstellung nach der Verschiedenheit der Nation, der Zeit, des Styls, und der mythologischen und historischen Gegenstände eine systematische Ordnung beobachtet wäre“ (ebd.: 76).

Diese *systematische Ordnung* nach kunsthistorischen Kriterien sollte durch Gelehrte organisiert werden, die für die richtige Bezeichnung und den unkomplizierten Zugang für *alle* Interessierten verantwortlich sein sollten (ebd.: 76f.).

Den Inhalt des Museums sollten einerseits Antiken bilden und durch einen „modernen Theil“ (ebd.: 77) ergänzt werden. Darunter verstand Hirt Gemälde, die in einer kunsthistorischen Systematik geordnet werden sollten und somit eine historizistische Auffassung von Kunst und ihrer gesellschaftlichen Entwicklung verdeutlichten: „Die neuere wie die ältere Kunstgeschichte zeigt einen Anfang, ein allmähliches Fortschreiten, den Punkt der höhern Blüthe, das Abnehmen, und den Verfall“ (ebd.: 77). Dieser kunsthistorische Primat sollte auch in der Aufstellung berücksichtigt werden und Bildungs- und Kontemplationsbedürfnissen einer kennerschaftlichen Öffentlichkeit genügen:

„Nur vermittelt einer systematischen Ordnung wird es dem Künstler und Liebhaber möglich, mit dem wenigstens Zeitaufwande sich in dem Labyrinth der Kunstgeschichte zu finden, den eigenen Charakter jeder Kunstepoche, jeder Schule und jedes Meisters zu unterscheiden“ (ebd.: 78).

Die Grundlagen eines Museums hatte Hirt also dargelegt. Nachdem er sich selbst angeboten hatte, einen architektonischen Plan vorzulegen und einen passenden Standort in Berlin auszusuchen, fasste er die drei zentralen Vorteile eines Museums für die Nation, die Monarchie und Berlin zusammen. Die Bildung der Lehrer und Künstler sei durch den leichteren Zugang zu verbessern gewesen. Der ‚Geschmack der Nation‘ und die Ausbildung eines informierten Publikums wären die zweite Folge gewesen. Die ästhetische Vorstellung des Schönen mit einer nationalen Auslegung wurde von Hirt mit der Stellung des Connaisseurs, des Kritikers oder des bürgerlichen Kunstinteressierten kombiniert und lässt ganz deutlich die von Luhmann beschriebene Rollenkomplementarität des 18. Jahrhunderts erkennen: „Es ist nemlich nicht genug Künstler zu haben, es müssen auch Kenner und Liebhaber, es müssen auch Genieszer vorhanden seyn; ohne diese bleibt der Künstler isoliert, ohne diese fehlt es der Kunst am Sporn“ (Hirt 1928a: 80). Drittens betonte Hirt erneut die wirtschaftlichen Vorteile und die größere Unabhängigkeit von Kunstimporten und der Anwerbung ausländischer Künstler. An Hirts Rede lassen sich also verschiedene Bezüge zu der historischen Soziologie der Kunst erkennen. Einerseits bezieht er sich auf die exklusive Kennerschaft, trägt aber glaubhaft absolute Vorstellung des Ästhetischen vor und scheut sich ebenso wenig auf einen europäischen Kunstmarkt und die Folgen für die preußische Volkswirtschaft zu verweisen.

Einen Tag nach seiner Rede, die seines Erachtens nach eine „allgemeine *Sensation*“ (Hirt 1997: 254) erregte, wurde Hirt zum König bestellt. Er besprach ein anderes Projekt mit Friedrich Wilhelm II., konnte aber auch noch seine Museumsidee einbringen: „Meinen gestrigen Aufsatz übergab ich vor dem König der Gräfin [von Lichtenau²⁶], welche ihm denselben ganz vorlesen wird“ (ebd.: 254).

5.2.2 Weitere Planungen bis zum Ende der Napoleonischen Kriege

Am 16. November 1797 starb der Preußische König Friedrich Wilhelm II., befahl aber an seinem Todestag noch, Kunstwerke seiner Sammlung für ein neues Museum auszuwählen (Plagemann 1967: 38). Sein Nachfolger Friedrich Wilhelm III. übernahm die Krone und wurde vom Kurator der AdK, von Heinitz, am 21. Dezember 1797 in einem Brief (von Heinitz 1928) an die Anweisung des verstorbenen Königs erinnert und um den Befehl zur Vorlage eines Planes von der AdK gebeten. Der König bremste die AdK zwei Tage später:

„Aus gleichen Gründen“ [„dringendere Staats-Bedürfnisse“], wird man auch die Anlage und Einrichtung eines Musei, so nützlich auch solche seyn möchte, bis auf günstigere Zeiten verspahren, wiewohl es ganz gut seyn wird, einen vorläufigen Plan dazu auszuarbeiten, der bis zum Augenblicke der Ausführung, vollkommen reifen und diese erleichtern kann“ (Friedrich Wilhelm III. 1928a: 83).

Hirt legte am 22.09.1798 einen detaillierten Plan für ein Museum in Berlin vor (Hirt 1928b) In Abständen von jeweils zwei Jahren, am 30.07.1801 und am 22.08.1803 erinnerte Hirt den König an den Plan. Friedrich Wilhelm III antwortete am 15.09.1803 und wies daraufhin, dass er bereits ein geeignetes Gebäude gefunden hätte, ließ aber offen, welches er genau meinte (vgl.: Plagemann 1967: 38; Kühn-Busse 1938: 119; Spiero 1934: 44):

Auch wenn der frühe Plan nicht direkt in einem Neubau mündete, wird nun auf die zentralen Bestandteile eingegangen, denn Hirts „Denkschrift war in dieser Zeit einzigartig. Sie entwickelte als erste unter konkreten Bedingungen ein reines Kunstmuseum, das Antiken und Gemälde gemeinsam aufnahm“ (Plagemann 1967: 41). Vogtherr weist jedoch daraufhin, diesen Plan nicht als einfache Vorstufe für das Alte Museum einordnen zu können und betont eher die enge Anbindung an die AdK (1997: 46). Diese Einschätzung wird hier gerne aufgegriffen, um ein Verständnis für die Bedeutungsverschiebung eines Museums für

²⁶ Deren Rolle für die Museumsidee, darauf weist Vogtherr (1997: 32ff.) hin, bisher weitestgehend von der Forschung ignoriert worden ist. Sie gilt als enge Vertraute des Königs und rekrutierte Hirt von Rom nach Berlin.

unterschiedliche gesellschaftliche Problembezüge im Laufe der Museumsgründung zu verdeutlichen.

5.2.2.1 Hirts Denkschrift von 1798

Hirt sah für sein Museum einen zentralen Platz in Berlin vor, um es für Interessierte leicht zugänglich zu machen (Plagemann 1967: 38f.). Ein Umbau des Akademiegebäudes wurde angedacht, allerdings nur wirklich in Betracht gezogen, wenn dieser grundlegend ausfallen würde. Alle anderen möglichen Plätze, und damit waren Neubauten gemeint, sollten in direkter Nähe zur AdK sein (Vogtherr 1997: 37; Kühn-Busse 1938: 118). Die Architektur und Innenausstattung sollte sich durch Schlichtheit und Pragmatismus auszeichnen. „Hirt ging bei der Lösung seiner Aufgabe von rein praktischen Gründen aus, ohne sich bei der inneren Anlage durch die Tradition der früheren fürstlichen Schloßgalerien beeinflussen zu lassen“ (Kühn-Busse 1938: 119). Obwohl eine Inschrift zu Ehren des Preußischen Königs angebracht werden sollte (vgl.: Kühn-Busse 1938: 199), war Hirts Museum kein repräsentativer Prachtbau, sondern ein „Ort des Lernens und der Reflexion“ (Vogtherr 1997: 40). Er unterschied sich stark von vergleichbaren europäischen, relativ zugänglichen Orten der Kunst. „Hirt konnte also kaum auf Vorbilder zurückgreifen, als er einen Entwurf für das Museumsgebäude konzipierte“ (ebd.: 39).

Die Ausstellungssystematik unterschied sich ebenfalls von anderen, vielleicht vergleichbaren exklusiven Ausstellungsräumen, wie dem *Louvre* in Paris, dem *Fridericianum* in Kassel, den *Uffizien* in Florenz oder dem *British Museum* in London. Die Ausstellungsgegenstände würden aus heutiger Sicht ausschließlich als Kunst bezeichnet werden. Außerdem sollte Hirts Anordnung keinerlei dekorativen Faktoren folgen, sondern sich an „wissenschaftlichen Gesichtspunkten“ (Kühn-Busse 1938: 119) orientieren. Wie schon weiter oben anhand der Rede von 1797 gezeigt, strebte Hirt eine Trennung von antiken Skulpturen und Gemälden an. Diese Trennung bedeutete im Vergleich zu fürstlichen Sammlungen einen radikalen Bruch, da dort jegliche Gegenstände gemeinsam ausgestellt wurden (Vogtherr 1997: 43).

In Hirts Plan fanden die Antiken im Untergeschoss ihren Platz und die Gemälde sollten im Obergeschoss ausgestellt werden. Dabei hatte Hirt zwei verschiedene Systematiken vor Augen. Die Antiken wurden „ikonographisch“ (Vogtherr 1997: 41) nach ihrem Inhalt in Klassen gegliedert. Götter zu Göttern und Ringer zu Ringern. Durch diese Anordnung beabsichtigte Hirt einen Zugang zur antiken Mythologie. Die Gemälde sollten hingegen nach

kunsthistorischen Einheiten, wie Epochen, Stilen oder Schulen, gehangen werden (ebd.: 44; Plagemann 1967: 39f.). Die Gemälde wurden also weniger als Anschauungsobjekte einer ideellen Lehre gesehen, als vielmehr durch Kriterien der Kunstgeschichte, also im soziologischen Sinne anhand einer modernen Zweitprogrammierung, beobachtet.

Die Zugänglichkeit für sein Museum stellte sich Hirt analog zu der pragmatischen Architektur und den zwei Ausstellungssystematiken vor. Er erstellte Regeln für die Aufsicht, die studierenden Künstler und das *restliche* Publikum (Plagemann 1967: 40). Das Museum sollte, wenn es das Wetter zuließ, „zehn Stunden am Tag für Künstler geöffnet sein, nur zwei halbe Tage waren für den kostenlosen Besuch durch das Publikum vorgesehen“ (Vogtherr 1997: 46). Ansonsten sollte ein Eintrittsgeld erhoben werden. Zielgruppe waren also die Künstler, aber dass *alle Personen* in das Kunstmuseum sollten, war nicht mehr undenkbar und sogar von Hirt eingeplant. Diese Zugänglichkeit ähnelt schon eher modernen Inklusionssemantiken als dem exklusiven Zeigen der fürstlichen Sammler. Des Weiteren sollte immer noch überraschen, dass, wenn auch nicht ausschließlich, ein Neubau beantragt wurde. Ein Gebäude, das exklusiv für die Ausstellung von Kunstwerken unter Hirts Gesichtspunkten errichtet werden sollte, war an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein europäisches Novum.

5.2.2.2 Alternative Berliner Museumspläne um 1800

Zwei in Berlin ansässige und im Zusammenhang mit dem 1830 eröffneten Alten Museum stehende Architekten legten ebenfalls Pläne für ein königliches Museum vor, die „mit der Gedankenwelt von Heinitz und Hirt nur wenig gemeinsam“ (Vogtherr 1997: 55) hatten. Die hauptsächlich durch Grundrisse und perspektivische Zeichnungen²⁷ heute nachvollziehbaren Vorstellungen von Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) und Carl Haller von Hallerstein (1774–1817) lassen sich mit der relativen Genauigkeit von Hirts Vorstellungen nicht vergleichen. Dennoch scheint es realistisch, dass sie mit ihren Überlegungen Bezug auf Hirt nahmen und eine alternative Auffassung über ein Kunstmuseum repräsentieren wollten (ebd.: 46).

An dieser Stelle soll und kann weniger ins Detail der Pläne gegangen, als vielmehr darauf hingewiesen werden, dass es in Berlin eine Diskussion um die Idee eines Museums gab (vgl.: ebd.: 55). Besonders wichtig ist nun, dass Schinkel verantwortlich für das später realisierte Alte Museum war, auch wenn seine Entwürfe von 1800 nicht als Grundlage für dieses gelten

²⁷ Diese sind als Abb. 12-16 in Vogtherr 1997: 47-50 zu finden.

können (Plagemann 1967: 42). Schinkels und Hallersteins Pläne unterscheiden sich graduell. Interessanter sind ihre gemeinsamen Unterschiede zu Hirts Plan. Beide Museen stehen in freier Landschaft, haben einen rechteckigen Grundriss und besitzen Innenhöfe, die wahrscheinlich mit Denkmälern bestückt werden sollten. Auf allen Zeichnungen scheinen Treppen und Terrassen viel Platz einzunehmen (Vogtherr 1997: 49f.). Offene Säulenhallen zieren die Seitenansichten, Brunnen sind zu erkennen und generell haben sie im Vergleich zu Hirts sehr pragmatischem Bau ornamentale Akzente. Der größte Unterschied zu Hirts Plan ist die enge Verzahnung mit einer museumsinternen Bibliothek. An diesen architektonischen und konzeptuellen Eigenschaften lasse sich der Einfluss zeitgenössischer französischer Auffassungen nachrevolutionärer Museen erkennen (vgl.: ebd.: 52ff.) Diese waren wiederum an dem Museum im antiken Alexandria orientiert, in dem es ebenfalls eine enge Verbindung mit einer Bibliothek, aber auch anderen Sammlungsklassen gegeben haben soll. Besonders Schinkel „ging in seinem Museumsentwurf direkt auf das alexandrinische Museum zurück, kombiniert es aber [...] mit der [...] politischen Funktion des Museum [...] als Pantheon der nationalen Identitätsbildung“ (ebd.: 54f.).

Der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Einbettung war in den Entwürfen Schinkels und von Hallersteins etwas anderes zugetraut worden, als nur die Handelsbilanz Preußens zu verbessern. Die Huldigung der Monarchie und der Nation kam aber freilich auch bei den opponierenden Plänen nicht zu kurz. Dieser Ausschnitt zeigt relativ anschaulich, in welcher historischen Situation hier an etwas Neuem gearbeitet wurde und wie verschiedene Einflüsse sich in der Planung eines Berliner Museums verdichteten und zu etwas führten, was heute als das erste moderne Kunstmuseum bezeichnet wird. Verdeutlicht werden muss erneut der radikale Bruch zur fürstlichen Sammlungspraxis. Besonders deutlich wurde dies in Hirts Aufstellungssystematik oder in der starken Anlehnung an Ausbildung und Reflexionen über Fragen des Geschmacks. Aber auch die einfachste Voraussetzung für ein Kunstmuseum, nämlich die Herauslösung der *Kunstwerke* aus den fürstlichen Sammlungen und sogar die Erwägung eines Neubaus können nicht stark genug betont werden.

Die politische Situation in Preußen und ganz Europa am Anfang des 19. Jahrhunderts ließ die Idee eines Kunstmuseums für Berlin jedoch für einige Zeit ruhen (vgl.: Spiero 1934: 44). Das Königreich Preußen verlor einen Krieg gegen napoleonische Truppen und trat im Rahmen des Friedens von Tilsit (1807) große Gebiete an Frankreich ab. 1806 marschierten französische Truppen in Berlin ein und große Mengen an Kunstwerken wurden als Beute nach Frankreich gebracht (vgl.: von Schlosser 1978: 154). Sie gelangten 1815 wieder zurück in die Preußische

Hauptstadt (vgl.: Plagemann 1967: 66; Sheehan 2002: 113; Spiero 1934: 45; Calov 1969: 66f.). Die Ausstellung der Kunstschatze wurde im Zuge der Feierlichkeit zum Sieg über Napoleon zu einer nationalen Angelegenheit und die Planungen für ein Berliner Kunstmuseum gewannen schnell an Dynamik.

5.2.3 Sieg über Napoleon und neue Ausstellungspläne

Nicht alle Kunst des preußischen Königs wurde nach Frankreich gebracht, einige Teile der Sammlung wurden in das ostpreußische Königsberg transportiert. Diese Stücke und die Reste in Berlin und Potsdam sollten laut Order des Königs zwischen den Kriegen gesichtet und geordnet werden, sogar in Räumen der 1810 gegründeten Universität²⁸ ausgestellt werden (Spiero 1934: 44f.). Aber auch diese Anstrengungen stockten im weiteren Krieg gegen die napoleonische Armee bis zum Ende des Jahres 1815. Im November dieses Jahres befahl der König, die Stallungen des Akademiegebäudes umzubauen, um dort die teilweise wieder komplettierte und mit Beutekunst aus Frankreich angereicherte, königliche Sammlung auszustellen (Riemann 1980: 135f.; Spiero 1934: 45). Friedrich Wilhelm III. hatte vorher in andere fürstliche Ausstellungen gesehen und eiferte mit diesem Plan wohl europäischen Herrschern nach (ebd.: 45; Hochreiter 1994: 9f.).

Die Ausstellung im revolutionären Pariser Louvre wurden von Intellektuellen, gleich welcher Nationalität, begrüßt. Auch Hirt war begeistert von der Überblicksfunktion der aus Kunstwerken aus ganz Europa bestehenden Sammlung (Vogtherr 1997: 74). In Berlin war Hirt ebenfalls von dem ständeübergreifenden Interesse für die Ausstellung nach dem Krieg begeistert und sah sich in seinen Plänen für ein relativ öffentliches Museum bestätigt (Plagemann 1967: 66). Da schon während des Krieges in Preußen die „Rückführung der Kunstwerke nach Berlin als ein vaterländischer Vorgang angesehen wurde“ (Vogtherr 1997: 74), erfreute sich die Ausstellung von 59 Gemälden im Gebäude der AdK 1815 großen Zuspruch der Berliner Bevölkerung (Sheehan 2002: 113). Die Ausstellung war eine Wohltätigkeitsausstellung für preußische Soldaten und die Werke wurden größtenteils nach nationalen Kriterien ausgewählt, wobei Gemälde französischer Maler lediglich als „Kriegstrophäen“ (Vogtherr 1997: 74) inszeniert wurden. Diese Ausstellung von 1815 kann als Zäsur in der Auffassung von öffentlichem Kunstbesitz in Berlin beschrieben werden und „für die weiteren Berliner Museumsplanungen kaum überschätzt werden“ (ebd.: 75). Am

²⁸ Die damals unter dem Namen *Friedrich-Wilhelm-Universität* benannte, ist heute die *Humboldt-Universität zu Berlin*.

Anfang des 19. Jahrhunderts ist eine Interessendifferenz zwischen bürgerlichen und adligen Kreisen zu beobachten, die sich konkret in den Museumsplanungen und Ankäufen verschiedener Kunstepochen niedergeschlagen hat und somit den Zugang zum Markt über Geld und den Einfluss nichtadeliger Kreise auf die preußische Kulturpolitik anzeigen kann.

Der Hofbauinspektor Friedrich Rabe erhielt bereits im Zuge des Erfolges der Nachkriegsausstellungen den Auftrag, den Umbau der Stallungen der AdK zu einem Museum zu planen und durchzuführen (Rabe 1981: 14). Die Pläne erwiesen sich aber spätestens ab 1819 als lückenhaft und das Gebäude schien nicht für diese Bestimmung geeignet gewesen zu sein (Plagemann 1967: 66f.). Ab 1818 waren Räumlichkeiten im Gebäude der jungen Berliner Universität für BesucherInnen geöffnet. Die Gemäldegalerie „in sehr provisorisch anmutender Form“ (Vogtherr 1997: 84) war zweimal in der Woche für jeweils zwei Stunden geöffnet und der Eintritt war kostenlos. Die Zahl der BesucherInnen war jedoch begrenzt und die künstlerische Arbeit in der Ausstellung nicht gestattet. Noch 1820 hielt Hirt an seinem Plan von 1797 fest und forcierte im Lichte der neuen Ausstellungsflächen die Zusammenlegung der königlichen Sammlungen und eine Ausstellung nach seiner Systematik (ebd.: 94). Diese Auffassung hatte noch Züge eines idealen Kunstverständnisses, passte allerdings nicht zu den gewählten Räumlichkeiten und hing der zeitgenössischen Diskussion um Kunst und deren gesellschaftlicher Aufgabe hinterher. Diese sind beispielsweise in den Ankaufstätigkeiten nach dem Krieg nachzuvollziehen.

Parallel zu den provisorischen Ausstellungsversuchen lässt sich an den Ankäufen des Königs und Preußens ein Unterschied zwischen verschiedenen Auffassungen von Kunst und deren Systematik verfolgen. Der ehemalige, königliche Kunstschatz und neue Ankäufe von Werken der italienischen Hochrenaissance sowie Sammlungen des römischen Barocks genossen die größte öffentliche Aufmerksamkeit in Berlin. Vogtherr konstatiert in den Erwerbungen auf Geheiß des Königs Friedrich Wilhelm III. „einen altmodischen und spezifisch adeligen Kunstgeschmack“ (1997: 79). Die intellektuelle Perspektive um die AdK zeichnete sich allerdings durch Kriterien der Kunstgeschichte und die patriotische Bevorzugung deutscher Maler aus. „Aus dieser Konstellation ergab sich ein deutlicher Kontrast zwischen dem höfischen Geschmack [...] und einem neuen, in starkem Maße bürgerlichen Geschmack, der im Umfeld der Akademie der Künste angesiedelt war“ (ebd.: 91). Hier scheint sich zu wiederholen, was in Bezug auf das Ende des Anlehnungskontextes der organisierten Religion angedeutet wurde. Die fürstliche Einstellung zur Kunst war *eine* legitime Einschätzung und musste sogar auf institutioneller Ebene konkurrieren. Diese Verschiebung muss auch auf die

Kunstproduktion Einfluss gehabt haben, da der Übergang von einem Patronageverhältnis zu einem europäischen Markt fließend war und Künstler in jedem Fall finanziellen Abhängigkeiten ausgesetzt waren.

In Äußerungen zu einem Museum schien in den Nachkriegsjahren ein Bezug auf die Nation auffällig gewesen zu sein. Teile des Bürgertums sahen „das Museum auch als Symbol des Volkes und seines Einsatzes im Krieg“ (Vogtherr 1997: 94). Für das allgemeine politische Publikum war die Rezeption von Kunst und der Zugang zu öffentlichem Besitz ein Teil ihrer erkämpften Rechte. Dies stellt einen Unterschied zu den hauptsächlich von volkswirtschaftlichen Argumenten getragenen Forderungen vom Ende des 18. Jahrhunderts dar (ebd.: 93). Die Kompetenzen des Königs in Fragen der preußischen Kunst- und Kulturförderung blieben jedoch auch beim radikalen Wechsel in den Museumsplänen weitreichend. Der Wille zu einem relativ öffentlichen Ort, der ausschließlich der Kunst und ihrer Vermittlung dienen sollte, hatte sich allerdings in der politischen Diskussion durchgesetzt. Die Repräsentation tendiert also eher zu einer nationalen Selbstbestimmung und der Größe eines nationalen Kollektivs als zu einer fürstlichen Herrschaft.

Wie ein solcher Ort gestaltet sein sollte und welchen Anforderungen er entsprechen sollte, war zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht geklärt. Um diese Verhandlungsprozesse dreht sich der nächste Abschnitt und dringt zu der Phase vor, an dessen Ende das Alte Museum stand. Veränderungen in der Auffassung von Kunst und ihrer gesellschaftlichen Einbettung sind schon bis hier institutionell zu verzeichnen. Die Kunstwerke sollten den Palästen entrissen und konzentriert der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die soziologischen Behauptungen zu den Anlehnungskontexten Patronage und Markt können hier aufgegriffen werden. An den Berliner Museumsplänen lassen sich besonders in der frühen Phase Bezüge zu Markt, fürstlicher Patronage und aber auch zu aufklärerisch bedingten politischen Forderungen finden. Hirts Vorstellungen von 1797 sind für das Alte Museum als zentrale Zäsur zu identifizieren, die zwar aus staatsfinanziellen und dann aus politischen Gründen nicht zu einem konkreten Museum geführt haben, allerdings als Verweis auf die Idee eines Museums zu benennen sind und immer wieder im Planungsprozess aufgegriffen wurden.

5.2.4 Neue Planungen

Im Frühjahr 1822 stellte Friedrich Wilhelm III. endgültig fest, dass der Umbau der AdK unter dem Hofbauinspektor Rabe nicht das geeignete Vorgehen für das Ziel eines öffentlichen

Ausstellungsraums war. Er berief eine Kommission ein, an der auch Aloys Hirt teilnahm. Allerdings war ein anderes Mitglied für den späteren Verlauf zentraler (Plagemann 1967: 67; Rave 1981:16ff.): Karl Friedrich Schinkel. Mit der Kommissionsgründung „war der Umbau auf eine neue organisatorische und personelle Grundlage gestellt“ (Vogtherr 1997: 98). Schinkel hatte bereits zuvor per Korrespondenz in den Akademieumbau interveniert, obwohl der König schon eine in Auftrag gegebene Liste der für das Museum vorgesehenen Werke von Hirt erhalten hatte (Spiero 1934 45f.). Nach der Gründung der neuen Kommission legten Hirt und Schinkel zuerst jeweils eigene Pläne für den Umbau der vorgesehenen Räume in der AdK vor (Plagemann 1967: 67).

An Rabes Vorhaben wurde kritisiert, dass das Gebäude der AdK für den Zweck der Sammlungsausstellung nicht geeignet gewesen sei (Vogtherr 1997: 97). Rabes Entwürfe sahen eine Integration relativ verteilter Museumsräume in den Umbau des kompletten Akademiequartiers vor. In diesem Komplex waren auch andere Institutionen, wie die *Singakademie*, die AdK und die *Akademie der Wissenschaften* vorgesehen. Zwischen den Bedürfnissen der einzelnen Institutionen und Rabes Planung gab es immer wieder Konflikte, die teilweise auf mangelhafte Absprachen, aber auch auf Fehlplanungen Rabes zurückgeführt werden können (Vogtherr 1997: 97-100.). Aus der oben genannten Bestandsaufnahme von Aloys Hirt von 1820 (Hirt 1997) geht hervor, dass nach Ansicht Hirts „Rabes Gebäude nicht problemlos für die Zwecke des Museums zu benutzen war“ (Vogtherr 1997: 104). Dieser Bericht markierte auch Lücken in der Sammlung und forderte Ankäufe von Kunstwerken.

„Nachdem ich alle Gemälde in den Königlichen Sammlungen gesichtet, und die für das *Museum* geeigneten aufgezeichnet sind, so tritt klar hervor, daß die Sammlung an gewissen Schulen und Meistern sehr reich, an andern aber sehr mangelhaft und schwach ist. Dieser Mangel zeigt sich hauptsächlich in den Grundschulen sowohl der italienischen, als niederländischen und deutschen Malern“ (Hirt 1997: 268).

Diese Werke entsprachen, wie im oben gemeinten Sinn, eher bürgerlichen Interessen, weshalb Hirts Argumentation eben auch für die hier verfolgte Frage von Bedeutung ist.

„Die Werke aus den ersten drey Epochen vermögen aber erst einer Sammlung den wahren Werth und das höhere Gewicht zu geben, sowohl in Kunsthistorischer Rücksicht, als in Beziehung auf das Wesen der Kunst selbst“ (Hirt 1997: 268)

Aber nicht nur in Fragen der inhaltlichen Gestaltung und der Aufstellung wird Hirts Vorstellung nochmals deutlich. In der Annahme vom ‚Wesen der Kunst‘ zeigt sich der Einfluss der Ästhetik und deren gesellschaftlicher Auffassung von Kunst als Mittler des ‚Schönen und Guten‘. Darüberhinaus trat deutlich die kunsthistorisch fundierte Unterscheidung von Kunst hervor, die immer stärker als Gradmesser einer Sammlung wurde. Die fürstlichen Sammlungen konnten dem nicht gerecht werden, da diese anhand anderer, repräsentativer Kriterien und einer Vorstellung des kosmischen Wissens aufgebaut worden waren. Dementsprechend war auch das Publikum ein grundlegend anderes, als zuvor der Adel oder dann ausgewählte Gelehrte der Akademie:

„Das *Museum* müßte gegen Karte für das ganze Publikum zugänglich seyn, und wer nach seinem Stande gekleidet ist, dürfte nicht abgewiesen werden. Mit Vergnügen erinnere ich mich, in Florenz und in Wien Gruppen von Landleuten und Bauern gesehen zu haben, die die Statuen und Gemälde auch in Augenschein nahmen, und solche nach ihrer Weise beurtheilten“ (Hirt 1997: 266).

Was, und das muss die immer wieder formulierte Frage sein, hatte sich nun hier verändert, dass erstens Bauern und einfache Leute als das ‚ganze Publikum‘ für Kunstwerke in Betracht kamen, und zweitens sogar ihr Urteil von Belang war? Da alle Entscheidungen im Planungsverlauf noch schlussendlich durch die Unterschrift des Königs besiegelt wurden, scheinen diese Argumente höchst irritierend. Diese Veränderungen finden sich verteilt, vereinzelt und von Huldigungen des Königs und Preußens verdeckt, stachen aber auch in der Kritik an den Ausführungen des Hofbaumeisters Rabes zutage. Das staatsbürgerliche, universalistische Publikum konnte also auch vom Monarchen nicht mehr ignoriert werden und verweist auf eine politische Ausdifferenzierung einer Öffentlichkeit mit inklusiven Publikumsrollen (vgl. Luhmann 2010: 353ff.; 2002: 278).

Was genau an Rabes Plan von anderen Intellektuellen, Architekten und Mitgliedern der AdK kritisiert wurde, lässt sich an zwei, ebenso wenig realisierten, Plänen nachverfolgen. Einerseits ist nun hier der Plan Schinkels als Zwischenstufe von Neubau und Umbau zu sehen und andererseits ein Entwurf von Ludwig Friedrich Catel (1776-1819) als letzte Spur einer grundlegend anderen Idee eines Museums zu besprechen. In dem 1816 vorgelegten Plan von Catel (vgl.: Vogtherr 1997: 104-114) waren ebenfalls verschiedene Räumlichkeiten für unterschiedliche Zwecke unter einem Dach vorgesehen. Lehrräume, Versammlungsräume und Ausstellungsflächen wurden mit politisch-repräsentativen Momenten kombiniert. Könige sollten in Statuen verewigt werden, Triumphbögen auf große Siege Preußens hinweisen und auch die Kunstwerke sollten tief in die Erzählung ihrer Rückeroberung durch die Preußische

Armee eingebettet werden. „Die Kombination der beiden Akademien und der Kunstsammlung in einem Gebäude entspricht weitgehend dem alexandrinischen Museumstyp der französischen Idealentwürfe“ (ebd.: 107). Allerdings waren die Räume, ob für museale Kunstausstellungen oder wissenschaftlich-institutionelle Zwecke, allesamt zu klein angelegt.

Gerade wenn es um die Ausstellungsflächen ging, hatte Rabes Plan Schwächen. Schinkel reagierte darauf in seinen Entwürfen 1822 (vgl.: Vogtherr 1997: 108-114). Dabei bezog er sich einerseits auf einen eigenen Plan von 1812 und andererseits auf Hirts Konzeption von 1798. Er sah 1812, wie auch zehn Jahre später, eine funktionale Trennung des Akademiekomplexes vor. Dabei sollte ein Teil als Museum fungieren und ein Teil der Arbeit der AdK dienen. Statische Probleme an den vorgenommenen Bauabschnitten sowie eine durch die genannten Einkäufe vergrößerte Menge an Kunstwerken ließen Schinkel auf Hirts Aufstellungssystematik von 1798 zurückgreifen.

Schinkels Plan, der in enger Absprache mit der Kommission und auch Hirt ausgearbeitet gewesen war, wurde vom König 1822 genehmigt. Friedrich Wilhelm III. kürzte allerdings die Mittel und die vorgesehene Bauzeit in solchem Maß, dass Schinkel nach Änderungsversuchen einen Kurswechsel vornahm (ebd.: 99, 115; Plagemann 1967: 68; Spiero 1934: 47). Der nächste Plan von Schinkel sah einen Neubau vor. Das neue Gebäude sollte am Lustgarten entstehen und war auch aus finanziellen Gründen für den König attraktiv, welcher den Plan am 24.4.1823 genehmigte (Vogtherr 1997: 99; Plagemann 1967: 68). Dieser grundlegende Kurswechsel führte zum heutigen Alten Museum. In der Planungs- und Bauphase traten allerdings nochmals die konkurrierenden Vorstellungen eines Kunstmuseums hervor.

5.2.5 Schinkels Plan

Schinkel stellte die Kosteneinsparung im Gegensatz zum bisherigen Plan des Umbaus des Akademiekomplexes in den Vordergrund und äußerte sich zuerst nur zaghaft zum Aussehen des Gebäudes und seiner inhaltlichen Ausrichtung (vgl.: Vogtherr 1997: 116). Außerdem führte er Verbesserungen in der Infrastruktur und die Verschönerung des Lustgartens, in dessen nördlicher Seite das Museum entstehen sollte, an. „Schinkel setzte ihn [den Orts- und Konzeptionswechsel] mit rein pragmatischer Argumentation durch“ (ebd.: 118) und konnte „nur durch den taktischen Verzicht auf die inhaltliche Diskussion den Neubau und das neue Museumskonzept durchsetzen“ (ebd.: 119). Der Plan enthielt detaillierte Umbauvorschläge der Kanal- und Schifffahrtswege (vgl.: Spiero 1934: 47-51; Crimp 1987: 64), der angren-

zenden Gebäude und des Akademiekomplexes. Alle Folgen fasste Schinkel in neun „Vorteilen“ zusammen, die sich hauptsächlich auf die Kosten bezogen (Schinkel 1981a: 28f.). Nur ein ‚Vorteil‘ des neuen Gebäudes bezog sich wagen auf die Funktion des Museums und lautet:

„Das hier projektierte Gebäude, welches allein für das Museum eingerichtet ist, erhält einen weit schöneren Charakter, mehr Einheit und Vollendung in seiner inneren und äußeren Form, teils weil nur ein Zweck darinnen ausgesprochen wird, teils weil der Platz, auf dem es zu stehen kommt, weit schöner ist und für die Anlage große Vorteile gewährt, als der des früheren Plans“ (Schinkel 1981a: 29).

Primär waren aber die finanziellen Vorteile des Neubaus am Lustgarten. Dieses Projekt hätte Kosten von 686.000 Talern und damit im Vergleich zu den vorherigen Plänen zum Akademiekomplex eine Ersparnis von 25-45% bedeutet (ebd.: 30).

Unter dem Abschnitt „Plan und Anordnung des Gebäudes selbst“ (ebd.: 31) bezog sich Schinkel eher auf pragmatische Themen und orientierte sich an früheren Plänen ohne in längeren Ausführungen zu schwelgen. Er übernahm Teile der Systematik Hirts: „Das untere Geschoß ist zur Aufstellung der Skulpturen, das obere für die Bilder bestimmt“ (ebd.: 31). Das Äußere des Gebäudes sollte sich an den Gebäuden der Umgebung orientieren und „ein Glied in der Kette repräsentativer Bauten“ (Spiero 1934: 53) sein. Wichtig für das Innere ist die Nennung eines Kuppelsaales, der sich im Zentrum des Gebäudes befindet und beide Stockwerke einnimmt.²⁹ Diese Rotunde und eine Vorhalle, die Schinkel für „Statuen und Monumente [...], die besonderes öffentliches Interesse haben“ (Schinkel 1981a: 31) vorsah, waren mit der äußeren Gestaltung die Hauptunterschiede zu den vorherigen Planungen und führten zu einem Konflikt zwischen Anhängern verschiedener Museumsideen. „Schinkels Museumsentwurf schuf die Form für ein neues Verständnis von der Funktion des Museums, die das Kunsterlebnis des Einzelnen und seine emotionale und persönlichkeitsbildende Dimension mit der Rotunde buchstäblich in den Mittelpunkt stellte“ (Vogtherr 1997: 117) und damit einen Kontrastwert zu Hirts Vorstellungen eines integrierten Ausbildungsplatzes der AdK zur Förderung der wirtschaftlichen Unabhängigkeit Preußens. Dabei stand das ‚öffentliche Interesse‘ in unmittelbarer Verbindung mit diesem Kunsterlebnis.

²⁹ Siehe Grundrisse für das Museum am Lustgarten von 1823 in Rave 1981: 33.

5.2.5.1 Konflikt um Schinkels Plan

Der Vorschlag von Schinkel wurde in der verantwortlichen Kommission gut angenommen, nur Hirt äußerte Kritik an einzelnen Punkten der Entwürfe (Rave 1981: 32; Spiero 1934: 66f.; Crimp 1987: 65). Er bemängelte die Rotunde und schlug einen zweckhafteren, länglichen Querbau vor. Außerdem war er gegen die äußeren, massiven Säulen, da diese zu teuer gewesen sein sollen und er kritisierte Säulen und Vorsprünge im Inneren, da er diese bei der Aufstellung der Werke als hinderlich empfand. Das was Hirt hier als zweckmäßig oder nicht empfunden haben muss, wurde bereits an der Analyse seiner Rede und dem ausführlichen Plan von 1797/1798 erläutert. Bereits 25 Jahre später ließen sich jedoch andere Ansichten zu Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung formulieren. In Schinkels (1981b) Antwort auf Hirts Kritik deutet sich die Vorstellung über ein Museum und seine konzeptionelle Gestalt an.

Schinkel lehnte in seiner Antwort einzelne Änderungen an seinem Gesamtkonzept ab und gibt zu Beginn an, dass er „[e]inzig und allein [...] bei dem neuen Entwurfe die Zweckmäßigkeit und die Sparsamkeit vor Augen gehabt“ (1981b: 32) hätte. Die von Hirt kritisierte Rotunde verteidigte er mit pragmatischen Vorteilen für die Statik, die architektonische Raumnutzung, die Beleuchtung und den Brandschutz. Sein Verständnis einer *Zweckmäßigkeit der Rotunde* für sein Museumskonzept macht er deutlich:

„Aber ein großer und dabei schöner und würdiger Raum kann den darin aufgestellten Gegenständen auch niemals nachteilig sein. Im Gegenteil wird er ihnen den Vorteil bringen, daß der Beschauer sich darin erhoben und für den Genuß empfänglicher fühlt“ (1981b: 34).

An dieser Argumentation wird nun deutlich, welche Vorstellung Schinkel von seinem neuen Gebäude der Kunst hatte. Zur Verdeutlichung sei noch ein weiterer Absatz zitiert, den Schinkel am Ende seiner Antwort formulierte. Davor lehnte er aus Kostengründen und architektonischen Annahmen vehement die Änderungsvorschläge zum Unterbau, der Freitreppe und den äußeren und inneren Säulenarrangements ab. Den Kern seines Kunstmuseums referiert er hingegen bei der Rotunde:

„Endlich kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird.“ (ebd.: 35).

Nachdem er die Kunstwerke, und in diesem Fall sollten es antike Skulpturen sein, mit sakralen Gegenständen verglich, wollte er eine bestimmte Erfahrung des öffentlichen Publikums durch die architektonische Form der Rotunde provozieren:

„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 Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt“ (ebd.: 35).

Aus heutiger Sicht kann gesagt werden, dass das Gebäude Kunst bewahren sollte. Der quasi-religiöse Vergleich mit Heiligtümern und der Bezug auf kostbare Schatzkammern verdeutlichen die damalige Vergangenheit der Sammlungs- und Ausstellungspraxen, entrissen sie zugleich aber diesen Kontexten, um sie einem öffentlichen Publikum zu präsentieren. Die Nation in Form *aller* Preußinnen und Preußen sollte in der wissenschaftlich-rationalen Ausstellung den *Genuss* und die Erkenntnis erleben können. Douglas Crimp (1987: 65) sieht in der Rotunde die zentrale Einheit des Museums, die tief in ästhetische Ideen bis zu Hegels *absoluten Geist* eingebettet ist (vgl. auch van Wezel 2006: 178f.) und an der sich die Funktion des Museums architektonisch verdoppelt:

„Schinkel would preserve the world of classical perfection in his rotunda, designed to be the visitor's first encounter with the museum. [...] The spectator's mood thus prepared, he was ready for his march through the history of man's striving for Absolute Spirit“ (1987: 65).

Diese Auffassungen zur Präsentation und Rezeption von Kunstwerken, die sich laut Sheehan an aufklärerischen Tendenzen von Goethe über Kant bis Wilhelm von Humboldt anlehnte, führte zu einem konkreten Konflikt in der späteren Planung. Die Diskussion der Sammlungsanordnung offenbarte den Gegensatz zwischen einer kunsthistorischen Logik und dem Ziel *Schönheit und Erhabenheit zu Genusszwecken* zu vermitteln. Schinkels Bau schätzt Sheehan dabei so ein: „Vielmehr war das Gebäude dazu bestimmt, die Rolle der Kunst als Quelle von Tugend wie von Aufklärung, von Sittlichkeit und Freude, von staatsbürgerlicher Verfeinerung und individueller Bildung zu unterstreichen“ (2002: 123; vgl. auch: Plagemann 1967: 76f.). Zeigt sich hier also ein spezifisches Moment moderner, autonomer Kunst oder wird lediglich deutlich, dass Kunst doch noch im Modus der Anlehnung fremdkontrolliert operierte? Doch welcher Anlehnungskontext kann hier identifiziert werden? Handelt es sich in dieser historischen Phase nur noch um Spuren der Ästhetik als rudimentäre Versuche der legitimen Beschreibung der Gesellschaft nach *einer* Logik? Ist Politik in Form eines Nationalstaates ein weiterer Anlehnungskontext oder lassen sich im Material lediglich Erkenntnisse für die

Leistung der Kunst für die Politik gewinnen. Haben nicht gerade die Kunstkommunikation durch die Nachvollziehbarkeit von Beobachtungen und die moderne Kunst durch die ordnende Darstellungsweise einer imaginierten Realität die Rolle des Markierens für Kontingenz einer im Umbruch befindlichen politischen Kommunikation? Die letzten Analyseergebnisse aus der Endphase der Konzeption des Alten Museums müssen für diese Fragen noch herangezogen werden.

5.2.5.2 Die Bauphase

Nachdem der Plan letztendlich genehmigt wurde, begannen bereits 1823 die Bauarbeiten am Boden des Lustgartens und den umliegenden Kanälen. Die Grundsteinlegung fand am 9.07.1825 statt. Das Richtfest des Alten Museums Berlins war am 10.11.1826 (Spiero 1934: 70ff.). Noch in diesem Jahr verhandelten die entscheidenden Stellen der preußischen Verwaltung mit dem König über die finanziellen Mittel. Mit der Aufstellung der Kunstwerke wurde bereits 1828 begonnen. Erste Ausstellungsflächen wurden dem Publikum schon 1829 gegen ein Eintrittsgeld für Opfer einer Überschwemmung zugänglich gemacht. Das Alte Museum öffnete am 3.8.1830, dem Geburtstag Friedrich Wilhelm III. (vgl.: Spiero 1934: 80).

5.2.5.3 Ausstellungspraxis

Mit der endgültigen Auswahl der Werke wurde 1829 Wilhelm von Humboldt beauftragt. In dieser späten Phase der Museumskonzeption entfachte nochmals ein Streit um die gesellschaftliche Einbettung der Kunst und die Rolle eines Kunstmuseums. Erneut bekräftigte Hirt seine Forderung nach historischen, akademisch fundierten Richtlinien in Fragen der Hängung und begriff damit das Museum immer noch primär für den Ausbildungsbetrieb der AdK (Sheehan 2002: 125f.). Als dieser Forderung widersprechend kann Schinkels Auffassung über die Funktion eines Museums beschrieben werden. Im August 1828 verfassten Schinkel und Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) eine Denkschrift (1930) über die von ihnen präferierten Aufgaben einer Kunstsammlung und –ausstellung.

5.2.6 Erst erfreuen und dann belehren

In der Denkschrift „Die Aufgaben der Berliner Gallerie“ von Schinkel und Waagen (1930) vom August 1828 lässt sich der explizite Gegenpol zu Hirts Vorstellungen über ein dem Studium und den Gelehrten verpflichteten Museums entnehmen. Anfangs stellen sie die

besonderen Möglichkeiten für Berlin heraus, wenn sie annahmen, dass die „meisten berühmten Gemälde-Galerien“ (ebd.: 209) relativ konzeptlos aufgebaut worden sind, in Berlin allerdings von Beginn an „nach einem reichlich durchdachten Plan verfahren“ (ebd.: 209f.) vorgegangen wurde.

Die Verfasser forderten neueste Erkenntnisse in die Konzeption der Sammlung und der Präsentation einzubeziehen. Hirts Vorstellungen scheinen hier als überholt gegolten zu haben. Da der Bau des Museumsgebäudes bereits weit fortgeschritten war, formulierten sie nun die inhaltlichen Ziele des Museums auf Basis einer Zweckbestimmung: „Vor allen Dingen ist es [...] erforderlich sich der Zwecke eines Museums recht deutlich bewusst zu werden“ (ebd.: 210). Schinkel und Waagen nannten mehrere Zwecke, die sie in einer hierarchischen Anordnung bestimmten:

„Der vornehmste und eigentliche Hauptzweck besteht, unseres Erachtens nun darin: Im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur, wo er noch schlummert, zu werden, wo er schon erwacht ist, ihm würdige Nahrung, und Gelegenheit zu immer feinerer Ausbildung zu verschaffen. Diesem sind alle andere Zwecke, welche einzelne Classen der menschlichen Gesellschaft betreffen, unbedingt unterzuordnen“ (ebd.: 210).

Die Ausrichtung der Galerie hatte sich an dieser Stelle schon auf das Publikum, die Besucher, egal ob nun gebildet oder (noch) nicht, zu richten. Dabei wurden partikuläre Interessen der Allgemeinheit untergeordnet, um die Kunst, als den Teil der kulturellen Errungenschaften, möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen. Es ging nicht mehr um die Gelehrten der AdK, die Intellektuellen oder die auszubildenden Künstler, aber besonders schon lange nicht mehr um den Adel geschweige denn den Klerus. Die Differenz zwischen verschiedenen Gruppen wurde von Schinkel und Waagen gesehen und in einer Rangordnung aufgelistet:

„Weit der erste unter diesen [untergeordneten Zwecken] ist indes wieder der, den bildenden Künstlern eine Gelegenheit zu mannigfaltigem Studium zu verschaffen; dann erst kommt das Interesse für den Kunstgelehrten in Betrachtung. Endlich und zuletzt ist die größere Erleichterung in Erwerbungen kunsthistorischer Interesse für Jedermann und die daraus hervorgehende allgemeinere Vorbereitung derselben zu berücksichtigen“ (ebd.: 210).

Die bildende Kunst, als einer ‚der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur‘, wurde hier als zentral für das inklusive Publikum bestimmt. Dabei sollten auch Personen, die noch keinen Zugang zu Malerei oder Skulptur hatten, an Kunstwerke herangeführt werden. Schinkel und Waagen legten ihre Auswahl an geeigneten Werken vor. Dabei bevorzugten sie eindeutig

Maler der italienischen Renaissance des Quattrocento und Cinquecento, aber auch niederländische und deutsche Maler aus dieser Epoche. Alle Gattungen, Sujets und die Herkunft der Künstler wurden weiter hierarchisiert. Abgelehnt wurden Werke, in denen die Intention des Malers nicht ohne einen Kommentar erkannt werden konnte. Die Möglichkeit einer kommentarlosen Erschließung ist dann auch die Essenz des Attributs „classisch“ (ebd.: 210):

„Classisch aber sind solche, in welchem der Künstler nicht allein seinen Gegenstand durchaus angemessen wahr und schön auffasst, sondern auch im Besitz aller wissenschaftlichen und technischen Mittel, welche der Kunst zur Darstellung dienen, denselben auf eine leichte, bequeme und schöne Weise vollkommen deutlich ausspricht. Ein solches Bild hat vor allen anderen voraus, dasz seine Trefflichkeit jedermann, dem Künstler, wie dem Laien unmittelbar einleuchtet, keines weiteren Kommentars, keines wenn und aber bedarf“ (ebd.: 210).

Wieder wurde also das Publikum, und explizit sind hier auch Laien genannt, in das Zentrum der Kriterien gestellt worden. Dabei wurde der künstlerischen Formenwahl schon eine gewisse *Autonomie* und Selbstständigkeit zugeschrieben, die im besten Falle dazu führen sollte, dass die Kunstkommunikation in der Form des kommentarlosen Kunstwerks *für Alle* anschlussfähig wurde. Schinkel und Waagen verfolgten ihre Zweckbestimmung für die Öffentlichkeit relativ konsistent, um endgültig in Opposition gegen kunsthistorische Kriterien zu treten:

„Es soll indes hiermit nicht gesagt werden, dasz das aesthetische mit dem historischen Interesse nicht in einem gewissen Grade verbinden liesze, [...] wenn nur immer der Grundsatz festgehalten wird: erst erfreuen dann belehren“ (ebd.: 211).

Erst erfreuen. Dann belehren. Diese Formel wurde zur Essenz der neuen Museumsidee (vgl.: Skwirblies 2010: 34; van Wezel 2006: 177ff.; Sheehan 2002: 125f.). Allerdings ist hiermit nicht nur eine klare Priorität in der Ausstellungskonzeption formuliert, sondern zugleich eine temporäre Abfolge gemeint, die den vollkommenden Kunstgenuss umfassen sollte. Durch den Zugang anhand einer ästhetischen Erfahrung sollte das Interesse an den historischen Hintergründen und somit einer Entwicklung von Kunst geweckt werden:

„[S]o erweckt das lebhaftes Gefühl, was durch Anschauung der classischen Kunstwerke erregt wird, bei manchem leicht den Wunsch zu erfahren, wie es doch wohl mit ihrer Entstehung zugegangen, was ihre Urheber schon vorgefunden, was sie selbst noch hinzugethan“ (ebd.: 211).

Der starke Bezug auf *eigene* Kontexte der Kunst deutet sich in dieser Formulierung an. Schinkel und Waagen nennen nicht die Auftraggeber, die Mäzene, die dargestellten Heilsgeschichten oder etwa den Preis als Bezüge des Interesses, sondern eben andere Kunstwerke von anderen Meistern:

„Bald wird es einem deutlich, wie auch der Künstler dieser vorhergehende Stufe nicht aus der Erde gewachsen sei, sondern eben so auf den Schultern eines anderen stehen müsse, und so wird man denn allmählich von Stufe zu Stufe bis auf die unscheinbaren und rohen Anfänge der neueren Kunst geleitet“ (ebd.: 211).

Kunstwerke sollten selbst für den Laien kommentarlos ‚lesbar‘ sein und durch eine ästhetische Erfahrung das Interesse wecken, mehr über andere Kunstwerke und Künstler zu erfahren. Die Museumsarchitektur sollte die Erfahrung des Publikums verstärken. Die Vergleichbarkeit der Kunstwerke wurde über Stile, Schulen oder Epochen konstruiert. Die autonome Selbst- und Zweitprogrammierung der modernen Kunst können in diesen Angaben über das moderne Kunstmuseum erkannt werden. Dabei verschränken sich ästhetische Annahmen zu einem Genuss der Kunstrezeption und romantische Annahme zu einer autonomen Kunst. Patron-Klient Beziehungen, genauso wie eine Kontextualisierung in einen europäischen Kunstmarkt finden wenig Platz in den Vorstellungen von Schinkel und Waagen.

Der radikale Wechsel zu frühneuzeitlichen Praxen des Sammeln und Zeigen von Kunst wird nun in der Konzeption des Alten Museums immer deutlicher. Wenn Quicchebergs Theater und die relativ verbreitete Form der fürstlichen Sammlung in Erinnerung gerufen wird, sollten die Neuerungen stark überraschen: Es handelte sich um einen Neubau. In diesem wurde ausschließlich Kunst ausgestellt. Ein anonymes Publikum (Künstler, Könige, Bauern, Soldaten, Gelehrte, Reisende, Laien) wurde adressiert. Wenn am Anfang noch der Geschmack Einzelner im Vordergrund stand, waren bald die Erkenntnis und der Genuss *der Menschen in Preußen* im Vordergrund. Die Ausstellung sollte ästhetischen Anforderungen genügen. Die ästhetischen Vorteile eröffnen dem breiten Publikum einen Zugang zur geschichtlichen Entwicklung der Kunst.

Wenn also im Planungsprozess immer wieder politische Momente oder sogar Anlehnungskontexte der Kunst zu erkennen sind, so muss doch besonders für die späte Phase konstatiert werden, dass Kunst viel autonomer und umfassender verstanden wurde, als selbst in der ersten Erwähnung von Aloys Hirt 1797. Die Zugänglichkeit Aller und die konzentrierte Ausstellung von ausschließlich Kunstwerken waren nur konsequent, wenn die fürstliche

Sammlung als überholt gegolten haben muss. Die Kunst wurde zu Teilen schon *als autonome Kunst* verstanden und mit eigenen gesellschaftlichen Möglichkeiten wahrgenommen. Für das Alte Museum galt, dass es die Menschen, die Öffentlichkeit, das Publikum mit Sinnbereicherungen und exquisiter Ausführung erfreuen konnte. Diese Freude konnte nur in der Beobachtung der Beobachtung durch das Kunstwerk geschehen und dafür schien das moderne Kunstmuseum ein geeigneter Ort für *Alle* gewesen zu sein.

6 Fazit

Der Ausgangspunkt der Arbeit war die Frage nach Anzeichen einer funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft in der Konzeptionsphase des Alten Museums in Berlin. Daran schlossen sich zwei Diskussionen an. Zuerst wurde an historischen Fällen ein Zusammenhang zwischen Gesellschaftsstruktur und Sammlungen hergestellt. Anschließend wurde der Ausdifferenzierungsprozess von Kunst unter Berücksichtigung der spezifischen Form der Kunstkommunikation an den verschiedenen historischen Phänomenen nachverfolgt. Abschließend werden nun zentrale Ergebnisse zusammengefasst, offene Fragen formuliert und Probleme des Forschungsdesigns markiert.

Für neolithische Gesellschaften wurde eine soziologische Einbettung von Ornamenten und Kunstgegenständen in die segmentäre Differenzierung und deren Grenzziehungsprozesse beschrieben. Dabei wurde besonders die Form der Kunstkommunikation als funktional für mythologische, rituelle und kosmische Erzählungen dargestellt, die *alle* Gesellschaftsmitglieder betrafen. Das ‚Unbekannte‘, der ‚Kosmos‘ oder die ‚Natur‘ wurden durch die wahrnehmbaren Objekte in den Bereich des ‚Bekanntes‘ überführt und speicherten schriftunabhängig semantische Muster. Für die Frage nach Ausdifferenzierungsprozessen der Kunst wurden lediglich vorsichtige Vorschläge gemacht, da nur auf wenige Forschungsergebnisse zurückgegriffen werden konnte. Die Vorschläge zu einer Anlehnung an und der Fremdkontrolle durch rituelle Erzählungen, Naturverständnisse oder mythischen Kulte müssen genauer geprüft werden. Durch eine Verfolgung dieser Fragen könnten Lücken in der soziologischen Beschreibung der Ausdifferenzierung der Kunst allmählich bearbeitet werden.

Für die fürstlichen Sammlungen konnten zahlreichere Forschungsergebnisse beansprucht werden. In Kombination mit der Untersuchung von Quicchebergs Theater wurde eine gewisse Sammlungssystematik beschrieben, die eine relativ enge Zurechnung auf die primäre

Differenzierungsform der Adelsgesellschaft zuließ. Die Repräsentation von kosmischer Herrschaft und der Wille zu einem umfassenden Wissens katalog scheinen zu einer soziologischen Beschreibung eines Adels zu passen, der über Endogamie und askriptive Zugehörigkeit eine soziale Ordnung herstellt. Diese Ordnung erwies sich in ihrem hierarchischen Aufbau und dem umfassenden Ausmaß als kongruent zur Systematik fürstlicher Sammlungen. Der Zugang zur Sammlung war ebenfalls an den Inklusions-/Exklusionsmechanismen der Adelsgesellschaft angelehnt. Durch die Sammlungen und auch die darin eingeordnete Kunst scheint die gesellschaftliche Ordnung mit Faktizität ausgestattet worden zu sein und in ihrer materiellen Beschaffenheit eine Unveränderlichkeit anzuzeigen.

An den Adelsgesellschaften und dem Aufkommen von anderen Sammlungen, die ihrerseits wieder von Fürsten kopiert wurden, konnten verschiedene Ausdifferenzierungsschübe der Kunst nachvollzogen werden. Die Anlehnungskontexte waren einerseits Patronageverhältnisse und darauffolgend ein Kunstmarkt. Die dementsprechende Fremdkontrolle ist zuerst in der Auftragslage durch fürstliche Sammler und anschließend in Marktmechanismen zu erkennen. Repräsentation der fürstlichen Herrschaft war jedoch nicht nur der Kunst zugeschrieben, sondern wurde auch von der gesamten Sammlung erwartet. Dass danach von einem *Kunstmarkt* gesprochen wird, muss hier als Problem benannt werden. Zu prüfen wäre diesbezüglich, ob es sich nicht um einen Markt für Sammlungsgegenstände gehandelt hat und ob das komplementäre Rollenset nur für Gegenstände galt, die heute als Kunst gelten. Neu war in der Beziehung zwischen Connoisseur und Künstler jedoch, dass sich Vorstellungen von einer Reputation durchsetzten und erste eigene Kriterien der Kunst in Stellung gebracht wurden. Durch den Nachvollzug der brandenburgischen und preußischen Sammlungsgeschichte konnten für den konkreten Berliner Fall die direkten Grundlagen für das Alte Museum erfasst werden. Deutlich wurde hierbei, dass die Kunstproduktion und Sammlungspraxis eng an Patronageverhältnisse und den aufkommenden Markt angelehnt waren. Lässt sich in der Gründung des Alten Museums somit eine Überwindung dieser Anlehnungskontexte nachweisen und wenn ja, in welchem Grad?

Im Falle des Alten Museum scheint sich eine Zuordnung auf gesellschaftsstrukturelle Momente nicht unmittelbar aufzudrängen. Das kann einerseits an der gesellschaftlichen Phase des Übergangs von einer primären Differenzierungsform zu einer anderen liegen. Andererseits kann aber genau diese diffuse Zurechnung als Argument für eine funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft gelten. In der angestellten Analyse wurde ein scharfer Fokus auf Kunst und deren Ausdifferenzierung gewählt. Genauso hätten an den Quellen

jedoch auch Verweise zu Politik, Erziehung, Wissenschaft oder Wirtschaft hergestellt werden können. Bisher konnten diese nur stellenweise markiert werden. Für das Alte Museum muss allerdings an dieser Stelle angenommen werden, dass in seiner Konzeption auf die Autonomie der Kunst reagiert wurde und werden musste. Besonders der Unterschied zwischen Hirts Argumentation und der Denkschrift von Schinkel und Waagen stärkt diese These. Am Anfang scheinen politische und volkswirtschaftliche Argumente ebenso im Mittelpunkt zu stehen, wie eine starke Beanspruchung der AdK und damit einer Schnittstelle von Wissenschaft, Politik und Bildung. Dabei kann allerdings auch schon an Hirts Forderungen nachgewiesen werden, dass Kunst aus der fürstlichen Sammlungspraxis herausgelöst worden war und nicht mehr *nur* der Repräsentation von fürstlicher Herrschaft gelten sollte. Die Vorstellungen von einer Kennerschaft auf einem Kunstmarkt als Anlehnungskontext ist in diesem argumentativen Zusammenhang erhellend. Kunst diente hier aus politischer und pädagogischer Perspektive der Schulung des nationalen Geschmacks und der wirtschaftlichen Unabhängigkeit Preußens. In diesen Anforderungen kann Kunst einen Anlehnungskontext gefunden haben, da der Hof und die Verwaltung aktiv auf dem Kunstmarkt agierten und bspw. einzelne Schulen oder Stile präferierten.

In der Spätphase des Planungsprozesses des Alten Museums ließ sich ein stärkerer Wandel in der Auffassung von Kunst und der Rolle eines Kunstmuseums erkennen. In den Quellen gibt es Anzeichen für die Wahrnehmung von Kunst *als autonome Kunst*, auch wenn Mehrfachverweise (bspw. Politik) stets zu erkennen bleiben. Dieser Befund widerspricht hingegen keinen differenzierungstheoretischen Annahmen, sondern verdeutlicht nur die funktionale Polykontextualität der Moderne. Auch die Idee des Publikums wurde in der Phase vor der Eröffnung des Museums immer deutlicher. Das Museum und die Kulturpolitik waren eine Sache von nationaler Wichtigkeit. Der Zugang zu Kunst für *Alle* sollte den Genuss von Kunst für *Alle* ermöglichen. Das moderne Inklusionsmoment dieses Publikumsentwurfs und seiner Kunstrezeption sind als wichtige Neuerung zu verstehen. Dass dabei auch die bildende Kunst als ‚einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur‘ beschrieben wurde, lässt erahnen, dass das Museum der Ort gewesen sein sollte, in dem das Publikum sich vor den Kunstwerken versammeln könne.

Dabei sollten die Kunstwerke keiner weiteren Kontextualisierung, wie etwa ausführlicher Hinweisschilder oder gelehrter Erläuterung, bedürfen. In dieser Auffassung von ‚klassischer‘ Kunst können Vorstellungen gelesen werden, die Kunst eine eigene Qualität, eine autonome Formensprache zusprechen. Diese Autonomie wurde im Kunstmuseum noch stark über

kunsthistorische Kriterien programmiert und doch wurde der Kunst eine eigene Geschichte zugesprochen, in der die einzelnen Kunstwerke aufeinander bezogen und untereinander verglichen werden konnten. Diese Zweitprogrammierung sollte jedoch nicht die grundlegende Rolle der Kunst und ihre spezifische Kommunikationsform verdecken. Dabei bleibt festzuhalten, dass die Herstellung einer Ordnung von unendlichen Möglichkeiten im Bereich wahrnehmbarer Objekte im Falle des Kunstmuseums von verschiedenen sich ausdifferenzierenden Funktionsbereichen der Gesellschaft registriert und beansprucht wurde. Dass dabei kein direkter Zugriff, wie etwa durch die mythologischen Semantiken oder einer Adels-herrschaft, mehr gegeben war, sondern der Kunst relativ autonome Logiken zugesprochen worden waren, lässt sich abschließend als Anzeichen einer funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft deuten. Die These des Zusammenhangs von Gesellschaftsstruktur und Sammlungspraxis wirkt für segmentäre und stratifizierte Gesellschaften plausibel. Das moderne Kunstmuseum lässt, so das Ergebnis der Quellenanalyse und der soziologischen Einordnung, vermuten, dass es sich in diese Annahmen einreicht. Das Museum stellt einen Ort dar, in dem auf die Autonomie der Kunst reagiert wurde, der gleichfalls Beobachtung von Kunstkommunikation provozierte und für andere gesellschaftliche Kontexte anschlussfähig machen konnte.

An diesen Ergebnissen kann einerseits ein Verweis auf die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft über verschiedene Problembezüge und die Vollinklusion Aller durch unterschiedliche komplementäre Rollensets in alle Funktionssysteme der Gesellschaft hergestellt werden. Andererseits sind auch Ausdifferenzierungsprozesse der Kunst zu erkennen. Diese beiden Momente sind jedoch in der Gründung des Alten Museums stellenweise noch mit Anlehnung an Strukturen der Adelsgesellschaft verwoben, auch wenn in den opponierenden Positionen zwischen bspw. Schinkel und Hirt eine Tendenz in Richtung autonomer Kunst und moderner Gesellschaft angedeutet ist.

Die Möglichkeit einer weitergehenden Analyse im Stile von Stichwehs Arbeiten zur europäischen Universität wurde bereits dargelegt und kann zum Abschluss erneut betont werden. Damit könnten einerseits Erkenntnisse zum Übergang in die moderne, funktional differenzierte Gesellschaft gewonnen und andererseits eine noch detailliertere Analyse der Erfindung des Kunstmuseums angestellt werden. Die hier vorliegende Arbeit kann als Grundlage für so ein Forschungsprojekt dienen und hoffentlich das nötige Ausmaß, als auch mögliche Probleme andeuten. Ein weiteres Vorgehen müsste auch die Erfahrung mit dem empirischen Material beachten. Die zum Teil enge Arbeit an historischen Quellen fand in der

gesamten Arbeit in einem Spannungsverhältnis statt. Dabei bewegte sich die Analyse zwischen dem konsistenten Erfassen historischer Prozesse und der Einschätzung soziologischer Relevanz. Nicht immer scheint die Möglichkeit einer soziologischen Einordnung ausgeschöpft. Wenn neben sozialwissenschaftlichen Problemstellungen aber auch geschichtswissenschaftlichem Wissen vermittelt wurde, passierte dies, um der Leserin und dem Leser einen Überblick in verschiedene Sammlungsformen und den Gründungsprozess des Alten Museums zu ermöglichen und somit die gesellschaftstheoretischen Thesen auf einer relativ detaillierten Basis zu diskutieren und für Anschlussfragen zu öffnen.

Abschließend muss noch einmal auf den radikalen Bruch hingewiesen werden, den das Alte Museum für die europäische Museumsidee markiert. Ein spezieller architektonischer Rahmen, Ausstellungsexponate, die ausschließlich als Kunst bezeichnet werden können, eine Orientierung an wissenschaftlichen Kriterien und der formale Zugang Aller sind die Grundpfeiler des modernen Kunstmuseums. In dieser Arbeit wurden die Hintergründe und historischen Vorgänger gesellschaftstheoretisch aufgearbeitet. Die Konsequenz der Argumentation müsste daher heißen, dass die Sammlungspraxis des Kunstmuseums heute als spezifisch modern gelten kann und in Zusammenhang mit der funktionalen Differenziertheit der Gesellschaft steht. Dabei macht die Sammlung aber nicht mehr eine gesamtgesellschaftliche Ordnung sichtbar. Gerade aber der exklusive Bezug auf autonome Kunst scheint Evidenz für diesen einen funktionalen Teilbereich zu behaupten und damit auf die moderne Gesellschaft in ihrer Gänze zu verweisen.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, THEODOR W. 1955: ‚Valéry Proust Museum‘. In: Ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 215-231.
- ALEXANDER, EDWARD P. 1979: *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local History.
- ANATI, EMMANUEL 1997: *Höhlenmalerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- APELT, MAJA & TACKE, VERONIKA 2012: ‚Einleitung‘. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Organisationstypen*. Wiesbaden: VS Verlag. S. 7-20.
- BANDI, HANS-GEORG 1964: *Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsbilder*. Baden-Baden: Holle-Verlag.
- BAECKER, DIRK 2007: ‚Zu Funktion und Form der Kunst‘. In: Ders.: *Wozu Gesellschaft*. Berlin: Kadmos. S. 315-343.
- BENNETT, TONY 1995. *The birth of the museum. History, theory, politics*. London / New York: Routledge.
- BERLINER, RUDOLF 1928: ‚Zur älteren Geschichte der Museumslehre in Deutschland‘. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 5. S. 327-352.
- BIE, OSKAR 1894: ‚Musen‘. In: Roscher, W.H. (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner. Sp. 3238-3241.
- BÖRSCH-SUPAN, HELMUT 1980. *Die Kunst in Brandenburg-Preußen: Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser*. Berlin: Gebr. Mann.
- BOSINSKI, GERHARD 1982: *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*. Bonn: R. Habelt.
- BOURDIEU, PIERRE & ALAIN DARBEL 2008: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK.
- BREDEKAMP, HORST 1993: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- CALOV, GUDRUN 1969: ‚Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Museumskunde Band 38. Hrsg. vom Deutschen Museumsbund.
- CHILDE, VERE GORDON 1958: *Man makes Himself*. New York: The New American Library.
- CRIMP, DOUGLAS 1987: ‚The postmodern museum‘. *Parachute* 46. S. 61–69.
- DANKO, DAGMAR 2012: *Kunstsoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag.

- DANKO, DAGMAR & ANDREA GLAUSER 2012: ‚Kunst – Soziologische Perspektiven‘. *Sociologia Internationalis* 50(1+2). S. 3-21.
- ENNEN, EDITH & WALTER JANSSEN 1979: *Deutsche Agrargeschichte: Vom Neolithikum bis zur Schwelle des Industriezeitalters*. Wiesbaden: Steiner.
- FOUCAULT, MICHEL 1990: ‚Andere Räume‘. In: Barck, Karlheinz/ Peter Gente/ Heidi Paris & Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam. S. 34-46.
- FRIEDRICH WILHELM III. 1928: ‚Friedrich Wilhelm III. an Heynitz. Brief vom 23. Dezember 1797‘. Wiederveröffentlicht (S. 82f.) in: Stock, Friedrich: ‚Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: Urkunden von 1786-1807. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49. S. 65-174.
- GIMBUTAS, MARIJA 1991: *The civilization of the Goddess*. San Francisco: Harper.
- GRASSKAMP, WALTER 1981: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München: C.H. Beck.
- HABERMAS, JÜRGEN 1990: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HANNESSEN, HANS GERHARD 2005: *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*. Berlin: Akademie der Künste.
- TE HEESSEN, ANKE 2012: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- HERBST, WOLFGANG, & K. G. LEVYKIN 1988: *Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in Geschichtsmuseen*. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- HIRT, ALOYS 1928a: ‚Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preussischen Hauses. Eine Vorlesung gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften, den 25. Sept. 1797‘. Wiederveröffentlicht (S. 72-81) in: Stock, Friedrich: *Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: Urkunden von 1786-1807‘. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49. S. 65-174.
- HIRT, ALOYS 1928b: ‚Ueber die Errichtung eines Königlichen Museum der Antiken, und einer Königl. Gemäldegalerie. Vom 22. Sept. 1798‘. Wiederveröffentlicht (S. 57-64) in: Seidel, Paul: ‚Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; Der erste Plan von 1797‘. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49. S. 55-64.
- HIRT, ALOYS 1997: ‚An das Ministerium der Geistlichen-Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten Berlin vom 6. Dezeber 1820‘. Wiederveröffentlicht (S. 261-269) in Vogtherr, Christoph Martin: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. Beiheft zu Jahrbuch der Berliner Museen 39.
- HORNIG, PETRA 2011: *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?*. Wiesbaden: VS Verlag.

- HOCHREITER, WALTER 1994: *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen. 1800-1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ICOM 2007: ICOM Status. Approved in Vienna (Austria) August 24, 2007.
Online abrufbar unter (zuletzt abgerufen: 22.07.2013; 08.00 Uhr):
<http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms/#sommairecontent>
- KOSELLECK, REINHART 1972: ‚Einleitung‘. In: Brunner, Otto / Conze, Werner & Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1. A-D*. Stuttgart: Ernst-Klett Verlag. S. XIII-XXVII.
- KRAUSS, SEBASTIAN W. D. 2012: *Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bielefeld: transcript.
- KUCHLER, BARBARA 2003: ‚Das Problem des Übergangs in Luhmanns Evolutionstheorie‘. *Soziale System* 9. S. 27-53.
- KÜHN, HERBERT 1963: *Vorgeschichte Der Menschheit. Zweiter Band. Neusteinzeit*. Köln: DuMont Schauberg.
- LUHMANN, NIKLAS 1980: *Gesellschaftsstruktur und Semantik 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 1984: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 1995a: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 1995b: ‚Kausalität im Süden‘. *Soziale Systeme* 1. 7-28
- LUHMANN, NIKLAS 1997: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 2000: *Die Religion der Gesellschaft*. Hrsg. von André Kieserling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 2002: *Die Politik der Gesellschaft*. Hrsg. von André Kieserling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LUHMANN, NIKLAS 2005: *Einführung in die Theorie der Gesellschaft*. Hrsg. von Dirk Baecker. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag.
- LUHMANN, NIKLAS 2008a: ‚Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. Von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 102-122.
- LUHMANN, NIKLAS 2008b: ‚Ausdifferenzierung des Kunstsystems‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. Von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 316-352.
- LUHMANN, NIKLAS 2008c: ‚Die Ausdifferenzierung der Kunst‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. Von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 401-415.

- LUHMANN, NIKLAS 2008d: ‚Eine Rediskription ‚romantischer Kunst‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. Von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 353-371.
- LUHMANN, NIKLAS 2008e: ‚Die Welt der Kunst‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. Von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 299-315.
- LUHMANN, NIKLAS 2008f: ‚Das Medium der Kunst‘. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 123-138.
- LUHMANN, NIKLAS 2010: *Politische Soziologie*. Hrsg. von André Kieserling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- MAURIÈS, PATRICK 2002: *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont.
- MEIER, CHRISTEL 2006: ‚Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts.‘ In: Felfe, Robert & Angelika Lozar (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin: Lukas. S. 29–74.
- MÜLLER-JENTSCH, WALTHER 2005: ‚Das Kunstsystem und seine Organisationen oder Die fragile Autonomie der Kunst‘. In: Jäger, Wieland & Uwe Schimank (Hrsg.): *Organisationsgesellschaft. Facetten und Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag. S. 186-219.
- MÜLLER-JENTSCH, WALTHER 2012: *Die Kunst in der Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS.
- NASSEHI, ARMIN 2011: *Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- PLAGEMANN, VOLKER 1967: *Das deutsche Kunstmuseum. 1790-1870*. München: Prestel-Verlag.
- POMIAN, KRZYSZTOF 1998: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.
- PUHLMANN, JOHANN GOTTLIEB 1928: ‚Beschreibung der Gemälde in der Bildergalerie im Königl. Schlosse zu Berlin‘. Auszugsweise Wiederveröffentlicht (S. 70) in: Stock, Friedrich: *Zur Vorgeschichte der Berliner Museen: Urkunden von 1786-1807‘. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49. S. 65-174.
- QUICCHEBERG, SAMUEL 2000: ‚Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi. Lateinisch-Deutsch‘. In: Roth, Harriet (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: Das Traktat „Inscriptiones, Vel, Tituli Theatri Amplissimi“ Von Samuel Quiccheberg: Lateinisch-deutsch*. Berlin: Akademie Verlag. S. 36–225.
- RAVE, PAUL ORTWIN (Hrsg.) 1981: *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Berlin. Erster Teil. Bauten für die Kunst*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- RECKWITZ, ANDREAS 2003: ‚Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken‘. *Zeitschrift für Soziologie* 32(4). S. 282-301.

- REHBERG, KARL-SIEGBERT 2006: ‚Schatzhaus, Wissensverkörperung und ‚Ewigkeitsort‘. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive‘. In: Marx, Barbara und Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München & Berlin: Deutscher Kunstverlag. S. XI-XXXI.
- RIEMANN, GOTTFRIED 1980: ‚Das Museum am Lustgarten‘. In: Staatliche Museen zu Berlin/DDR (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. 1781-1841*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin/DDR. S. 135-153.
- ROTH, HARRIET 2000a: ‚Einleitung‘. In Dies. (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones, Vel, Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg: Lateinisch-deutsch*. Berlin: Akademie Verlag. S. 1–34.
- ROTH, HARRIET (Hrsg.) 2000b: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones, Vel, Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg: Lateinisch-deutsch*. Berlin: Akademie Verlag.
- ROTH, HARRIET 2000c: ‚Ordnung und Methode in Quicchebergs Museumstheorie. Ein Kommentar zu dem „umfangreichen Theater“‘. In Dies. (Hrsg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones, Vel, Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg: Lateinisch-deutsch*. Berlin: Akademie Verlag. S. 227-317.
- SCHELSKY, HELMUT 1970: ‚Zur soziologischen Theorie der Institution‘. In: Ders. (Hrsg.): *Zur Theorie der Institution*. Düsseldorf: Universitätsverlag. S. 9-26.
- SCHINKEL, KARL FRIEDRICH 1981a: ‚Denkschrift zum Bau des Museum vom 08. Januar 1823‘. Wiederveröffentlicht (S. 26-31) in: Rave, Paul Ortwin (Hrsg.) 1981: *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Berlin. Erster Teil. Bauten für die Kunst*. Berlin: Deutscher Kunstverlag. S. 26-31
- SCHINKEL, KARL FRIEDRICH 1981b: ‚Votum zu dem Gutachten des Herrn Hofrat Hirt vom 5. Februar 1823‘. Wiederveröffentlicht (S. 32-33) in: Rave, Paul Ortwin (Hrsg.) 1981: *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Berlin. Erster Teil. Bauten für die Kunst*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- SCHINKEL, KARL FRIEDRICH & GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN 1930: ‚Schinkel und Waagen über die Aufgaben der Berliner Galerie vom August 1828‘. Wiederveröffentlicht (S. 209-214) in: Stock, Friedrich: ‚Urkunden zur Vorgeschichte der Berliner Museen‘. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 51. S. 205-222.
- VON SCHLOSSER, JULIUS 1978: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann.
- SCHREINER, KLAUS & HEINZ WECKS 1987: *Institution Museum. Funktionen und Leitung*. Schriftenreihe Studien zur Museologie (hrsg. vom Institut für Museumswesen der DDR), Heft 30.
- SCHREINER, KLAUS 1989: *Terminologisches Wörterbuch der Museologie*. Hrsg. vom Institut für Museumswesen der DDR.

- SCHREINER, KLAUS 1982: *Einführung in die Museologie I. Ein Beitrag zu den theoretischen Grundlagen der Museumsarbeit*. Neubrandenburg : Arbeitsgruppe Museologie.
- SCHULZ, GERHARD 2008: *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: C.H. Beck.
- SHEEHAN, JAMES 2002: *Geschichte der Deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SKWIRBLIES, ROBERT 2010: ‚Kommentar zu Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen: Die Aufgaben der Berliner Galerie (1828)‘. In: Kratz-Kessemeier / Andrea Meyer & Bénédicte Savoy (Hrsg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*. Berlin: Reimer. S. S. 33-35.
- SPECHT, EDITH 2008. ‚Der Beginn der Agrarwirtschaft‘. In: Cerman, Markus/ Steffenbauer, Ilja & Sven Tost (Hrsg.): *Agrarrevolution. Verhältnisse in der Landwirtschaft vom Neolithikum zur Globalisierung*. Innsbruck: Studien-Verl. S. 41–52.
- SPIERO, SABINE 1934. “Schinkels Altes Museum in Berlin. Seine Baugeschichte von den Anfängen bis zur Eröffnung.” *Jahrbuch Der Preußischen Kunstsammlungen* 55 (Beiheft): 41–86.
- STÄHELI, URS 1996: ‚Buchbesprechung: Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft‘. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 22(3). S. 633-636.
- STÄHELI, URS 2007: ‚Die Sichtbarkeit sozialer Systeme: Zur Visualität von Selbst- und Fremdbeschreibungen‘. *Soziale Systeme* 13(1+2). S. 70-85.
- STICHWEH, RUDOLF 1987: ‚Der Frühmoderne Staat und die europäische Universität‘. *Rechtshistorisches Journal* 6. S. 135–157.
- STICHWEH, RUDOLF 1991: *Der frühmoderne Staat und die europäische Universität: zur Interaktion von Politik und Erziehungssystem im Prozess ihrer Ausdifferenzierung (16.-18. Jahrhundert)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- STICHWEH, RUDOLF 2009: ‚Die Autonomie der Universitäten in Europa und Nordamerika: Historische und systematische Überlegungen‘. In Kaube, Jürgen (Hrsg.): *Die Illusion Der Exzellenz*. Berlin: Klaus Wagenbach. S. 38-49.
- VIEREKG, HILDEGARD 2007a: ‚Zur Definition von Museen‘. In Dies. (Hrsg.): *Studienbuch Museumswissenschaften. Impulse zu einer internationalen Betrachtung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag. S. 38-42
- VIEREKG, HILDEGARD (Hrsg.) 2007b: *Studienbuch Museumswissenschaften. Impulse zu einer internationalen Betrachtung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag.
- VIEREKG, HILDEGARD 2008: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink.
- VOGTHERR, CHRISTOPH MARTIN 1997: *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*. Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen 39.

- VAN WEZEL, ELSA 2006: ‚Von der kunstgeschichtlichen zur kulturhistorischen Museumskonzeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Ausstellungsästhetik des Alten und Neuen Museums in Berlin‘. In: Graf, Bernhard & Hanno Möbius (Hrsg.): *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert. 1789-1918*. Berlin: G + H Verlag. S. 173-187.
- WOODHEAD, PETER & GEOFFREY STANSFIELD 1994: *Keyguide to information sources in Museum Studies*. London: Mansell Publishing.
- ZAHNER, NINA TESSA 2012: ‚Zur Soziologie des Ausstellungsbesuchs. Positionen der Soziologischen Forschung zur Inklusion und Exklusion von Publika im Kunstfeld‘. *Sociologia Internationalis* 50(1+2). S. 209-232.