

„Erst erfreuen, dann belehren“. Eine preußische Bildungsdebatte und die Anfänge des öffentlichen Museums in Berlin*

von KIRSTEN KRUMEICH, Weimar

Als am 3. August 1830 das Königliche Museum in Berlin feierlich eröffnet wurde, das heute unter dem Namen ‚Altes Museum‘ bekannt ist, trat eine neue Institution in das kulturelle Leben Preußens: das öffentliche Museum.¹ Erstmals erhielten die Bürger zu festen, wenn auch sehr begrenzten Öffnungszeiten an zwei Tagen in der Woche die Gelegenheit, Kunstschätze aus den königlich-preußischen Sammlungen und eine Vielzahl systematisch angekaufter Neuzugänge zu besichtigen. Voraussetzung waren lediglich eine ‚anständige‘ Kleidung und der Erwerb kostenloser Eintrittskarten.²

Erst gut fünfzig Jahre zuvor hatte Johann Wolfgang von Goethe im Mai 1778 seine Reise nach Berlin und Potsdam absichtlich in eine Zeit der Abwesenheit Friedrichs des Großen gelegt, um in den Schlössern die Sammlungen des Königs unbehelligt von dessen Gegenwart besuchen zu können.³ Und dennoch war der Eindruck so prägend, dass Goethe später seinem Freund Merck berichtete: „[...]

* In den Fußnoten werden die folgenden Abkürzungen verwendet: JbBerlMus = Jahrbuch der Berliner Museen; Plagemann 1967 = V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 3 (München 1967); Vogtherr 1997 = Ch.M. Vogtherr, Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, Beiheft JbBerlMus N.F. 39, 1997 (Berlin 1997); Wezel 2003 = E. van Wezel, Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, Beiheft JbBerlMus N.F. 43, 2001 (Berlin 2003); Aloys Hirt 2004 = C. Sedlarz (Hrsg.), Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkennner, Berliner Klassik 1 (Hannover 2004). – *Abbildungsnachweis*: Abb. 1 – B. Verwiebe (Hrsg.), Unter den Linden. Berlins Boulevard in Ansichten von Schinkel, Gaertner und Menzel (Berlin 1997) 109; Abb. 2 – ebd. 108.

¹ Die Gründungsgeschichte ist umfassend aufgearbeitet worden: Plagemann 1967, 66-81; Vogtherr 1997; Wezel 2003, 15-108.

² Vogtherr 1997, 149. Die Öffnungszeiten waren zunächst auf zwei Tage beschränkt: im Sommer Montag und Sonnabend von 9 bis 14 Uhr, am Sonnabend zudem von 16 bis 18 Uhr, im Winter an beiden Tagen nur von 10 bis 15 Uhr. Auf die Eintrittskarten wurde ab 1831 verzichtet, die Öffnungszeiten dehnte man aus. – Zur Zusammensetzung der Sammlungen: Vogtherr 1997, 159-213; W.-D. Heilmeyer, Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum, JbBerlMus N.F. 47, 2005, 9-43; Ch.M. Vogtherr, Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829, ebd. 63-105.

³ C. Asman, Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung, in: J.W. Goethe, Der Sammler und die Seinigen/hrsg. u. mit e. Essay von C. Asman (Amsterdam 1997) 119-177, hier 119-124.

dem alten Fritz bin ich recht nah worden, da hab ich sein Wesen gesehn, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge [...].“⁴

Das öffentliche Kunstmuseum war im Vergleich eine geradezu revolutionäre Bildungseinrichtung. Es konnte nur mit Zustimmung und Unterstützung des preußischen Königshauses geschaffen werden, doch unterschied es sich konzeptionell in zwei wesentlichen Punkten von den feudalen Schlossgalerien und Kunstkammern: 1.) Das Königliche Museum besaß ein separates Gebäude jenseits des Stadtschlusses, ohne zeremoniellen Eingang oder festliche Räume für den Monarchen.⁵ Seit 1825 wurde es auf der Nordseite des Berliner Lustgartens in einer neuen, klassizistischen Formensprache von Karl Friedrich Schinkel erbaut, einer Formensprache, die mit den „Normen einer absolutistischen Residenzstadt“ grundlegend brach und eine „hellenische Antithese“ zum preußischen Königsschloss schuf.⁶ Der Besucher begab sich nicht mehr unmittelbar in das Ambiente der königlichen Repräsentation, der die Kunst zum Schmuck gereichte. Die Werke wurden vielmehr in den Mittelpunkt gestellt, ihre repräsentative Funktion aufgehoben und dem Zweck der allgemeinen Bildung untergeordnet.⁷ 2.) Die Auswahl und Aufstellung der Objekte waren dem Geschmack und den mitunter kuriosen Vorlieben des Königshauses entzogen. Im Königlichen Museum hätte der mittlerweile achtzigjährige Goethe keinen Einblick mehr in das Wesen oder, um es mit einem anderen zeitgenössischen Terminus zu sagen, die ‚Physiognomie‘⁸ des königlichen Sammlers gewinnen können. Eine Einrichtungskommission aus drei politischen Ratgebern und zwei Sachverständigen auf dem Gebiet der Künste wurde bereits 1822 eingesetzt und bestimmte, in wechselnder Zusammensetzung und unter Hinzuziehung beratender Kunsthistoriker und Künstler, nach wissenschaftlichen und ästhetischen Kriterien den Aufbau der Sammlungen.⁹ Mit der Eröffnung 1830 erhielten die einzelnen Abteilungen des Museums – zu nennen sind v.a. Antikengalerie und Skulpturensammlung, das zunächst nicht öffentliche Antiquarium, Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett – wissenschaftlich oder musisch qualifizierte Direktoren wie den Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen oder den Künstler Friedrich Tieck, einen Bruder des Dichters

⁴ J.W. von Goethe, *Goethes Briefe III*. Weimar 1775-1778, *Goethes Werke IV 3* (Weimar 1888) 237-240 Nr. 729, das Zitat auf S. 239. Vgl. Asman 1997 (Anm. 3), 119.

⁵ J.J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen* (München 2002) 113-128. 159-166, hier 122f.

⁶ T. Buddensieg, *Berliner Labyrinth, neu besichtigt. Von Schinkels Unter den Linden bis Fosters Reichstagskuppel* (Berlin 1999) 176-200, hier 177. 179.

⁷ B. Wyss, *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt*. Aloys Hirt und Hegel, in: O. Pöggeler/A. Gethmann-Siefert (Hrsg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, *Hegel-Studien Beiheft 22* (Bonn 1983) 115-130, hier 117f.; Buddensieg 1999 (Anm. 6), 183.

⁸ Asman 1997 (Anm. 3), 120f.

⁹ Plagemann 1967, 67; Vogtherr 1997, 150-155; Wezel 2003, 39.

Ludwig Tieck. 1831 folgte der Amtsantritt eines General-Intendanten für das gesamte Haus.¹⁰

Die Museumsgründung mit professionellem Personal ließ Preußen den Anschluss an eine bereits Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Entwicklung finden, die zu einer Konkurrenz der europäischen Zentren und Hauptstädte geführt hatte.¹¹ Zuerst war im Jahr 1759 in London das British Museum eröffnet worden, nach der Französischen Revolution folgte 1793 in Paris das Musée du Louvre.¹² Nur zehn Wochen nach dem Königlichen Museum in Berlin sollte, am 13. Oktober 1830, die Glyptothek in München ihre Pforten öffnen¹³ – um Haaresbreite gelang es den Preußen, Bayern im prestigeträchtigen Wettstreit um ein öffentliches Museum zuvorzukommen.

Es war ein wichtiger kulturpolitischer Schritt, der Öffentlichkeit nach der Universität im Jahr 1810 nun auch ein Museum zu übergeben. Der Staat hatte der Wissenschaft eine Institution errichtet, jetzt folgte ein Pendant für die Kunst und die kunstinteressierte Bevölkerung.¹⁴ Wie aber sollte man der neuen Aufgabe einer öffentlichen Präsentation für das allgemeine Publikum gerecht werden? Die Meinungen waren geteilt. Konzepte und Zielvorstellungen divergierten so grundsätzlich, dass sich die Protagonisten der Kontroverse entzweiten und zu keinem tragfähigen Kompromiss gelangten. Richtungweisend war schließlich die Entscheidung des Königs.¹⁵

Im Folgenden sollen die beiden Hauptpositionen in dieser preußischen Bildungsdebatte des frühen 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Sie zu verfolgen ist lehrreich: Nicht allein als historisches, vielleicht ephemeres Geschehen, sondern als ein Beispiel, wie sehr eine jede Auseinandersetzung um die Prin-

¹⁰ Plagemann 1967, 69; Vogtherr 1997, 215-220; Sheehan 2002 (Anm. 5), 162; Wezel 2003, 97f.

¹¹ Sheehan 2002 (Anm. 5), 72-128; W. Szambien, Die Berliner Museumsinsel und ihre Stellung in der internationalen Museumspolitik des 19. Jahrhunderts, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 45-50. Zu den Vorläufern vgl. auch Sheehan a.O., 15-71; B. Savoy (Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815 (Mainz 2006).

¹² Plagemann 1967, 12. 15-17; Sheehan 2002 (Anm. 5), 40. 82-86.

¹³ Plagemann 1967, 43-64; Sheehan 2002 (Anm. 5), 100-113. Der Gründung der Glyptothek ging eine ähnliche Debatte wie in Berlin voran, vgl. Wezel 2003, 107f.

¹⁴ H. Lübke, Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung, Jahrbuch preußischer Kulturbesitz 17, 1980, 87-109, hier 91-93 (mit identischem Text, jedoch Fuß- statt Endnoten wiederum abgedruckt in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54, 1980, 656-676). Den politischen Aspekt der Museumsgründung hebt besonders hervor: St. Moyano, Quality vs. history: Schinkel's Altes Museum and Prussian arts policy, The art bulletin 72, 1990, 585-608.

¹⁵ Vogtherr 1997, 115-123; Wezel 2003, 14-62. 107f.

zipien der Bildungsvermittlung und eine jede Reform des Bildungswesens ihrer Zeit verhaftet ist und dennoch über sie hinaus wirksam werden kann.

Die Initiative zur Gründung eines Kunstmuseums in Berlin ging bereits 1797 von Aloys Hirt (1759–1837) aus. Hirt war zunächst ein gelehrter Dilettant und Autodidakt, der sich ab 1782 vierzehn Jahre lang in Rom dem Studium der Kunstdenkmäler widmete und als Cicerone verdingte.¹⁶ Im Laufe der Zeit erwarb er sich solch umfassende Kenntnisse der römischen Kunst, dass er von Goethe Anfang Juni 1788 in einem Brief an Herder in Rom mit den Worten empfohlen wurde: „Er ist ein Pedante, weiß aber viel [...]“¹⁷ Elf Jahre später, im Oktober 1796, wurde Aloys Hirt auf Vermittlung von Wilhelmine Enke, Gräfin von Lichtenau, als Professor an die Akademie der Künste in Berlin berufen; zugleich fungierte er als Kunstberater des Königshauses.¹⁸ In der preußischen Metropole entwickelte er sich zu einem Wissenschaftsorganisator, der seine gesellschaftlichen Kontakte geschickt zu nutzen verstand. Er beteiligte sich an der Reform der Akademie der Künste und jener der Wissenschaften, wirkte an der Gründung von Bauakademie und Universität mit, an der er selbst Professor für Archäologie werden sollte, und initiierte eben auch den Aufbau des Königlichen Museums.¹⁹ Dass dies sein größtes und bleibendes Verdienst ist, hierin sind sich alle Biographen einig.

Was waren seine Intentionen?²⁰ Den ersten museumspolitischen Vorstoß unternahm Hirt am 25. September 1797, als er anlässlich des 53. Geburtstages König Friedrich Wilhelms II. einen Festvortrag „Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preuszischen Hauses“ hielt.²¹ Seine Initiative wurzelte im Gedan-

¹⁶ Zu Hirts Vita vgl. A.H. Borbein, *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in: W. Arenhövel/Ch. Schreiber (Hrsg.), *Berlin und die Antike. Aufsätze* (Berlin 1979) 99-150, hier 106-111. 148 (mit weiterführenden Literaturangaben); J. Zimmer, *Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften*, *JbBerlMus N.F.* 41, 1999, 133-194; C. Sedlarz, *Einleitung*, in: *Aloys Hirt 2004*, 2-13; A.H. Borbein, *Aloys Hirt, der Archäologe*, ebd., 172-189.

¹⁷ J.W. von Goethe, *Goethes Briefe VIII. Italiänische Reise. August 1786 – Juni 1788*, *Goethes Werke IV 8* (Weimar 1890) 378f. Nr. 2656, das Zitat auf S. 378. Vgl. Wyss 1983 (Anm. 7), 115; A.H. Borbein in: *Aloys Hirt 2004* (Anm. 16), 174.

¹⁸ Wezel 2003, 19; dies., *Das akademische Museum. Hirts gescheiterte Museumsplanungen 1797/98, 1820 und 1825*, in: *Aloys Hirt 2004*, 104-128, hier 105. 123 Anm. 2. Zur Gräfin von Lichtenau vgl. A. Hagemann, *Wilhelmine von Lichtenau (1753-1820). Von der Mätresse zur Mäzenin* (Köln 2007); zu ihrer Förderung der Museumspläne Hirts s. auch Vogtherr 1997, 32-36.

¹⁹ C. Sedlarz in: *Aloys Hirt 2004* (Anm. 16), 7.

²⁰ Die Zusammenfassung folgt der Darstellung und Analyse von Vogtherr 1997, 13-36; Wezel 2003, 19-37; dies. in: *Aloys Hirt 2004* (Anm. 18).

²¹ Ediert von F. Stock, *Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; Urkunden von 1786 bis 1807*, *Beiheft zum Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 49, 1928 (Berlin 1929) 65-174, hier 72-81 Nr. 16; vgl. Vogtherr 1997, 253 Quelle 1797/1.

kengut der Aufklärung, doch hatte er nicht allein den bürgerlichen Kunstliebhaber im Blick, sondern auch die Schüler der Akademie. Ihnen fehlte es an Vorbildern für ihr Studium und ihre künstlerische Entwicklung. Es müsse ihnen Gelegenheit gegeben werden, sich durch eigene Anschauung mit den herausragenden Werken der griechisch-römischen Antike und der italienischen Renaissance vertraut zu machen. Die Antike repräsentierte für den Akademie-Professor Höhepunkt und Ideal der menschlichen Entwicklung; in ihrem Geiste sollte sich der Mensch geistig und künstlerisch erneuern. „Der ächte Kunstgeist kann nur da gedeihen, wo man Vorbilder hat, und diese in schöner Ordnung gereiht, jedem leicht und täglich zugänglich sind“, so Hirt in seiner engagierten Rede von 1797.²² Zentriere man die königlichen Sammlungen in Berlin und öffne sie zum regelmäßigen Studium, so könne es schon bald wieder einen Phidias oder Raphael geben.²³ Wohl gemerkt: im Berlin der Jahre um 1800 – der Gedanke einer Wiederkehr des Genies berühmter Bildhauer und Maler ist sehr konkret aufzufassen; geschuldet wird er Hirts zyklischer Sicht der Kunstgeschichte. Jede Epoche durchlaufe, so nahm er im Sinne der ästhetisch-normativen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts an, eine Phase des Wachstums, der Blüte und des Verfalls; die künstlerischen Qualitäten einer Blütezeit wie der griechischen Klassik könnten bei angemessener Bildung und Ausbildung in der Gegenwart neu erreicht werden.²⁴

Aloys Hirt beabsichtigte also ein akademisches Museum als visuelle Lehranstalt zu schaffen. Dementsprechend favorisierte er eine Unterbringung im Akademiegebäude Unter den Linden, dessen Stallungen für einen Umbau zur Verfügung standen.²⁵ Präsentiert werden sollten einerseits antike Skulpturen im Original oder Gipsabguss, andererseits Gemälde und graphische Arbeiten. Die Anordnung der Skulpturen war themengebunden nach ikonographischen Kriterien vorgesehen, als Ordnungsprinzip legte Hirt Kategorien fest wie „I. Ober-

²² Zitiert nach Stock 1929 (Anm. 21), 80. Vgl. Wezel 2003, 19; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 107.

²³ „[...] wenn wir noch keine Phidias, keine Hermogenes, keine Raphael zählen: ja wenn wir selbst in mancher Rücksicht andern gleichzeitigen Instituten im Auslande nachstehen müssen: so sey man auch andererseits gerecht, und sehe auf die Jugend dieser Akademie zurück [...]. Ich darf [...] meine Ideen hier darlegen, [...] die Vereinigung des königlichen Kunstschatzes sowohl der antiken Marmor, geschnittenen Steine, und Münzen, als der Gemälde vorzüglicher Meister und Schulen in e i n Museum und in e i n e Gallerie, und zwar in der Hauptstadt selbst“ (zitiert nach Stock 1929 [Anm. 21], 75). Vgl. E. van Wezel in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 105f.

²⁴ Wezel 2003, 19-24. 30f. 35f.; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 107f. 111; B. Schroedter, Der Kunstkennerstreit: Hirt, Rumohr und Waagen, ebd., 153-171, hier 154-157. 165.

²⁵ Die Vorschläge Hirts von 1798 und 1820 werden hier in aller Kürze zusammengefasst. Zu den Einzelheiten vgl. Plagemann 1967, 38-41; Vogtherr 1997, 36-46; Wezel 2003, 29-37; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 108-113.

götter. / II. Untergötter und Genien. / III. Heröen und Athleten. / IV. Porträte.²⁶
 In der Gemäldegalerie gedachte er hingegen den postulierten zyklischen Verlauf der Kunstgeschichte bei der Hängung der Bilder wiederzugeben: Die Kriterien ‚Wachstum – Blüte – Verfall‘ sollten einer Einteilung nach Epochen und Schulen vorgeordnet werden, d.h. geographisch und historisch weit auseinanderliegende Werkgruppen waren primär nach ihrem angenommenen Entwicklungsstadium zu klassifizieren und im vergleichenden Nebeneinander auszustellen.

Über Aloys Hirts Konzept gingen Jahre der politischen Einschnitte und des kunstwissenschaftlichen Fortschritts dahin. Sein Förderer, der musisch begabte Friedrich Wilhelm II., starb noch 1797, der Thronfolger Friedrich Wilhelm III. zeigte zunächst nur geringes Interesse für die Kultur. Es waren die Beschlagnahmung und der Abtransport von Kunstwerken durch die Kommissare Napoleons, der sog. ‚französische Kunstraub‘²⁷ nach der verlorenen Doppelschlacht bei Jena und Auerstedt im Oktober 1806, die den Museumsplanungen eine patriotische Dimension zukommen ließen. 1815 gelang die triumphale Rückführung der verschleppten Kulturgüter aus Paris, die unter reger Anteilnahme des Publikums sogleich in der Akademie der Künste ausgestellt wurden. Nun war die Idee eines öffentlichen Kunstmuseums in Preußen nicht mehr aufzuhalten.²⁸

Entworfen und eingerichtet wurde es aber letztlich nicht mehr von Aloys Hirt. Seine Konzepte gehörten einer vergangenen Zeit an, ideengeschichtlich und wissenschaftlich wurden sie von Entwicklungen überholt, die er selbst nicht zu rezipieren vermochte.

Zunächst war es selbstverständlich, dass der Vater des Museumsgedankens 1820 federführend mit den Planungen betraut wurde.²⁹ Als man jedoch zwei Jahre darauf die eingangs erwähnte Museumskommission gründete³⁰ und den 22 Jahre jüngeren Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) als Kunstsachverständigen an die Seite Hirts holte, brachen sich die Vorstellungen einer neuen Generation Bahn. Der Architekt Karl Friedrich Schinkel vertrat eine idealistische,

²⁶ Zitiert nach P. Seidel, Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; der erste Plan von 1797, Beiheft zum Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 49, 1928 (Berlin 1929) 55-64, hier 61; vgl. auch Plagemann 1967, 39; Vogtherr 1997, 42. 254f. Quelle 1798/1; B. Savoy, „Die Ehre einer Trophäe“. Aloys Hirt und der französische Kunstraub, in: Aloys Hirt 2004, 129-152, hier 135.

²⁷ B. Savoy in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 26), 129.

²⁸ Plagemann 1967, 66; Wyss 1983 (Anm. 7), 116; Vogtherr 1997, 74-95; B. Savoy in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 26); E. van Wezel, ebd. (Anm. 18), 112.

²⁹ E. van Wezel in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 112f.

³⁰ S. oben Anm. 9.

von der Romantik geprägte Kunstauffassung: Nicht zyklisch verlaufe die Kunstgeschichte, sondern linear. Das Erbe der griechischen Klassik blieb für ihn normativ, doch war er von der Innovationskraft einer jeden Epoche überzeugt. Klassizismus bedeutete nicht die getreue Kopie des einmal geschaffenen Ideals, sondern die schöpferische Verarbeitung der Vorbilder im eigenständigen Schaffen.³¹

Niemand verstand es besser, diese Vorstellungen in seinem Werk umzusetzen, als Schinkel selbst. Er zog durch regelmäßige Eingaben beim König bereits 1822/23 das Museumsprojekt an sich. Sein Konzept sah die Errichtung eines Neubaus am Lustgarten vor, anstelle des Umbaus der Akademie.³² Der neue Standort bedeutete zugleich die funktionelle Loslösung von der Lehre: Das Museum sollte eine selbständige Bildungseinrichtung sein – allen Menschen zur geistigen Erhebung und Erbauung geöffnet.

Schinkel entwarf eine klassizistische Vierflügelanlage³³ mit zwei inneren Höfen. Den Kern der zweigeschossigen Anlage bildete und bildet eine Rotunde (Abb. 1), die dem Pantheon in Rom frei nachempfunden ist. Die rechteckig ummantelte Kuppel überragt mittig den gesamten Baukörper. Eine ionische Säulenvorhalle zitiert Motive des Erechtheions auf der Athener Akropolis, wird aber zugleich von 18 preußischen Adlern bekrönt. Die offene Portikus und das ursprünglich ebenfalls offene, heute jedoch verglaste Treppenhaus (Abb. 2) signalisierten die allgemeine Zugänglichkeit der Kunstsammlungen. Auf dem Altan des Treppenhauses, gleichsam schwebend in halber Höhe der großen ionischen Säulen der Vorhalle, sodann in der zentralen Rotunde sollte sich der Besucher von den Gedanken des Alltags lösen und auf die Begegnung mit der erhabenen Kunst einstimmen. Die Gemütsverfassung „einer wohl-tätigen glücklichen Ruhe“³⁴ sollte ihn für die ausgestellten Werke emotional empfänglich machen, eine vorurteilsfreie Geisteshaltung vorbereiten und die

³¹ Wezel 2003, 63-65; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 115f. Vgl. Wyss 1983 (Anm. 7), 125-127 zur korrespondierenden Kunstphilosophie Hegels.

³² Vogtherr 1997, 115-119; Wezel 2003, 53-62; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 113-115.

³³ Eine ausführliche Beschreibung und Einordnung der Architektur bieten Plagemann 1967, 72-78; E. Forssman, Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken (München 1981) 110-126; Vogtherr 1997, 127-148; Wezel 2003, 66-91. Umfangreiches Quellenmaterial findet sich bei P.O. Rave, Berlin I. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Karl Friedrich Schinkel [2] (Berlin 1941; erw. Nachdr. 1981) 25-78. Nachtrag 402-410 Abb. 1-18.

³⁴ Brief Schinkels an C.F. von Rumohr vom 1. Juli 1829, zitiert nach Rave 1941 (Anm. 33), 61. Das Museum stellte für Schinkel einen „Ruheort“ dar, vgl. Wezel 2003, 52.

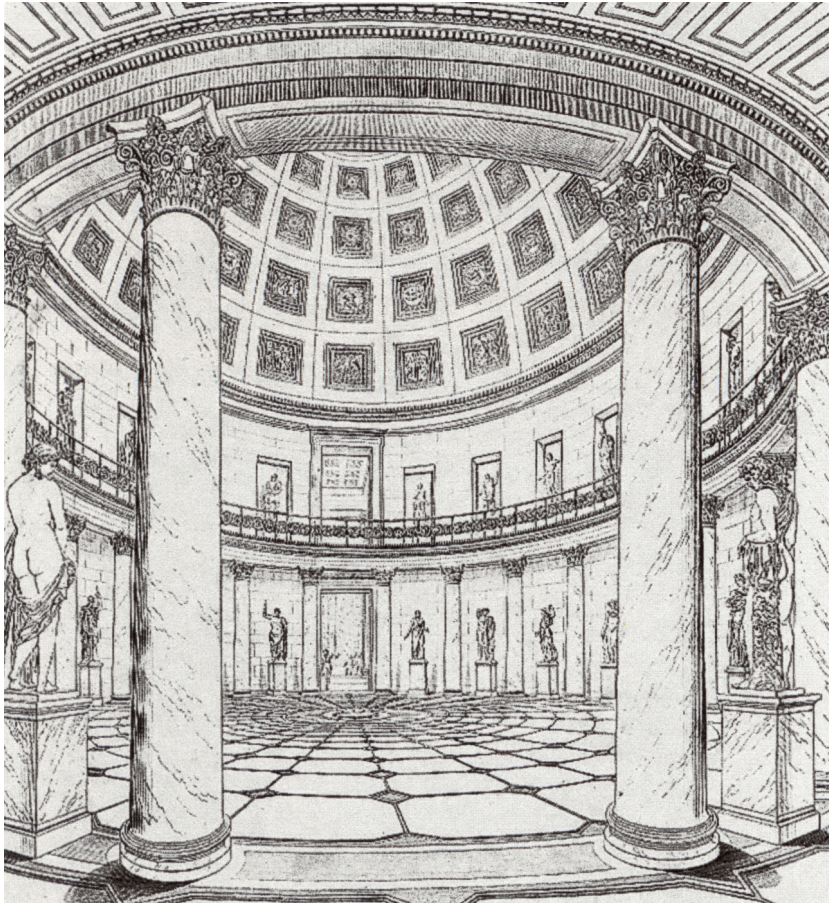


Abb. 1 Blick in die Rotunde des Museums. Kupferstich nach einer Zeichnung von K.F. Schinkel, 1829

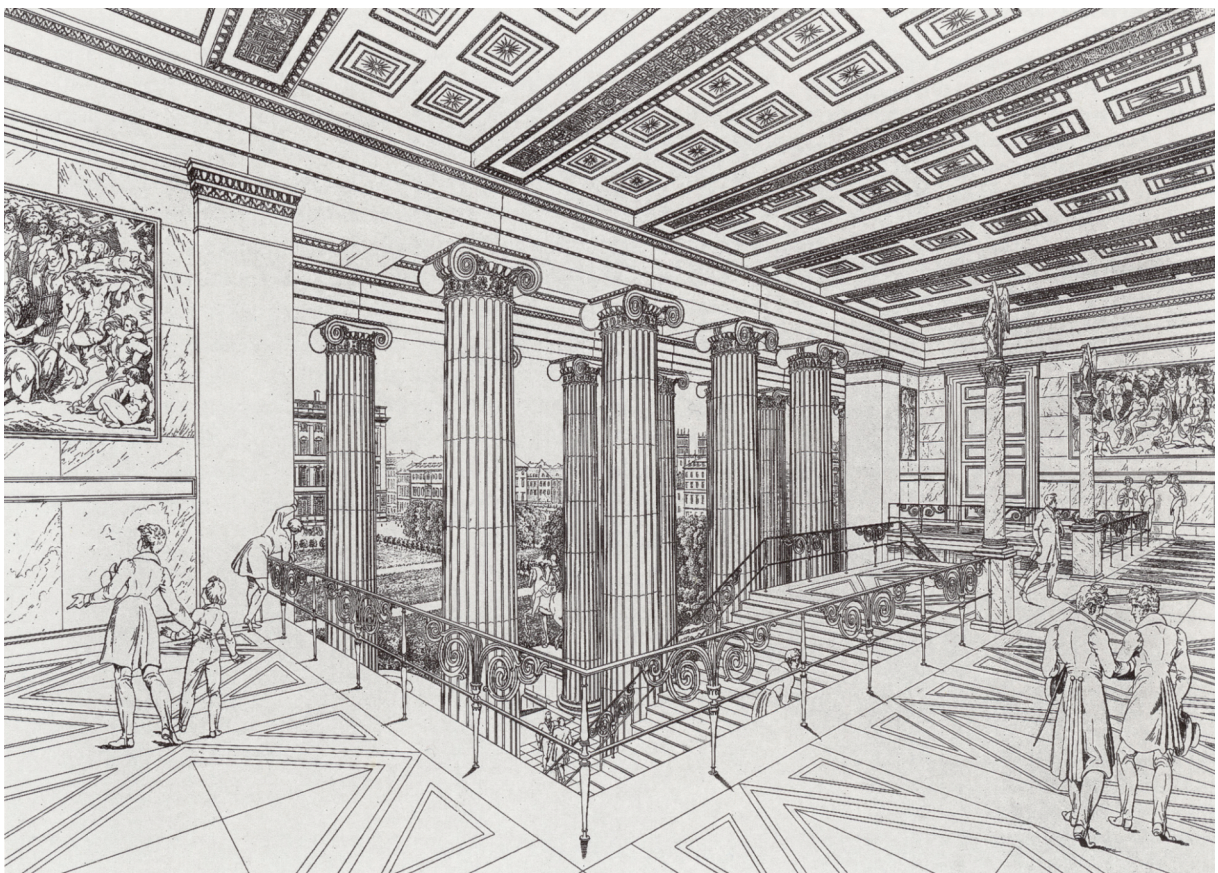


Abb. 2 Ionische Säulenvorhalle und Treppenhaus des Museums. Kupferstich nach einer Zeichnung von K.F. Schinkel, 1829

intellektuelle Neugier erwachen lassen.³⁵ Neben Bildung und Ausbildung stellte Schinkel den ästhetischen Genuss in den Vordergrund – „erst erfreuen[,] dann belehren“, lautete sein Grundsatz.³⁶

Aloys Hirt stand dem Menschenbild und der Kunstauffassung seines jüngeren Kommissionskollegen verständnislos gegenüber. Mit der Ästhetik des Idealismus war er nicht vertraut.³⁷ Die Rotunde erschien ihm überdimensioniert, die Säulen zu kolossal, eine offene Vorhalle unangemessen für das nördliche Klima.³⁸ Als trotz seines wiederholten Protestes der König am 24. April 1823 den Bau des Museums nach Schinkels Entwürfen befahl,³⁹ verlegte sich Hirt auf die Planung der Einrichtung.⁴⁰

Hier aber vermochte er erneut mit der zeitgenössischen Entwicklung nicht mehr Schritt zu halten: mit der Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) und Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) – der eine Mitglied, der andere Berater der Einrichtungskommission – waren in den 1820er Jahren federführend an der Einführung historisch-kritischer Methoden in die Kunstwissenschaft beteiligt.⁴¹ Stilistische Kriterien bildeten die Hilfsmittel

³⁵ Zur konzeptionellen Stellung von Treppenhaus und Rotunde in Schinkels Entwurf vgl. Forssman 1981 (Anm. 33), 122-124; W. Tegethoff, Die neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur, in: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 281-292, hier 288f. Die ästhetische Funktion dieser Bereiche wird besonders deutlich in den beiden perspektivischen Ansichten, die 1829 für Schinkels ‚Sammlung architectonischer Entwürfe‘ gezeichnet und 1831 erstmals veröffentlicht wurden (Abb. 1-2). Auf der Haupttreppe führen Staffagefiguren idealer Besucher das Spektrum der erhofften Reaktionen vor, das von einem ergriffenen Staunen bis hin zum bedächtigen Zwiegespräch über die Kunst reicht, vgl. Rave 1941 (Anm. 33), 52f. Abb. 21f.; S. 77 Nr. 28f.; K.F. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe. Sämtliche Texte und Tafeln der Ausgabe Potsdam 1841-1845 (Nördlingen 2005) 25f. Taf. 13f.

³⁶ Zitiert aus der gemeinsamen Denkschrift von Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen 1828 nach F. Stock, Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 51, 1930, 205-222, hier 209-214 Nr. 3 (das Zitat auf S. 211). Vgl. Plagemann 1967, 76f.; Vogtherr 1997, 156. 270f. Quelle 1828/1; Wezel 2003, 44-52.

³⁷ Lübke 1980 (Anm. 14), 95.

³⁸ Vogtherr 1997, 119-123. 269 Quelle 1823/2; Wezel 2003, 59-61; dies. in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 117f.

³⁹ Plagemann 1967, 68; Vogtherr 1997, 115; Wezel 2003, 62.

⁴⁰ Das Konzept erhabener Räume und einer Erziehung des Publikums durch Affekt blieb ihm jedoch weiterhin fremd. Dies lässt sich u.a. an dem inadäquaten Einrichtungsvorschlag für Schinkels Rotunde ablesen, in der er ohne Rücksicht auf die Raumwirkung anstelle kostbarer, etwa lebensgroßer Originalstatuen Gipsabformungen monumentaler Standbilder aufzustellen beabsichtigte, vgl. Wezel 2003, 92; dies. in Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 119.

⁴¹ Wezel 2003, 92f.; B. Schroedter in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 24), 153.

einer linear-chronologischen Ordnung, die sich in der Einrichtung des Königlichen Museums spiegeln sollte.⁴² Das zyklische Geschichtsbild des Kunstkenners Hirt und sein Konzept einer Ordnung der Sammlungen nach Qualitätskriterien hatten sich überlebt.

Der Initiator des Museums vermochte seine Position nicht mehr durchzusetzen,⁴³ resigniert zog er sich aus der Einrichtungskommission zurück. Den Vorsitz übernahm bei Neubegründung der Kommission 1829 Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Unter seiner Leitung passte man das Einrichtungskonzept an die klassizistische Architektur, die bereits im Rohbau stand, an.⁴⁴ Zum ungestörten ästhetischen Genuss wurden die Skulpturen freistehend vor den Säulen des Erdgeschosses auf hohe Sockel gestellt, im Obergeschoss die Gemälde in eine chronologische Abfolge der Malerschulen gebracht, die durch Herausstellung der Hauptwerke aufgelockert und akzentuiert wurde.⁴⁵ 519 Bilder, die Hirt für die Gemäldegalerie vorgesehen hatte, sonderte die Kommission aus – nach kunsthistorischen Maßstäben galten sie nur mehr als „geringe Schulbilder, mittelmäßige Copien oder auf Täuschung berechnete moderne Machwerke“.⁴⁶ Es bedurfte aber des Originals und des Meisterwerks, um dem humanistischen Ideal eines Museums gerecht zu werden: der Öffnung des Menschen für das Schöne und der Beförderung der Humanität durch Bildung.⁴⁷

Das Ringen um Sinn und Funktion der Bildungsinstitution ‚Museum‘ war ein geistiger Prozess, in dem sich schließlich die Position des Aufklärers Aloys Hirt nicht behaupten konnte. Die Ablehnung seiner Grundsätze in der preußischen Bildungsdebatte aber relativiert sich aus heutiger Sicht, verfolgt man

⁴² Wezel 2003, 92-96; dies. in Aloys Hirt 2004 (Anm. 18), 119-121.

⁴³ Die internen Auseinandersetzungen der Kommission wurden jedoch erst nach Öffnung des Königlichen Museums publik, als Hirt, Rumohr und Waagen einander 1832 im sog. ‚Kunstkennnerstreit‘ mit großer Polemik in ihren Schriften angriffen, vgl. B. Schroedter in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 24).

⁴⁴ Zur maßgeblichen Rolle Wilhelm von Humboldts bei der Durchsetzung des idealistisch-ästhetischen Prinzips in der Sammlungspräsentation vgl. Ch.M. Vogtherr, Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie, *JbBerlMus N.F.* 34, 1992, 53-64; Th.W. Gaehtgens, Wilhelm von Humboldts Konzept des Alten Museums in Berlin, *Aachener Kunstblätter* 60 (Festschrift für H. Fillitz zum 70. Geburtstag), 1994, 423-430.

⁴⁵ Die erste Einrichtung des Königlichen Museums behandeln ausführlich Vogtherr 1997, 159-213; Wezel 2003, 97-106; Heilmeyer 2005 (Anm. 2).

⁴⁶ G.F. Waagen, Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei (Berlin 1832) 50-59 §7, das Zitat auf S. 53. Vgl. Wezel 2003, 93f.; B. Schroedter in: Aloys Hirt 2004 (Anm. 24), 158. Zur Rolle C.F. von Rumohrs bei der Gemäldeauswahl: Vogtherr 1997, 154.

⁴⁷ Lübke 1980 (Anm. 14), 93f.

die jüngere Entwicklung des Museumswesens. Zwei seiner Prinzipien blieben nicht ohne Nachfolge: Die praxisbezogene Aufgabe der qualitativen Förderung zeitgenössischer Künstler erfuhr mit der Kunstgewerbebewegung und der Gründung der ersten Kunstgewerbemuseen als Studiensammlungen bereits im mittleren 19. Jahrhundert eine Wiederbelebung.⁴⁸ Bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert sollte es dauern, bis auch die themenbezogene Sammlungspräsentation im steten Erneuerungsprozess der deutschen Museen diskussionswürdig wurde: Große kulturgeschichtliche Häuser mit archäologischen Abteilungen, wie beispielsweise das Rheinische Landesmuseum Bonn, wurden zu sog. Themenmuseen umgestaltet.⁴⁹ Eine Sonderausstellung der Antikensammlung auf der Berliner Museumsinsel zeigte vom November 2008 bis zum April 2010 antike Skulpturen aus eigenen Beständen unter dem Titel ‚Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp‘ und ordnete in der ersten Hälfte des Rundgangs die Hauptvertreter der griechischen Götterwelt ikonographisch an.⁵⁰ Nicht anders hatte es sich der Archäologe Aloys Hirt für die Erstaufstellung der Statuen im Königlichen Museum zu Berlin gewünscht.

Dr. Kirsten Krumeich
Klassik Stiftung Weimar
Herzogin Anna Amalia Bibliothek
Platz der Demokratie 1
D-99423 Weimar
E-Mail: kirsten.krumeich@klassik-stiftung.de

⁴⁸ A. Thiekötter/E. Siepmann, Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, *Werkbund-Archiv* 16 (Gießen 1987) bes. 166-212 zum 1881 eröffneten Königlichen Kunstgewerbe-Museum in Berlin; C. Rückert/B. Segelken, Im Kampf gegen den „Ungeschmack“. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung, in: A. Joachimides (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft 1830-1990* (Dresden 1995) 108-121.

⁴⁹ Zum Konzept des Themenmuseums vgl. die Homepage des Rheinischen Landesmuseums Bonn: <http://www.rlmb.lvr.de> (Stand: 12. Februar 2011).

⁵⁰ Der Katalog zur Ausstellung spiegelt den thematisch-ikonographischen Aufbau wider, vgl. D. Grassinger/T. de Oliveira Pinto/A. Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp* (Regensburg 2008). In diesen Tagen ist die Ausstellung auf ihrer zweiten Station in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim zu sehen (13. Juni 2010 bis 20. März 2011).