

Geschichte, Wiederaufbau und Vollendung der Berliner Museumsinsel

Peter-Klaus Schuster

Die Museumsinsel in der Mitte Berlins ist das Herzstück der Staatlichen Museen zu Berlin. Aber wie man das Herz nicht ohne den ihm zugehörigen Körper betrachten sollte, so kann man auch die Museumsinsel nicht aus dem Kosmos der

fünf großen Universal Museen weltweit. Im entscheidenden Unterschied zu ihren Schwesterinstitutionen, – der Eremitage, dem British Museum, dem Louvre und dem Metropolitan Museum –, sind und waren die Staatlichen Museen jedoch



Museumsinsel, Gesamtansicht, Zustand 2009
Остров Музеев, общий вид, состояние в 2009 г.

Berliner Museen isolieren. Denn dieser Kosmos nahm auf der Museumsinsel seinen Anfang, vergrößerte sich weit über die Insel hinaus und strebt doch immer wieder auf die Insel zurück oder versucht sich an anderer Stelle in neuen Museumsinseln zu konzentrieren. Die Berliner Museumsinsel ist mithin keine bloß topographische Angabe, sondern sie ist eine Bedeutungsform, von der aus die Vielfalt – und richtiger wäre zu sagen – die Vielteiligkeit der Berliner Museen einzig als Sinneinheit zu begreifen ist.

I. Konzentration und Vielfalt – die Berliner Museumsquartiere

Mit inzwischen 16 Museen sind die 1830 als Königlich Preußische Museen begründeten Staatlichen Museen zu Berlin, heute Teil der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, eines der

nie ein ‚Ein-Haus-Museum‘. Vielmehr wurden die Staatlichen Museen auf Grund der ständig anwachsenden Fülle und Vielfalt ihrer Sammlungen bereits seit Stülers Masterplan von 1841 als eine Tempelstadt aus ganz unterschiedlichen Museumsgebäuden auf der Spreehalbinsel im Zentrum Berlins vis-à-vis dem Königlichen Schloss konzipiert. Dies war der Beginn der Berliner Museumsinsel! Aber die Berliner Museen wuchsen weiter! Spätestens seit 1871, seit Errichtung des Völkerkundemuseums und des Kunstgewerbemuseums in der Nähe des Potsdamer Platzes, waren die Staatlichen Museen zudem dezentral über mehrere Standorte in Berlin verteilt.

Die Kriegszerstörungen, die Suche nach Ausweichgebäuden und schließlich die Teilung Berlins haben dieser Zerstreuung der Berliner Museen weiteren Vorschub geleistet. So ist das Museumsquartier in Dahlem, einst von Wilhelm von Bode 1920 als Asiatisches Museum begründet und dann



*Museen Dahlem
Музеи в районе Далем*

für die Präsentation nahezu sämtlicher in der Nachkriegszeit nach Westberlin verbrachter Sammlungen genutzt und fortlaufend ausgebaut, noch heute der – leider etwas entlegene – Ort für unsere außereuropäischen Sammlungen. Also für jene großartigen Sammlungen der Künste und Kulturen Asiens, Afrikas, Altamerikas und Ozeaniens, die in wenigen Jahren ihren zukünftigen Platz im wiederaufgebauten Schloss gegenüber der Museumsinsel finden und diese damit als ganz einzigartigen Museumsort der Weltkunst vollenden werden.

Neben der ‚Museumsinsel‘ und ‚Dahlem‘ bildet schließlich das ‚Kulturforum‘, seit Ende der 1960er Jahre in der Nähe des Potsdamer Platzes errichtet, unser drittes großes Museumsquartier. Das ‚Kulturforum‘ ist entstanden als Entlastung von ‚Dahlem‘ mit Blick auf die ‚Museumsinsel‘. Denn all die Sammlungen europäischer Kunst, die im Westberlin der Nachkriegszeit eine provisorische Unterkunft in Dahlem und Charlottenburg gefunden hatten, bewegten sich infolge der bei den Berliner Museen nie aufgegebenen Hoffnung auf eine Wiedervereinigung der Sammlungen aus der noblen Peripherie von Dahlem und Charlottenburg zurück ins zukünftig neue Zentrum. Auf jener durch die Stadtplanung der Nationalsozialisten begonnenen und durch die Zerstörungen des Krieges radikal vollendeten Tabula rasa im Westberliner Tiergartenviertel ganz in der Nähe des Potsdamer Platzes, dem modernen Zentrum des einstigen und ebenso des wiedervereinten Berlins, hat man das ‚Kulturforum‘ mit Absicht in fußläufiger Entfernung zur historischen Museumsinsel als



*Kulturforum Potsdamer Platz
Форум культуры на площади «Потсдамер платц»*



*Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie
Мис ван дер Роэ, Новая национальная галерея*

eine neue zweite Museumsinsel für die europäische Kunstgeschichte mit Sammlungsgebäuden für die Gemäldegalerie, das Kunstgewerbemuseum, das Kupferstichkabinett und die Kunstbibliothek großzügig ausgebaut. Mit Mies van der Rohes 1968 eingeweihter Neuer Nationalgalerie, errichtet für die im Westen geborgenen Bestände der Alten Nationalgalerie sowie für eine neubegründete ‚Galerie der Moderne‘, mit der man die von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ zerstörte Sammlung moderner Kunst der Nationalgalerie im einstigen Kronprinzenpalais zu ersetzen suchte, mit der Neue Nationalgalerie von Mies van der Rohe wurde dieses mit Blick auf die Teilung Berlins strategisch so wohlbegründete ‚Kulturforum‘ für die europäische Kunst mit einer inzwischen als klassisch gefeierten Ikone der modernen Architektur begonnen.

Weniger ikonisch, weil weit weniger bildmächtig in ihrer äußeren Erscheinung für ihren kostbaren kunsthistorischen Inhalt, zeigten sich dann die nachfolgend entstandenen Sammlungsgebäude des ‚Kulturforums‘. Dadurch geriet das weitläufige ‚Kulturforum‘ in der Wahrnehmung des Publikums, von Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie abgesehen, nach der Wiedervereinigung Berlins und der Vereinigung der Staatlichen Museen im Osten und Westen der Stadt sehr merklich ins Hintertreffen gegenüber den nun mühelos wieder zugänglichen Museumstempeln auf der historischen Museumsinsel. Gleichsam auf der Suche nach der wiedergefundenen Zeit pilgerten die Berliner und ihre Gäste millionenfach mit stets zunehmender Neugierde, Begeisterung und



*Kulturforum, Gemäldegalerie von außen
Форум культуры, картинная галерея снаружи*

Andacht in die inzwischen so glanzvoll wiederhergestellten klassischen Bildungsbauten auf der Museumsinsel.

Dem wird man Rechnung tragen müssen, will man den so außerordentlichen Berliner Sammlungen zur europäischen Kunstgeschichte zukünftig jene Aufmerksamkeit sichern, die sie im internationalen Vergleich absolut verdienen. Eine internationale Aufmerksamkeit, welche die Berliner Sammlungen – wie die sammlungsübergreifende Präsentation der Skulpturen mit ausgewählten Gemälden Alter Meister und Werken des Kunstgewerbes auf der Museumsinsel im 2006 wiedereröffneten Bode-Museum schlagend demonstrierte – an ihrem historisch angestammten Platz in der alten Mitte Berlins mühelos zu erreichen vermögen. Das ‚Kulturforum‘ im Herzen des traditionell modernen Westens Berlins wird nach dieser Rückkehr der Alten Meister auf die historische Museumsinsel zu einer ‚Museumsinsel der Moderne‘, zu einer in der Besucherwahrnehmung dann wirklich funktionierenden zweiten Museumsinsel mit Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie, dem Tempel der Moderne, als internationalem Ausstellungshaus im Zentrum. Die Gemäldegalerie von Hilmer & Sattler bietet hingegen endlich das lang vermisste geräumige Haus für die vielfältigen Berliner Sammlungen zur Kunst des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Plötzlich erkennt man, wie aus dem Unglück der Teilung ein neues Glück wird. Da es im geteilten Berlin auch bei den Staatlichen Museen alles doppelt gab, zwei Nationalgalerien – die Alte Nationalgalerie auf der Museumsinsel und die Neue Nationalgalerie auf dem Kulturforum –, zwei Gemäldegalerien – die alte auf der Museumsinsel und die neue auf dem Kulturforum –, ergeben sich ganz zwanglos alle Möglichkeiten für die entscheidenden Rochaden zur Wiederherstellung der alten neuen Sammlungszusammenhänge mit vollständiger Nutzung aller inzwischen neuerrichteten Museumsgebäude! Nichts war vergeblich, nichts umsonst!

Damit ergibt sich die folgende Zukunftsperspektive für die Staatlichen Museen zu Berlin:

- Erstens: Die Museumsinsel mit ihren fünf Museumstem-peln in der Mitte Berlins ist der Ort der europäischen Kün-ste von der Vor- und Frühgeschichte über die Antike bis um 1900 mitsamt allen Voraussetzungen, Vorläufern und Parallelentwicklungen in Ägypten und Vorderasien.
- Zweitens: Das Schlossareal vis-à-vis der Museumsinsel wird nach dem Beschluss von Parlament und Regierung und des Landes Berlin zum prominenten Ort der außereuropäischen Künste und Kulturen. Dort präsentieren sich die bisher in Dahlem gezeigten außereuropäischen Sammlungen nun in der einstigen Staatsmitte in einem nach Kubatur und Fassaden am zerstörten Schloss orientierten, neu zu errichtenden ‚Humboldt-Forum‘. Die außereuropäischen Sammlungen stehen dort in ständigem Dialog mit den europäischen Sammlungen auf der Museumsinsel, den Sammlungen der Humboldt-Universität sowie der Zentralen und Landesbibliothek Berlin. Das einstige Museumsquartier in Dahlem geht in die Nutzung der Freien Universität in Dahlem über.
- Drittens: Das Kulturforum am Potsdamer Platz, der seit jeher Ort des modernen Berlin war, bleibt mit all seinen Bauten für die Künste der Moderne reserviert. Dabei stiftet das ständig in die Gegenwart sich erweiternde Kupferstichka-



*Hamburger Bahnhof
Музей современности «Хамбургер Банхоф»
(Гамбургский вокзал)*



*Charlottenburg, zwei Stüler-Pavillons
Район Шарлотенбург, два павильона Штюлера*



Friedrichswerdersche Kirche
Музей церковь «Фридрихсвердерские Кирхе»



Schloss Köpenick
Дворец Кёпеник

binett mit seinen historischen Beständen dort ebenso wie die Kunstbibliothek und das Kunstgewerbemuseum den unerlässlichen Rückbezug der Moderne zur kunsthistorischen Tradition. Die Nationalgalerie bildet mit ihren beiden Museumstempeln den anschaulichen Brückenschlag zwischen den beiden Museumsinseln. Mit der Kunst des 19. Jahrhunderts vollendet die Alte Nationalgalerie das Panorama europäischer Kunst auf der Museumsinsel. In der Neuen Nationalgalerie und der einstigen Gemäldegalerie werden erstmals die für das Selbstverständnis Berlins als Metropole der Moderne so entscheidenden Künste des 20. Jahrhunderts an einem für Berlin traumatischen Schicksalsort des 20. Jahrhunderts in umfassender Sammlungspräsentation dauerhaft sichtbar.

- Viertens: Die Nationalgalerie betreibt zudem ihre so prominent wie kulturpolitisch sinnvoll über das Stadtgebiet verteilten Dependancen: den Hamburger Bahnhof als Museum der Gegenwart genau in der Mitte zwischen den beiden Museumsinseln am neuen Hauptbahnhof gelegen; die beiden Privatsammlungen für die Klassische Moderne, das ‚Museum Berggruen‘ und die ‚Sammlung Scharf-Gerstenberg‘, bleiben in den beiden Stüler-Pavillons gegenüber Schloss Charlottenburg. Mit dessen Sammlungen bilden sie ein einzigartiges Museumsquartier der französischen Kunst von Watteau bis ins 20. Jahrhundert. In der ‚Friedrichswerderschen Kirche‘, dem einzigen authentisch erhaltenen Innenraum von Schinkel in der Mitte Berlins, zeigt die Nationalgalerie schließlich ihre einzigartige



Museum für Fotografie
Музей фотографии

Skulpturensammlung des Berliner Klassizismus. Ebenfalls in Charlottenburg, direkt neben dem Bahnhof Zoo und der Universität der Künste, haben die Staatlichen Museen ihr neubegründetes ‚Museum für Fotografie‘ etabliert, das von den Fotosammlungen der Kunstbibliothek und der Stiftung Helmut Newton bespielt wird. Im Schloss Köpenick hat das Kunstgewerbemuseum seine historischen Zim-
mensembles höchst eindrucksvoll versammelt.

Dies ist nach dem heutigen Stand die Blaupause für das Universalmuseum der Staatlichen Museen zu Berlin im Hinblick auf ihre Museumsquartiere und deren zukünftige Entwicklung.

II. Der Sammlungsauftrag der Berliner Museen

Die Staatlichen Museen zu Berlin sind auf Jahre hinaus in Bewegung. Diese Beweglichkeit, diese Dynamik gründet auch im Sammlungsauftrag der Staatlichen Museen von Anfang an. Programmatisch findet dieser sich bereits am Architrav von Schinkels Altem Museum formuliert. 1830 eröffnet als erstes Haus der Königlich-Preußischen Museen, verkündet die Inschrift auf der Tempelfront ‚Studio Antiquitatis Omnigenae...‘. Das meint, dass dieses Gebäude dem Studium sämtlicher Altertümer – oder wie Schinkel übersetzte ‚jeglicher Altertümer‘ – dienen solle, woher auch immer diese stammen und woraus auch immer sie gemacht sind!

Mit dieser ganz von den Idealen der Aufklärung, der Wertschätzung aller Kulturen geprägten Inschrift sind die Königlich-Preußischen Museen von Anfang an als Universalmuseum definiert mit dem Auftrag, die Künste und Kulturen der ganzen Welt zu sammeln und zu erforschen. Vorbild hierfür ist Goethes Idee einer Weltliteratur ebenso wie die Überzeugung der Brüder Humboldt, dass die Kulturen der Alten wie der Neuen Welt einander völlig gleichwertig sind. Aus Platzgründen sind die erst damals erworbenen ägyptischen Altertümer und die Ethnologica aus der Königlich-Kunstkammer dann allerdings doch nicht in Schinkels Museum zur Aufstellung gelangt, sondern einzig die Antiken und darüber die Gemäldegalerie.

Damit aber war die Erweiterung von Schinkels Museum bereits vorgegeben, um die bisher nicht gezeigten Kultu-



Gesamtübersicht aller Museumsquartiere der Staatlichen Museen zu Berlin
План всех музейных ареалов объединения «Государственные музеи Берлина»

ren Ägyptens und Außereuropas wie auch die Denkmäler der eigenen Vor- und Frühgeschichte ebenfalls in den Ausstellungs-Kosmos der Berliner Sammlungen zu integrieren. Aber auch die bisher fehlenden Gattungen, wie Skulptur, Kunstgewerbe und Graphik, und ebenso die zeitgenössische Kunst verlangten nach Museumsräumen. 1841

verfügte deshalb König Friedrich Wilhelm IV. wohl unter Einfluss von Alexander von Humboldt, der als Universalgelehrter damals Vorleser des Königs war, dass das gesamte Gelände hinter Schinkels Museum als eine „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ ausschließlich für die Museen und ihre ständig anwachsenden Sammlungen zu reservieren sei.

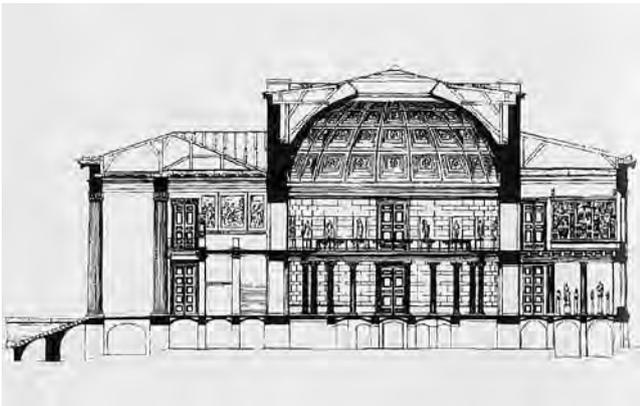


Schinkel, Altes Museum, Architrav
Шинкель, Старый Музей, архитрав

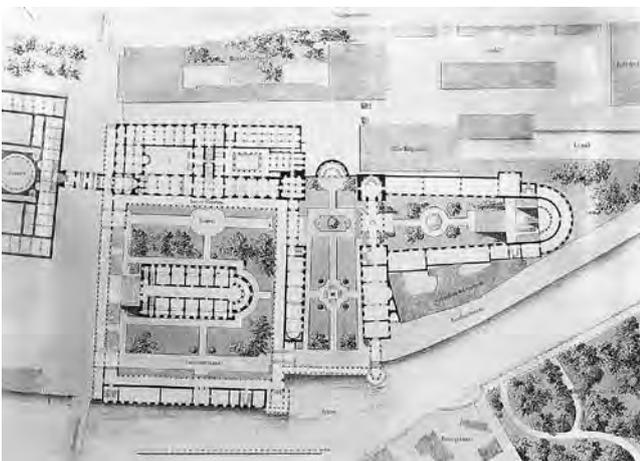
Damit war die Berliner Museumsinsel geboren. Friedrich August Stüler, Schüler Schinkels und Hofarchitekt, legte so gleich 1841 Pläne für das königliche Museumsprojekt vor. Stüler entwarf in der Nachfolge von Schinkels nie gebauten Museumsutopien kein einzelnes großräumiges Museumsgebäude, woran König Friedrich Wilhelm IV. gedacht hatte, sondern eine Idealstadt aus einer Vielzahl von Museumstempeln. Damit wurde Stülers Plan zum ersten Masterplan der Berliner Museumsinsel. Ohne dass die Sammlungen bereits



*Schinkels Altes Museum und Schloss/historisches Luftbild
Старый Музей Шинкеля и дворец/старая
крупномасштабная съёмка*



*Schinkel, Altes Museum, Rotunde
Шинкель, Старый Музей, Ротонда*



*Stüler, Masterplan Museumsinsel, 1841
Штюлер, план развития Острова Музеев, 1841 г.*

so ausreichend verfügbar gewesen wären, war es die erklärte Aufgabe der Berliner Museumsinsel – lange bevor sie selbst zum Weltkulturerbe erklärt wurde – das Weltkulturerbe, die Kunst und Kultur der ganzen Welt vom Anbeginn der menschlichen Zivilisation bis in die Gegenwart in ihren Museumstempeln zu versammeln.

III. Bildungstempel versus Museumsnutzung

Wer nun angesichts dieser klaren Aufgabenstellung glaubt, dass die Museen, also die Nutzer, das entscheidende Wort bei der architektonischen Gestaltung der Museumsinsel zugewiesen bekommen hätten, der irrt. Denn bei den Tempeln der Museumsinsel handelt es sich erst in zweiter Linie um Nutzbauten. Gebaut wurde zuerst Bedeutung! Schon Schinkel hat sein Museum am Lustgarten bedeutsam als Gegenbau zum königlichen Schloss errichtet mit einem riesigen offenen Treppenhaus, das jedem Besucher erlaubte, seinen König auf gleicher Augenhöhe wahrzunehmen. Das Museum als demokratisch egalitäre Bildungseinrichtung wird Antithese und zugleich ranggleich zum Sitz der Monarchie. Der Museumstempel gilt als Ort der Humanität, das Schloss als Ort der politischen Macht.

Solch urbanistischen Bedeutungsachsen, wie sie Schinkel in der pointierten Gegenüberstellung von Schloss und Museum gesucht hatte, verdankt später auch das Pergamonmuseum seine merkwürdig abweisend isolierte Einzelstellung auf der Museumsinsel. Denn geplant war, vom Ehrenhof des Museums über den Kanal eine breite Straße zur Rückseite der Universität zu führen, um so die Museumsinsel demonstrativ mit der Welt der Universität zu verbinden. Damit wäre die Museumsinsel ganz im Sinne der königlichen Bestimmung als „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ sichtbar und erlebbar geworden. Eine weitere urbanistische Vorgabe war die Überquerung der Museumsinsel durch die Stadtbahntrasse, womit die Insel seit den 1870er Jahren zweigeteilt und ihre Museumsnutzung nicht eben befördert wurde. Inzwischen genießen wir freilich das surrealistische Bild der rasch zwischen den Museumstempeln hin und her eilenden Züge ganz im Sinne der *Pittura Metaphysica* eines Giorgio de Chirico.

Schließlich entwickelte sich eine weitere Vorgabe der Spreehalbinsel zu einem bleibenden Kuriosum der Berliner Museumsinsel. Unmittelbar hinter Schinkels Museum befand sich auf dem Inselgelände der Berliner Binnenhafen mit seinen Lagerhäusern und Packhöfen. Auch auf Stülers Idealplan blieb die dem Kupfergraben-Kanal zugewandte Seite der Museumsinsel den Packhöfen und damit dem prosaischen bürgerlichen Erwerbsstreben vorbehalten. Eine merkwürdig bizarre Architekturcollage aus Nützlichem und Schönem, die endgültig erst 1938 bereinigt wurde mit dem Abriss des von Schinkel erbauten Wohnhauses des Packhofdirektors. Jetzt erst gehörte die Museumsinsel ganz den Museen.

Tatsächlich aber gehören die Museen selbst, ihre Gebäude, weit weniger den Museen und den Bedürfnissen ihrer Sammlungen, als vielmehr den in diesen Museumsgebäuden zur Anschauung gebrachten Bildungsidealen. Das Museum als Bedeutungsträger überlagert das Museum als Nutzbau



Stüler, Neues Museum, Außenansicht
Штюлер, Новый Музей, вид снаружи



Stüler, Alte Nationalgalerie
Штюлер, Национальная галерея



Stüler, Neues Museum, Treppenhaus
Штюлер, Новый Музей, лестница

bei weitem! Das gilt im besonderen Maße auch von den Museumstempeln der Berliner Museumsinsel. Man kann von den Museumsbauten der Museumsinsel geradezu von einer gebauten deutschen Ideen- und Geistesgeschichte sprechen. Am Beginn steht Schinkel. Er reserviert das Zentrum seines 1830 eröffneten Museums nicht für die Sammlungen. Sondern er verschwendet – wie seine Gegner fanden – den Platz für eine riesige Rotunde, dem Pantheon in Rom nachempfunden. Schinkel sah in der Rotunde ein „Heiligtum der Kunst“, einen ästhetischen Andachtsraum, in dem der Besucher ganz nach der Kunsttheologie der Weimarer Klassik sich im Angesicht der Kunst zu einem wahren humanen Wesen emporbilden soll. Entsprechend hat Schinkel das Museum nach seinem musealen Bildungsideal „Erst erfreuen, dann belehren“ einrichten lassen, sehr zum Widerspruch zahlreicher akademischer Kunstgelehrter.

Im Unterschied zu Schinkels Museum als Ästhetischer Kirche ist Stülers Neues Museum, das zweite Gebäude auf der Museumsinsel, weniger der Andacht vor der Kunst als der neuen Leitidee der Geschichte gewidmet. Kunst kann nur verstehen, wer die Geschichte versteht. Mithin ist Stülers Neues Museum, ab 1845 geplant und 1855 vollendet, überdeutlich im Bildprogramm seines monumentalen Treppenhauses, dessen von Kaulbach gemalte Fresken den Bogen der Menschheitsentwicklung von Babylon bis zur Reformation schlagen, ganz offensichtlich ein Tempel der modernen Geschichtswissenschaften. Stülers Museumstempel, der

nach dem Vorbild des British Museum erstmals auf der Museumsinsel außereuropäische und europäische Kunst vereinte, war geprägt vom Ideal des Fortschritts der menschlichen Zivilisation im Fortgang der Geschichte. Waren Goethe und Schiller die Hausgötter und ihr Glaube an die ästhetische Erziehung des Menschen die Leitidee im Tempel der Kunst in Schinkels Altem Museum, so sind es nun Hegel und seine Geschichtsphilosophie in Stülers Kunstgeschichtstempel.

Auf „Kunst“ und „Geschichte“ folgt als neuer Leitbegriff im Wertekosmos des 19. Jahrhunderts die „Nation“, theatralisch anschaulich im dritten Gebäude der Museumsinsel, dem hochaufgerichteten Tempel der Nationalgalerie. Ebenfalls von Stüler um 1865 – also noch vor der 1871 erlangten politischen Einheit der Deutschen – ausdrücklich als Nationalgalerie geplant für ein durch die Schenkung der Sammlung Wagener, also durch private Initiative begonnenes Museum für die Gegenwartskunst. Diese Ergänzung der archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Sammlungen auf der Museumsinsel durch die Kunst der Moderne wurde zugleich zu einem architektonischen Manifest für die Kunstpflege und Kunstförderung des Staates. Entsprechend überragt der Tempel der Nationalgalerie auf hohem Denkmalsockel die Museumsinsel wie eine Stadtkrone. Reich dekoriert bis hin zu den Nibelungenfresken im Inneren und den umlaufenden deutschen Künstlernamen in goldenen Lettern im Äußeren, ist die Nationalgalerie als eine Walhalla der Deutschen Kunst inszeniert. Wagner, dessen



Bode-Museum, Außenansicht
Музей Бодэ, вид снаружи



Bode-Museum, Innenräume
Музей Бодэ, интерьеры

Festspielhaus in Bayreuth im selben Jahr wie die Nationalgalerie, 1876, eröffnet wurde, ist der Hausgott dieses Kunsttempels der deutschen Nation. Entworfen nach einer Skizze des Königs Friedrich Wilhelm IV., der als Schüler Schinkels ebenfalls in der Architektur dilettierte, hat Stüler mit seinem Rückgriff auf eine königliche Architekturvision der Kulturation der Deutschen einen Tempel errichtet und zwar – wie

schon erwähnt – Jahre bevor diese ihre politische Einheit erlangt hatten. Anders als es die später angebrachte Inschrift „Der Deutschen Kunst 1871“ am Architrav der Nationalgalerie behauptet, hat die Einheit der Deutschen also zuerst im Museum auf der Berliner Museumsinsel stattgefunden und dann erst im wirklichen Leben. Es ist nicht ohne Ironie, dass die mit ihrer politischen Inschrift so antifranzösisch wirkende Nationalgalerie gerade jenes Haus ist, in dem seit 1896 durch die spektakulären Ankäufe ihres Direktors Hugo von Tschudi die französischen Impressionisten – Manet, Cézanne und Degas – erstmals in die Welt der Museen eingezogen sind.

Der vierte Museumstempel auf der Insel wurde 1904 als Kaiser-Friedrich-Museum auf der äußersten Spitze der Museumsinsel eröffnet. In diesem Museumsschloss hatte sich Wilhelm Bode für die unter seiner gemeinsamen Direktion geradezu explodierenden Gemälde- und Skulpturensammlungen dank kaiserlicher Unterstützung nach Entwürfen des Hofarchitekten Ihne seinen Traum eines sammlungsübergreifenden Renaissancemuseums verwirklicht. Hier wie in dem ebenfalls von Bode initiierten und 1930 eröffneten Pergamonmuseum, dem fünften und letzten Museumstempel auf der Museumsinsel, haben die Nutzer, haben die Museen sich mit ihren Vorstellungen am meisten durchgesetzt und verwirklicht. Zwar ist auch Kaiser Wilhelm II. bei der Gestaltung der neobarocken Ruhmeshalle für das Haus Hohenzollern unter der großen Kuppel des Kaiser-Friedrich-Museums, des heutigen Bode-Museums, höchstselbst als Architekt tätig geworden. Und doch ist es Bode als ingenieus Museumskünstler gelungen, die Gemäldegalerie, die durch seine spektakulären Erwerbungen über das Raumvolumen von Schinkels Altem Museum weit hinaus gewachsen war, ebenso wie die durch Bode erst eigentlich begründete Skulpturensammlung sowie die ebenfalls von ihm erst ins Leben gerufenen Museen für Byzantinische und Islamische Kunst in diesem riesigen Wasserschloss so zu präsentieren, dass das Museum in den von Bode erfundenen sammlungsübergreifenden Stil- und Epochenräumen unmittelbar auskunftsmächtig wurde für den kulturellen Kontext der Kunst. Dabei wurde ein aktueller Renaissancekult des großbürgerlichen Zeitgeschmacks ebenso bedient wie die neobarocke Prachtentfaltung des jungen, so sehr um internationale Anerkennung bemühten wilhelminischen Kaiserreiches. Aber mehr noch als von einem kunsthistorisch enzyklopädisch ausgreifenden Historismus waren Bodes so geschmackvoll komponierten Museumsräume geprägt von Kennerschaft, Schönheit und Harmonie, so dass man von Bodes Museum sehr wohl als einem ästhetischen Fin-de-Siècle-Traum sprechen darf. In dem endlosen Häusermeer der in Europa damals führenden Industriestadt Berlin erschien Bodes Museums-Wasserschloss als irrealer Sehnsuchtsort für ästhetische Rückzüge ins Reich der Schönheit angesichts einer prosaischen Welt, geprägt von Kommerz, Konsum und Vermassung. Schopenhauer und sein Pessimismus, seine philosophische Begründung der Kunst als Verneinung eines bloß rücksichtslos sich selbst verwirklichenden Willens zum Leben, Schopenhauer ist der eigentliche Hausgott für Bodes Schönheitstraum eines Museums als Gesamtkunstwerk.

Zarathustra, Nietzsches Übermensch, scheint demgegenüber in den riesigen Sälen des Pergamonmuseums Wohnung



*Pergamonmuseum, Außenansicht
Пергамский музей, вид снаружи*

genommen zu haben, das von außen wie ein Tempel des Zweistromlandes im preußischen Stil wirkt. In diesem gigantischen Museum, von Alfred Messel bis 1906 entworfen und von Ludwig von Hoffmann bis 1930 ausgeführt, in dem sich die Architektur der Antike und des Nahen Ostens – der Pergamonaltar, das Markttor von Milet, das Ishtar-tor und die Prozessionsstraße – wirklich und in Originalgröße ausgestellt findet, in diesem gigantischen Museum haben nach Ansicht zeitgenössischer Kritiker nun die Nutzer selbst, die Berliner Museumsarchäologen, jedes vernünftige Maß verloren. Mit ihren überlebensgroßen Exponaten, mit dieser hypertroph gewordenen Sammelleidenschaft gelehrter Kuratoren, dem Museum alles einzuverleiben – „Studio Antiquitatis Omnigenae ...“, – haben die Berliner Museen nach Meinung ihrer Kritiker die bedeutungsübermächtige Architektursprache der so beeindruckenden Tempel auf der Museumsinsel in ein bisher unbekanntes Extrem getrieben.

IV. Zerstörung, erster Wiederaufbau und die Verpflichtung der Museumsinsel als Weltkulturerbe

Die Berliner Museumsinsel ist nicht nur, aber auch ein steingewordenes Monument der deutschen Ideen- und Geistesgeschichte von Goethe über die Brüder Humboldt zu Hegel, Wagner, Schopenhauer und Nietzsche. Letzterer hatte seinen Vornamen Friedrich ausdrücklich wegen der Verehrung seines Vaters für den königlichen Begründer der Museumsinsel erhalten. Die Berliner Museumsinsel ist aber zudem auch ein Gedächtnisort par excellence für die Deutschen. Denn Berliner Museumsgeschichte war und ist immer auch deutsche Geschichte und zwar gerade auch politische Geschichte. Mit Schinkels Altem Museum 1830 begonnen und mit dem 1930, einhundert Jahre später eröffneten Pergamonmuseum von Messel vollendet, ist die als Universal-museum zur Kunst und Kultur der ganzen Welt begründete Berliner Museumsinsel tatsächlich nur ein kurzfristiger Mythos gewesen. Denn 1930 vollendet, wurden die Häuser auf der Museumsinsel 1939, mit Beginn des Zweiten Weltkrieges, nach neun Jahren bereits wieder geschlossen, um die Kunstwerke in Sicherheit zu bringen.



*Pergamonmuseum – Altar
Пергамский музей – алтарь*

Durch die Luftangriffe auf Berlin wurde die Museumsinsel in den letzten Kriegsmonaten im Februar 1945 ganz entscheidend getroffen und ihre Gebäude stark beschädigt. Dank der sofortigen Wiederaufbauleistung der Museumsmitarbeiter vor und in der einstigen DDR und dank der Rückführung einer Vielzahl von Kunstwerken auf die Museumsinsel, darunter der komplette Pergamonaltar durch die Sowjetunion im Jahr 1958, ist die Berliner Museumsinsel überhaupt nur wieder zu dem geworden, was sie heute erneut ist, das Museumswunder schlechthin. Die Berliner Museumsinsel ist eine in der Welt ganz einzigartige Konzentration miteinander kommunizierender Museumstempel



*Museumsinsel, Zerstörung 1945/Altes und Neues Museum
Остров Музеев, разрушение в 1945 г./
Старый и Новый Музеи*



*Masterplan mit Archäologischer Promenade
План развития сегодня*



*UNESCO-Weltkulturerbe-Urkunde
Сертификат Всемирного культурного наследия
ЮНЕСКО.*

auf relativ kleiner Fläche, von zwei Wasserläufen gesäumt und so wie ein heiliger Bezirk entrückt von der lärmenden Welt des Alltags mitten im Herzen Berlins.

Es war deshalb als Auszeichnung ebenso wie als Aufforderung zu verstehen, dass die Berliner Museumsinsel 1999 von der UNESCO auf die Liste des Weltkulturerbes gesetzt wurde. Denn nach der 1992 vollzogenen Vereinigung der Staatlichen Museen im Ostteil wie im Westteil Berlins war klar, dass der zu Zeiten der DDR oftmals nur bescheiden und zurückhaltend wiederhergestellten Museumsinsel eine weit aufwendigere Wiederherstellung bevorstand. Die von der DDR als Monument ihrer humanistischen Bildungstradition in Anspruch genommene und hochverehrte Museumsinsel wurde von den Besuchern aus dem Westen wie Atlantis, wie ein wiederaufgetauchter Kontinent einzigartiger kultureller Schätze ungläubig fasziniert bestaunt. Wobei sogleich die Forderung laut wurde, dass für die zu erwartenden Besucherströme der noch sehr sparsame Museumskomfort ebenso wie die bestehende technische Infrastruktur rasch auf internationales Niveau gebracht werden müsse.

Demgegenüber war die Entscheidung der UNESCO im Jahr 1999, die aus der Obhut der einstigen DDR noch nahezu unverändert überkommene Museumsinsel auf die Liste des Weltkulturerbes zu setzen, zunächst auch eine Ermahnung, der Museumsinsel nicht jegliche denkbare Verbesserung angedeihen zu lassen. Denn die Berliner Museumsinsel zählt ja in doppelter Weise zum Weltkulturerbe. Einerseits sind die großartigen und weltumfassenden Sammlungen auf der Museumsinsel Teil des Weltkulturerbes. Andererseits gehören aber auch die Museumsgebäude, die das Weltkulturerbe ihrer Sammlungen beherbergen, zum Weltkulturerbe. Der für die Geschichte, die Wissenschaft und Philosophie des Sammelns, ja man möchte sagen, der für die Entstehung von Zivilisation so grundlegende Menschheitstraum des gelehrten Sammelns hat wohl schwerlich je ein vergleichbar sprachmächtiges Museumsensemble gefunden, das wie die

Berliner Museumsinsel die Triumphe ebenso wie die Desaster der Geschichte bekundet. Die mit der Aufnahme in die UNESCO-Welterbeliste eingegangene Verpflichtung, das Weltkulturerbe Museumsinsel zu schützen, meint mithin ein Doppeltes: die Sammlungen zu erhalten, sie zu pflegen und sie jedermann zugänglich zu machen. Zugleich meint die Auszeichnung der Museumsinsel als Weltkulturerbe die denkmalgerechte Wiederherstellung der Gebäude und deren Erhaltung als ein singuläres Beispiel für einhundert Jahre Museumsbau und Museumsphilosophie. Die UNESCO-Auszeichnung meint mithin die Auszeichnung der Berliner Museumsinsel als jenen einzigartigen Ort, der uns anschaulich darüber Auskunft gibt, wie man seit 1830 im europäischen Museumswesen über das Erbe der Weltkultur, seine museale Präsentation, seine Erhaltung und seine Erforschung gedacht und gehandelt hat. Es sind die Häuser, ihre Architektur und ihre Museumsphilosophie ebenso wie ihre Sammlungen, wodurch die Berliner Museumsinsel sich als UNESCO-Weltkulturerbe auszeichnet.

V. Strategien der Wiederherstellung

Angesichts dieser eingegangenen Verpflichtung ist es den Nutzern nicht mehr ins Belieben gestellt, wie sie mit dem architektonischen Bestand der Museumsinsel umzugehen haben. Die Museen selbst haben dies lernen müssen – oder lernen dürfen – im Zusammenhang mit dem ersten Wettbewerb von 1994 zur Wiederherstellung des Neuen Museums, das damals als einziges Museumsgebäude auf der Insel noch unverändert eine Kriegsrueine war. Der von den Museen entschieden favorisierte Entwurf von Frank Gehry sah vor, das Neue Museum nicht wieder als Sammlungsgebäude, sondern als zentrales Eingangsgebäude wiederherzustellen. Ihm sollte auf der Kupfergrabenseite ein expressionistisch-dekonstruktivistisches Ensemble von Ausstellungspavillons und Verbindungsstrukturen vorgelagert sein. Genau an der Stelle, wo der Krieg die Museumsinsel am meisten zerstört hatte, sollte also durch Gehrys schrapnellartige „architecture parlante“ ein großzügiges Energiefeld für vielfältige neue Ausstellungs- und Infrastrukturen hergestellt werden. Dadurch wäre das Neue Museum wie einst wieder mit Schinkels Altem Museum und dem Pergamonmuseum sowie durch eine Straßenbrücke direkt mit der Humboldt-Universität verbunden worden. Gehrys Plan – Jahre vor der Vollendung seines so spektakulären Guggenheim-Museums in Bilbao präsentiert – stieß auf heftigsten Widerstand sowohl bei der Denkmalpflege als auch bei den Entscheidungsgremien der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, zu deren Einrichtungen die Staatlichen Museen zu Berlin gehören.

Man kann sagen, Gehrys Plan, der vielleicht einmal als die größte architektonische Herausforderung Berlins am Ende des 20. Jahrhunderts wird gelten dürfen, hat seinen Gegenplan im heutigen Masterplan geradezu notwendig hervorgebracht. 1999 wurde dieser Masterplan, der sich weit antiquarischer wieder an Stülers Masterplan von 1841 orientiert, von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verabschiedet. Das erklärte Ziel ist nun eine denkmalgerechte Wiederherstellung aller Museumstempel und die diskrete, ihrem Charakter als Solitäre nicht widersprechende Verbindung dieser Tem-



Alte Nationalgalerie, Justi-Kabinette
 Старая национальная галерея, кабинеты быв. директора Юсти



Alte Nationalgalerie, Hanfstaengl-Lichtdecke
 Старая национальная галерея, световой потолок Ханфштеенгля

pel mittels einer quer durch alle Sockelgeschosse der Insel verlaufenden Promenade. Die Museumsinsel wird nur noch für die Kunstwerke und die Besucher reserviert sein. Werkstätten und Depots, Bibliotheken, Büros und Verwaltungen werden zukünftig in dem großzügig bemessenen Areal der einstigen Marx-Engels-Kaserne, den heutigen Museumshöfen gegenüber dem Bode-Museum am Kupfergraben untergebracht. Auf diesen Museumshöfen wird auch der – für die Rückkehr der Alten Meister auf die Museumsinsel – not-



Alte Nationalgalerie, Corneliussaal
Старая национальная галерея, зал Корнелиуса

wendige Erweiterungsbau des Bode-Museums seinen Platz finden. Erste Planungen zeigen, dass dort, als Pendant zum Bode-Museum, ein ebensogroßzügiges Sammlungsgebäude erbaut werden kann. Getreu dem ursprünglichen Konzept von Bode wird es die Gemälde und Skulpturen der nördlichen Schulen versammeln, während im Bode-Museum die

3. Ausstellungsgeschoß | Gottheit und Kosmos

- 3.01 Schöpfung und die Kosmos (1790)
- 3.02 Die Wälder der Götter (1800)
- 3.03-3.04 Landschaften
- 3.05 Karl Friedrich Schinkel
- 3.06 Caspar David Friedrich
- 3.07 Carl Blechen
- 3.08-3.22 Kosmos, Menschheit, Naturkatastrophen
- 3.23 "Hesperus"
- 3.24 "Perseus und Andromeda"

1. Ausstellungsgeschoß | Klassische Skulpturen - Fürsten des Reiches

- 1.01 Skulpturen (1790-1800)
- 1.02-1.03 Porträts (Königliche Gemäldegalerie)
- 1.04 Carl Blechen, Winterbilder
- 1.05 Geschichte der Romantik
- 1.06-1.08 Skulpturen
- 1.09 Ludwig Meißner, Ernst Nolten
- 1.10 "Waldschänke"
- 1.11-1.12 Kunst der Landschaft
- 1.13-1.14 Romantik und Bildhauerei

2. Ausstellungsgeschoß | Skulpturen - Bildhauerei - Interpretationen

- 2.01 "Hesperus" (1790)
- 2.02-2.03 "Perseus und Andromeda" (1800)
- 2.04 "Perseus und Andromeda" (1800)
- 2.05 "Waldschänke" (1800)
- 2.06-2.07 "Hesperus" (1800)
- 2.08 "Perseus und Andromeda" (1800)
- 2.09 "Hesperus" (1800)
- 2.10 "Perseus und Andromeda" (1800)
- 2.11 "Hesperus" (1800)
- 2.12 "Perseus und Andromeda" (1800)

Alte Nationalgalerie, aktuelle Geschossgliederung
Старая национальная галерея, новое разделение этажей

Gemälde und Skulpturen der südlichen Schulen ihren Platz haben werden.

Der Reichtum der Berliner Museen macht es freilich notwendig, was auch im Masterplan Museumsinsel bereits bedacht ist, dass nämlich für die umfangreichen Depotbestände der Sammlungen auf der Museumsinsel ein eigenes Depotquartier außerhalb der so kostbaren Stadtmitte errichtet wird. Das Gelände dafür ist inzwischen in Friedrichshagen gefunden und ein Architektenwettbewerb hat bereits stattgefunden. Zudem sieht der Masterplan vor, dass die Besucher auf der Museumsinsel auch zwischen den Museumstempeln nach eigenem Belieben in einer umfassenden Gartenanlage wie in einem arkadischen Gefilde flanieren können, wozu alle bisherigen Betriebshöfe auf der Insel aufgelöst werden. Auch in ihren Außenbereichen wird also die Museumsinsel ganz ausschließlich als ein Ort der Musen definiert. Mit der Entscheidung für diesen Masterplan hat die UNESCO die Museumsinsel im Dezember 1999 auf die Liste des Weltkulturerbes gesetzt.

Mit dieser Anerkennung und Auszeichnung der Museumsinsel als Weltkulturerbe haben sich die Staatlichen Museen als die Nutzer jedoch keineswegs um ihre architektonische Gestaltungsmöglichkeit bei der Wiederherstellung der Museumsinsel begeben. Ganz im Gegenteil wurde durch den vom heutigen Masterplan so beförderten genauen Blick in die Geschichte deutlich, dass die einzelnen Häuser bereits früher dank der Einfühlung und des Pragmatismus unserer einstigen Museumskollegen Veränderungen erfahren haben, die als Bestandteil der Geschichte zu nutzen oder zu revidieren waren.

Ein schönes Beispiel hierfür ist die Alte Nationalgalerie, die im Dezember 2001 als erstes generalsaniertes Gebäude auf der Museumsinsel wiedereröffnet wurde. Der mit der Generalsanierung beauftragte Stuttgarter Architekt HG Merz schloss genau an jene Maßnahmen an, mit denen bereits kurz nach 1900 Ludwig Justi als damaliger Direktor der Nationalgalerie und Eberhard Hanfstaengl als sein Nachfolger nach 1933 den imposanten Tempel Walhalls zu einem wirklich brauchbaren Museum umbauten.

So wurden Justis Einbauten in der einst wandlosen und damit für die Hängung von Gemälden ganz nutzlosen Säulenhalle im Erdgeschoss keineswegs als Abweichung vom Originalzustand beseitigt, sondern als schon zur Geschichte des Hauses gehörende Veränderung beibehalten und als kostbar im Stil der Goethezeit und des Jugendstil dekorierte Bilderkabinette umfassend saniert und wiederhergestellt. Auch die 1933 durch Hanfstaengl erfolgte Absenkung der Lichtdecke in den überdimensionierten einstigen Corneliussälen wurde beibehalten, um so die ursprünglich als Fest- und Weihesäle gedachten Haupträume der Nationalgalerie weiterhin mit der notwendigen Intimität als museale Bildergalerien nutzen zu können. Weitergehend wurde über der abgesenkten Lichtdecke in dem darüber verdeckten Luftraum eine veritable Decke eingezogen, so dass die Nationalgalerie nun erstmals auf drei Geschossen bespielbar ist. Das führte zu neuen Ausstellungsräumen im dritten Geschoss für Schinkel und Caspar David Friedrich. Zur Einbringung der notwendigen Klimatechnik – und dies ist der einzige Kompromiss –, mussten die Raumproportionen aller Mittelräume im zweiten und dritten Geschoss geringfügig verkleinert werden. Die tech-



Bode-Museum, Großer Kuppelraum
Музей Бодe, Большой купольный зал



Bodemuseum, Treppenhaus im Kleinen Kuppelraum
Музей Бодe, лестница в Малом купольном зале

nikgeschichtlich bedeutende Eisenkonstruktion des 19. Jahrhunderts für die ursprüngliche Oberlicht-Glasdecke wurde unsichtbar für den Besucher, aber zugänglich für Experten über dem heutigen neuen Oberlicht erhalten. Alle Oberflächen wurden im Material der Erbauungszeit mit sorgsamer Freilegung des einstigen Dekors bis hin zu Ofengitter und Sitzbank restauriert und beibehalten. Die früheren Wiederaufbaumühungen und Restaurierungen der einstigen DDR blieben ebenfalls als Zeugnisse der vielschichtigen Baugeschichte der Nationalgalerie in ihrer Grundstruktur erhalten. Einzig in den Oberflächen wurden diese Partien – wie etwa das gesamte zu DDR-Zeiten wiederaufgebaute Treppenhaus – neu gefasst. Die Nationalgalerie gilt heute als das schönste Museum des 19. Jahrhunderts für die Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Zugleich erlebt der Besucher das so stimmungsvolle Haus, ins Feierliche entrückt durch die Pathosformeln des historisch gebildeten 19. Jahrhunderts wie den umlaufenden Fries der bedeutenden Deutschen im gewaltigen Treppenhaus oder den farblich wiederhergestellten zentralen Kuppelraum der Museen im Hauptgeschoss, sehr wohl als eine Collage aus Alt und Neu. Dabei hat auch das Neue merklich verschiedene Altersstufen. Am deutlichsten wird dies dem Besucher durch ein sogenanntes „Fenster der Geschichte“ im Rundgang des ersten Ausstellungsgeschosses. Dort kann der Besucher ganz unvermutet durch ein Gemäldekabinett

hindurch in einen ihm erst seit der Generalsanierung zugänglichen Restraum hinter den Bilderwänden eintreten. In diesem nun geöffneten Raum wird der überraschte Besucher plötzlich mit der originalen Stülerschen Bauausstattung und dem ganzen Reichtum ihres ursprünglichen Dekors konfrontiert. Damit registriert er möglicherweise erstmals, dass die von ihm eben durchschrittenen Kabinette nicht zur Erstaussstattung gehören. Vielmehr handelt es sich um die bereits erwähnten Einbauten von Ludwig Justi aus den Jahren um 1914 mit den nachempfundenen Ornamenten der Goethezeit. Einbauten, die Justi sich wünschte, um die ursprünglich offene Säulenhalle – in diesem Restraum noch gut sichtbar – durch Kabinette mit Wänden für die Hängung von Bildern zu nutzen. Drastisch deutlich wird hier, wie bereits wenige Jahrzehnte nach der Eröffnung der Nationalgalerie von den Kunsthistorikern Eingriffe in den Bau eronnen wurden, um den pathetischen Tempelbau in ein funktionales Museum zu verwandeln – einen Weg, den unsere Generalsanierung ebenso diskret wie subtil entschieden weiter beschritten, ja letztlich vollendet hat.

Ganz anders war das Vorgehen im Bode-Museum, dem einstigen Kaiser-Friedrich-Museum. Es wurde im Oktober 2006 als zweites generalsaniertes Haus auf der Museumsinsel eröffnet. Nach eingehender Prüfung erwiesen sich die Museumsräume dieses Wasserschlosses als derart marode, dass das Haus unter dem Architekten Heinz Tesar aus Wien



*Bode-Museum, neue Räume mit Einrichtung
Музей Бодe, новые помещения с отделкой и
предметами экспозиции*



*Bode-Museum, Renaissancebasilika
Музей Бодe, базилика в стиле Ренессанса*

in Absprache mit der Denkmalpflege auf seinen Rohbau zurückgeführt wurde. Die historischen Decken und Fußböden wurden zum Teil ausgebaut und sorgfältig restauriert. Klimatechnik und elektrische Beleuchtung wurden diskret im gebauten Bestand untergebracht. Die Stuckdecken aus Rabitz – offenbar alle schon in den 1920er Jahren erneuert – wurden nach Referenzstücken komplett neu ausgeführt. Alle farbigen Steinoberflächen wurden in ihrer alten Farbfrische wiedergewonnen. Bei der Aufstellung wurde Bodes gattungübergreifende gemischte Aufstellung von Skulpturen und Malerei wieder aufgenommen. Die Dichte der ausgestellten Werke wurde jedoch merklich reduziert, wobei in der Mischung nun die Skulptur entschieden den Vorzug hat. Das Bode-Museum ist somit eines der umfassendsten Skulpturenmuseen, das dank der von Heinz Tesar neuentworfenen Sockel wie Vitrinen eine höchst zeitgemäße Aufstellung der europäischen Skulptur von der spätantiken byzantinischen Kunst bis zum Klassizismus bietet. Und doch ist kein Spezialmuseum für Skulpturen mit Gemälde und Kunstgewerbe

entstanden, sondern weit mehr ein Stimmungsmuseum in Räumen, die noch immer von den einst von Bode erworbenen Architekturspolien aus Deutschland, Frankreich und Italien geprägt sind, die mit ihren historischen und historistischen Anmutungen den Kunstwerken jeweils ein zeitgemäß ansprechendes Ambiente verleihen. Es ist als sei Geschichte angehalten, als sei keine Zeit vergangen! Man geht in den wechselnden Stilkleidern des Historismus in der Hauptachse unverändert wie zu Bodes Zeiten vom barocken Kuppelraum über die Renaissancebasilika zum preußischen Rokoko und erlebt so die Werke der Kunst in den Interieurs ihrer Entstehungszeit. Der Eindruck dieses wiedererstandenen Kunstschlusses mitsamt seiner von Bode erfundenen und nun wieder erlebbar gemachten museumskünstlerischen Dramaturgie ist für jeden Besucher überwältigend.

Völlig verschieden von den Strategien der Generalsanierung der Nationalgalerie und des Bode-Museums gestaltete sich die Wiederherstellung des Neuen Museums. Dieses konnte im Oktober 2009 als drittes generalsaniertes Museumsgebäude des Weltkulturerbes Museumsinsel der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Vorausgegangen war eine jahrelange Diskussion über das von dem Londoner Architekten David Chipperfield eingeschlagene Restaurierungskonzept. Eine Diskussion, die höchst kontrovers und mit größter Leidenschaft auf allen Ebenen bis hin zu happeningartigen Blockaden der Baustelle geführt wurde. Kaum je war in Deutschland intensiver darüber gestritten worden, was für die Wiederherstellung von Weltkulturerbe angemessen ist. Die Aufgabe war deshalb so konfliktreich, weil das Neue Museum nach seiner weitgehenden Kriegszerstörung als einziges Gebäude auf der Museumsinsel zu Zeiten der DDR nicht wieder aufgebaut worden war. Jedoch ist es einzig der Fürsorge der Museumskollegen in der einstigen DDR zu danken, dass das Neue Museum überhaupt erhalten blieb. 1986 ließen die Staatlichen Museen in Ostberlin unter der Ruine eine Betonplatte als sichere Standfläche errichten, ohne die das Gebäude im morastartigen Gelände der Museumsinsel auf Zeit und Dauer untergegangen wäre. Am 1. September 1989 wurden diese Neugründung und der damit gefasste Beschluss zum Wiederaufbau festlich begangen. Mit dem 1. September 1989 war für diesen Festakt bedeutsam jenes Datum gewählt, an dem fünfzig Jahre zuvor der Zweite Weltkrieg begonnen hatte. Wenige Wochen nach dieser Grundsteinlegung ging die DDR unter. Ihre letzte kulturpolitische Großtat war die Rettung des Neuen Museums.

Anders als in der Nationalgalerie oder im Bode-Museum waren im Neuen Museum nicht nur die marode Bausubstanz oder die vom Krieg zerstörte Wände zu sanieren. Vielmehr waren im Neuen Museum durch die Kriegszerstörungen ganze Gebäudeteile völlig vernichtet worden, so das monumentale Treppenhaus und der große Gebäudequadrant, der einst die Begrenzung des Ägyptischen Hofes bildete. Aber auch der zum Kolonnadenhof gelegene kleinere Ostquadrant wurde völlig ausgelöscht. Hier gab es nur noch den Anblick von Leere. Natürlich kann man, wie von vielen gewünscht, alles wieder neu aufbauen, sogar im alten Stil. Von allen zerstörten Partien hatte man zu Zeiten der DDR Referenzstücke gesammelt, die eine Rekonstruktion wohl ermöglicht hätten. Man hätte so ein ganz neues altes Neues Museum erschaffen, an dem das wirklich im Original erhalten gebliebene

Alte – und es ist ja angesichts des ruinösen Gesamtzustandes von Stülers Neuem Museum erstaunlich Vieles erhalten geblieben – dann nicht mehr erkennbar gewesen wäre. Entstanden wäre ein neu-altes Pasticcio, das jegliche vergangene Zeit geleugnet hätte. Ein solches Vorgehen, das alles Alte ganz neu aussehen lässt, verweigert dem wirklichen Original sein wahres Alter, seine Aura wie seine Würde. Geschichte, so behandelt, wird nichts, wird nichtig. Unhistorischer kann man mit historischer Bausubstanz überhaupt nicht umgehen!

Demgegenüber haben David Chipperfield und sein Berliner Büro unter Eva Schad, Martin Reichert und Alexander Schwarz, beraten von Julian Harrap und einer Fülle von weiteren Denkmalpflegern und Baufachleuten und zudem in ständigem Kontakt mit dem für die Weltkulturerbe-Auszeichnung denkmalpflegerisch zuständigen Vertretern von ICOMOS bzw. der UNESCO das mit der Ruine des Neuen Museum auf der Museumsinsel gestellte Problem von Neubauten im Bestand des Weltkulturerbes radikal neu gelöst. Alles, was an originaler Bausubstanz durch den Krieg und dessen Folgen am Neuen Museum verloren ist, bleibt verloren. Es gibt keine Kopie des Alten! Das heißt, das verlorene Alte wird nicht durch Reproduktionen im alten Stil wiederhergestellt, sondern wird durchweg in den Proportionen des Alten in einer modernen Architektursprache als ein sichtbar Neues wiedererbaut. Das erhaltene Alte wird hingegen umfassend gereinigt und restauriert. Fehlstellen werden sorgsam ergänzt und so dem erhaltenen Altbestand angenähert, dass sie gleichwohl als neuere Hinzufügungen erkennbar bleiben und doch keinen krassen Kontrast bilden. „Healing the wounds“ war eine der vielgebrauchten Formeln dieser Strategie. Sie macht den Verlust als Verlust ebenso erfahrbar wie den Reichtum und die Detailfülle des Erhaltenen. Diese Generalsanierung des Neuen Museums war somit Neubauten und riesige Restaurierungsakademie zugleich. Es war eine Strategie der klaren Schritte und des sich vorsichtigen Herantastens an ein kostbares und doch in vieler Hinsicht hilflos bedürftiges Altes.

David Chipperfield und die Seinen haben mit dieser Strategie Stülers Neues Museum verwandelt. Aus dem einstigen Tempel fortschrittlicher Geschichtsgläubigkeit wurde ein Tempel der Erinnerung. Mnemosyne, die Mutter der Musen und die Göttin der Erinnerung hat auf der Museumsinsel nun wieder ein Haus, in dem Geschichte nicht geschönt und verbessert, sondern in ihrem ganzen Verlauf wahrnehmbar, ehrwürdig und gefährlich anschaulich bleibt. Der farbenfrohe Fortschrittsoptimismus des Kaulbach'schen Freskenzyklus, dass die Welt sich stets zum Besseren wandle – Hegels Geschichtsphilosophie als die beste aller Welten –, wird angesichts des von Bombentreffern ausgebrannten Treppenhauses in Stülers Neuem Museum zum blanken Hohn. Und doch ist Chipperfields so pathetisch minimalistische Treppenanlage, in Proportion wie Verlauf die Treppe von Stüler wieder aufnehmend, nichts weniger als eine machtvolle Manifestation des Neuen im Zentrum des einstigen Untergangs. Ebenso bietet Chipperfields Verwandlung von Stülers offenem Dachstuhl in eine gewaltige Skulptur im minimalistischen Formrepertoire der Moderne das ernste Gegenbild zum unwiederbringlichen Reichtum von Stülers einst so verspielt zitatreicher Rokoko-Antike.



*Neues Museum, Grundsteinlegung DDR 1989
Новый Музей, закладка во времена ГДР в 1989 г.*

Untergang – dieses im Griechischen Hof in Schievelbeins Fries mit seiner Darstellung des Untergangs von Pompeji und der Rettung seiner Bewohner wie seiner Kunstwerke im Neuen Museum so sehr ins Positive gewendete Leitmotiv von Stülers Neuem Museum als einer Arche Noah des Bewahrens im Zentrum von Berlin, dieses so riskante Zentralmotiv der Überwindung des Untergangs durch das Museum einzige Rettungsmöglichkeit, hat sich an diesem Gebäude drastisch gegen das Museum gerichtet. Der Untergang hat sich hier im Museum selbst ereignet und Chipperfields Architektur hält die Erinnerung daran wach. Das Wunder von Chipperfields Neuem Museum liegt dabei in dem Paradoxon von Würde und nahezu arkadischer Heiterkeit, wodurch die ernstesten Gedanken hier anmutige Gestalt gewinnen. Wie die Häuser von Pompeji mit allen Spuren der Katastrophe uns heute dennoch zu verzaubern vermögen, so ist es in Chipperfields Neuem Museum der reiche Vorschein des Einstigen, die überall aufscheinende Gegenwart des Geretteten, die den beglückenden Zauber der Verwunderung nie einbüßt, wie all dies im einstigen Inferno hat überdauern können. Diese Freude und Heiterkeit setzt sich im gesamten Gebäude fort, da auch das zerstörte Umfeld der erhaltenen Partien – wie schon vermerkt – nach sorgfältiger Reinigung und möglicher Restaurierung dem erhaltenen Originalzustand einfühlsam angeglichen wurde. Für diesen Zusammenklang der so völlig unterschiedlich erhaltenen Räume war es eine kluge Entscheidung, die historischen Fußböden als repetitive Dekorformen durchgehend zu ergänzen. Eine Strategie, die schon bei der Generalsanierung der Nationalgalerie und des Bode-Museums ihre erfolgreiche Anwendung fand. Man durchschreitet die Museumsräume mit dem Wohlgefühl und Erstaunen, wieviel öffentlichen Luxus die Museumsinsel für ihre Besucher von Anfang an bereithielt.

VI. Kritik der Unterlassungen

Der Erfolg der bisherigen Wiederherstellung der Berliner Museumsinsel beim Museumspublikum wie bei der beru-



Neues Museum, zerstörtes Treppenhaus
Новый Музей, разрушенная лестничная клетка

fenen Kritik ist so einhellig, dass darüber ernsthafte Kontroversen zumeist im Zusammenhang mit provisorischen Maßnahmen inzwischen sehr in den Hintergrund getreten sind. Eine heute bereits vergessene Kritik am Wiederaufbau von Schinkels Altem Museum durch die einstige DDR kam allerdings nicht von der Denkmalpflege, sondern von Frank Gehry. Zu Zeiten der DDR hatte man aus klimatischen Gründen Schinkels offene Treppenanlage im alten Treppenhaus geschlossen und den Ausgang in die Sammlungs- und Ausstellungsräume im Obergeschoss durch eine neugeschaffene Treppe ermöglicht, die man nach Durchquerung der Rotunde erreichte. Schinkels Rotunde wurde so gleichsam als Windfang missbraucht. Es war Frank Gehry, der Schinkels Altes Museum als Ikone der modernen Architektur verehrt, und der deshalb diesen bizarren Zustand so entschieden monierte, dass kurz nach der Wiedervereinigung der Museen diese neue Treppenanlage entfernt, Schinkels offenes Treppenhaus wieder in Betrieb und damit der ungestörte Rundgang in beiden Ausstellungsgeschossen wiederhergestellt worden ist. Das von Schinkel nicht gelöste Klimaproblem, der ungehinderte Eintritt der Außentemperatur durch das offene Treppenhaus, wurde durch eine Verglasung zwischen den unmittelbar der Treppe vorgelagerten Säulen gemildert. Eine solche, schon von Schinkel für sein Orianda-Projekt benutzte Verglasung zwischen kannelierten Säulen hat das entschiedene Missfallen nicht nur der Denkmalpflege gefunden. Wenig Gefallen fanden die Denkmalpfleger auch an der



Neues Museum, Chipperfield-Treppe
Новый Музей, лестница Чипперфильда

temporär der Glaswand vorgehängten Lichtinstallation des Italieners Maurizio Nannucci von 2005 mit dem für die Berliner Museumsinsel so programmatischen Satz „All art has been contemporary“. Die Schonzeit für Nannucci ist bereits verstrichen und im Zuge der noch ausstehenden Generalsanierung des Alten Museums wird dann auch die in der Tat sehr provisorisch wirkende Glaswand als zudem nicht sehr effektiver Klimavorhang wieder verschwinden.

Man möchte freilich hoffen, dass bei dieser zukünftigen Generalsanierung des Alten Museums im Zentrum des Fußbodens der Rotunde, heute ein schwarzer Kreis, die dort einst befindliche Darstellung, wie Psyche von Amor in den Himmel emporgetragen wird, wenigstens in Andeutung – etwa als Umrisszeichnung – wieder zur Darstellung kommt. Denn nur mit Hilfe dieser Darstellung wird überhaupt der kunsttheologische Sinn von Schinkels Rotunde anschaulich verständlich, dass nämlich die Seele des Betrachters im Anblick der Kunst sich erhebt und so veredelt in ihre himmlische Heimat zurückzukehren vermag.

Diese Lesbarkeit der Museumsgebäude, deren Museumsphilosophie in ihrem höchst absichtsvollen Dekor einst klar zur Darstellung gelangte, diese Lesbarkeit wird heute zuweilen verunmöglicht durch das denkmalpflegerische Credo, dass das im Krieg Verlorene nicht neu rekonstruiert wird, sondern als ein singuläres künstlerisches Werk verloren bleibt. Für die Alte Nationalgalerie bedeutete dies, dass der im Treppenhaus befindliche Fries der „Großen Deutschen“



*Neues Museum, Schiefelbein-Fries, Kopf des Vulkan und Rettung der Pompejaner
Новый Музей, фриз Шифельбейна, голова Вулкана и спасение жителей Помпей*

an den Außenwänden zwar vollständig erhalten blieb, nicht jedoch jenes Teilstück, das durch einen Bombentreffer auf die Treppe selbst gänzlich vernichtet wurde. Dieses zeigt als finalen Höhepunkt des Frieses, wie alle bedeutenden Künstler und Gelehrte Bayerns und Preußens aus der Erbauungszeit der Nationalgalerie sich einträchtig um den gemeinsamen Thron von Ludwig I. von Bayern und Friedrich Wilhelm IV. von Preußen versammelten. Nach erhaltenen Gipsabgüssen hätte man diesen fehlenden Friesabschnitt leicht nachschaffen können, was freilich ein Verstoß gegen die reine denkmalpflegerische Lehre gewesen wäre. Von Museumsseite hat man sich deshalb mit einer formatgetreuen fotografischen Adaption geholfen, die diese bedeutende Urkunde der künstlerischen Eintracht zwischen Bayern und Preußen als der eigentlichen Grundlage für den Bau einer gemeinsamen Nationalgalerie in dieser bis heute so föderal verfassten deutschen Kulturnation anschaulich macht. Die Adaption ist offenkundig kein gefälschtes Original, sondern erkennbares Surrogat und deshalb statthaft.

Ähnliches müsste man sich vielleicht auch für das ebenfalls im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie zerstörte Marmorrelief der „Mnemosyne“ überlegen. Im Krieg vernichtet und nur noch im Foto überliefert, verzichtete man bereits beim Wiederaufbau zu Zeiten der DDR auf die antike Göttin der Erinnerung. Diese gilt seit alters als die Mutter aller Musen. Alles, was der Treppenfries der „Großen Deutschen“ so vollständig ausbreitet, die Erinnerung an die deutschen Heroen in der Geschichte und in den Künsten, ist ein Werk der Gedächtnisleistung der Göttin Mnemosyne. Wer einst im Treppenhaus der Nationalgalerie am Fries der „Großen Deutschen“ emporgestiegen ist und die Erinnerung an die Großen der Geschichte, der Wissenschaft und der

Kunst auf sich hat wirken lassen, dessen Blick fiel schließlich unvermeidlich auf die nachdenklich aufgestützt sitzende Mnemosyne, die wiederum zu ihren Töchtern, den Musen, hinüberblickte, deren Statuen noch heute unverändert am oberen Ende der Treppe im himmelblauen Kuppelraum vor den Sammlungsräumen ihren weihevollen Platz haben. Man versteht das ganze Bild- und Bildungsprogramm dieses Treppenaufstieges in der Alten Nationalgalerie nicht mehr, wenn man Mnemosyne, die so prominent als Zentral- und Gelenkfigur platzierte Schutzgöttin der Erinnerung und zugleich die Mutter aller Musen und mithin aller Künste, bei diesem so absichtsvoll inszenierten Bildungsaufstieg von der Geschichte zur aktuellen Kunst vermissen muss. Man wird sich freilich auch fragen können, wer sich heute überhaupt noch an Mnemosyne erinnert und ihr irgendeine erklärende Bedeutung beizumessen vermag. Dann aber lässt man den Besucher in einem Zustand der Unwissenheit, den er nicht selbst verschuldet hat. Man lässt ihn weit zurück hinter dem Anspruch eines in bedeutenden Fragmenten noch immer gut sichtbaren Bildungsprogramms des von ihm besuchten Museums. Wenn Weltkulturerbe für die Museumsinsel auch heißt, einhundert Jahre Museumsphilosophie anschaulich und erlebbar zu machen, dann wird man den Erhalt einer elementaren Sprachmächtigkeit dieser Museumsgebäude nicht außer acht lassen dürfen.

Das hier umschriebene Problem wird natürlich dramatisch in dem in weiten Teilen ruinierten Neuen Museum, dessen so erfolgreiche Wiederherstellung gerade auf dem Credo des nicht wiederherstellbaren Originals beruht. Was aber, wenn das Original bereits bei Stüler ein beliebig oft reproduzierbarer Gipsabguss war? Eben daran entzündete sich eine heftige Diskussion über die Frage, ob man den Korentempel aus



Altes Museum mit Nannucci-Installation
Старый Музей, инсталляция художника Наннучи

dem Erechteion nicht wie einst bei Stüler wieder am oberen Ende der Treppe errichten sollte. Schon bei Stüler handelte es sich ja gewissermaßen um ein ‚Ready-made‘, um ein modern reproduziertes Antikenzitat in Gips, das sich – wie ge-



Schinkel, Amor und Psyche, Entwurf für den Fußboden in der Rotunde des Alten Museums
Шинкель, Амур и Психея, эскиз фрагмента пола в Ротунде Старого Музея



Alte Nationalgalerie, Mnemosyne
Старая национальная галерея, Мнемозина

schehen – auch heute leicht wieder am Ende der Treppe auf einer noch heute dort befindlichen Marmorplatte installieren lässt. Mit dem Korentempel an ihrem Ende illustriert die Treppe Stülers Museumsphilosophie. Es ging um den Aufstieg zur Vollkommenheit, der sich dem Besucher des Museums in der Abfolge der Sammlungen unmittelbar erschloss. Man stieg auf von der archaischen Kunststufe der Ägypter und der Vor- und Frühgeschichte im Erdgeschoss, anschaulich in der dort verwendeten dorischen Säulenordnung. Der Aufstieg führte hinauf zu der damals im ersten Stock befindlichen Abgussammlung antiker Skulptur, als höhere Kulturstufe unmittelbar erkenntlich in der hier verwendeten ionischen Säulenordnung. Diese noch heute im Treppenhaus des Neuen Museums ablesbar gebliebene Säulenordnung vollendete sich für Stüler und seine Zeitgenossen nach antiker Tradition ganz fraglos im Aufstieg zur korinthischen Säulenordnung, die ihre vollkommenste Ausprägung nach allgemeiner Überzeugung im Korentempel des Erechteions hatte, weshalb Stüler diesen zum Zielpunkt seiner Treppe im zweiten Stockwerk wählte. Dass die antike Vollendung bei Stüler in einer Gipsfassung des Korentempels vorgestellt ist, macht die für Stüler ganz problemlose Verfügbarkeit der Antike als prägendes Muster für die Künste und die Kunstindustrie seiner Zeit offenkundig. Solcher Nutzanwendung der Antike entsprach die einstige Belegung des Neuen Museums im zweiten Stock durch das Kupferstichkabinett. Bis in die unmittelbare Gegenwart ausgreifend, galt das Kupferstichkabinett auch wegen der von ihm gesammelten Reproduktionstechniken als das industriell avancierte moderne Museum. Sein Vorlesesaal glich einem auch von künstlerisch tätigen Frauen vielbesuchten Akademiesaal, in dem der von den großen Kupferstechern überlieferte Formenvorrat besonders auch der antiken Muster studiert wurde zum Zwecke der künstlerischen Gestaltung der Gegenwart, wie dies auch der Dekor von Stülers Museum überdeutlich zeigt. Mit dem Korentempel, technisch perfekter noch als in der Antike in Gips modern reproduziert, war der Museumsbesucher für Stüler in der Formenwelt von Schinkels Berlin angelangt, in einer klassizistisch-romantischen Idealwelt antiker Vollkommenheit, deren musterhafter Formenkanon im gegenwärtigen industriellen Alltag beliebig reproduzierbar und damit unbeschränkt verfügbar wurde.

Diese Lesbarkeit eines Treppenaufstiegs als aufsteigende Vervollkommnung menschlicher Zivilisation und Kunst von der Vorzeit über die Antike bis in die Gegenwart, das ist das Lehrgebäude von Stülers Museumsphilosophie und einer von ihr geförderten Nutzanwendung zur Verschönerung des alltäglichen Lebens. Diese Museumsphilosophie ist natürlich ebenso gebauter Bestand des auf der Museumsinsel zu bewahrenden Weltkulturerbes. Im jetzigen Treppenhaus kann diese Museumsphilosophie des Kulturfortschrittes nur noch vereinfacht im Aufstieg von Ägypten und der Vor- und Frühgeschichte als einem archaischen Beginn im Erdgeschoss hinauf im ersten Stock zur Antike in Gestalt der monumentalen ionischen Säulen aus dem Erechteion und den historischen Abgüssen der Friesplatten vom Parthenon und darüber schließlich durch den an frühchristliche Kirchen erinnernden offenen Dachstuhl sehr ungefähr nachempfunden werden. Nicht mehr flankiert vom Zielpunkt eines im Obergeschoss gelegenen Kupferstichkabinetts als dem fortwir-



Alte Nationalgalerie, Treppenhaus-Fries
Старая национальная галерея, фриз в
лестничной клетке

kenden Ort für ein produktives Nachleben der Antike in der Kunstproduktion der Gegenwart, wäre das ‚Ready-made‘ des Korentempels nicht mehr wie bei Stüler in einem kulturhistorischen Gesamtzusammenhang integriert gewesen, sondern hätte bloß noch zitathaft isoliert als Fremdkörper gewirkt. Dem wenig freundlichen Urteil über den Korentempel im heutigen Treppenhaus als einer Geburtstagsorte auf einem riesigen Treppensockel wird man nur wenig entgegenseetzen können.

Ein weit stärkeres Argument hätte man gehabt, wenn auch im wiederhergestellten Neuen Museum im obersten Stockwerk wieder das Kupferstichkabinett als größte Sammlung zum Nachleben der Antike bis in die Gegenwart ihren Platz gefunden hätte. Angesichts der Dynamik des Kupferstichkabinetts als einer rapide in die Gegenwart sich ständig vermehrenden Sammlung hätte seine erneute Unterbringung im Neuen Museum schwerlich eine zukunfts mächtige Entscheidung sein können, wiewohl wesentliche Teile des noch erhaltenen Dekorationssystems im obersten Geschoss bis hin zur Nische für die Büste Dürers sich auf das Kupferstichkabinett beziehen. Aber solche Reivirements in der Belegung der Häuser – wie etwa die heutige Nutzung des Pergamonmuseums ausschließlich durch die archäologischen Sammlungen – gehören zu dem sich ständig erneuernden Wandel der Berliner Museen. So wird aus der möglichen Kritik einer Unterlassung das Einsehen in eine veränderte Sammlungs-

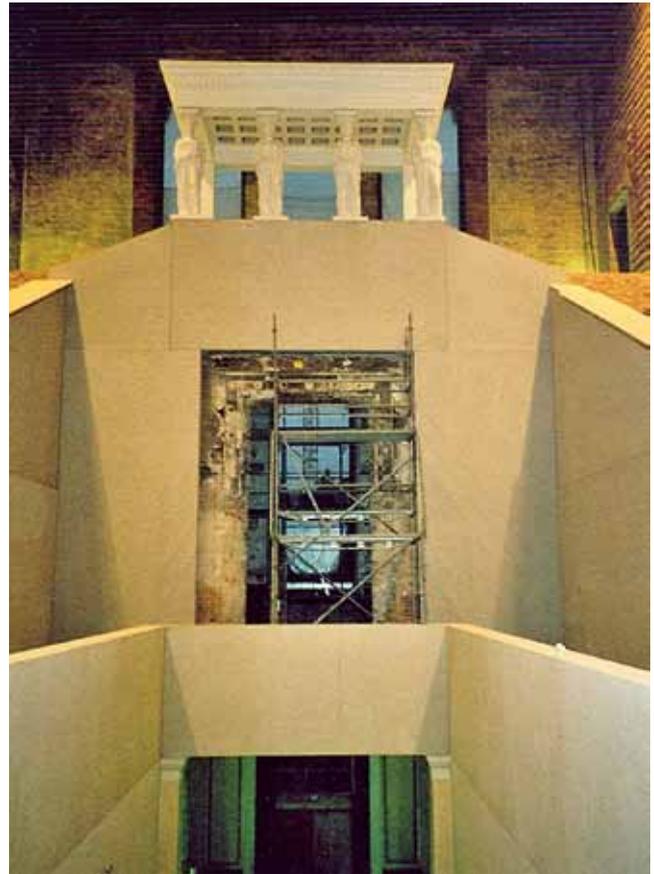


Alte Nationalgalerie, Kuppelraum
Старая национальная галерея, купольный зал

und Museumssituation, die auch von einer Weltkulturerbe-Liste nicht auf Zeit und Dauer zu präjudizieren ist.

VII. Vollendung

Was derart in Veränderung und Bewegung begriffen ist wie die Staatlichen Museen zu Berlin, was – sehr im Unterschied zu den anderen Universal Museen – mit seinen großen Sammlungen zu sämtlichen Künsten der Gegenwart derart offen ist im Blick auf Zukunft, was sich wie die Berliner Museen im Hinblick auf ihren allumfassenden Sammlungsauftrag von Anfang an als ein notwendig unvollendetes, ja mehr noch als ein unvollendbares Projekt beschreiben lässt, was kann für eine solch enzyklopädische Einrichtung zur Kunst und Kultur der ganzen Welt die Vorstellung der Vollendung bedeuten? Vollendung meint für die Staatlichen Museen zu Berlin eine Komposition und Disposition ihrer Sammlungen und Häuser, die wie schon auf Stülers Masterplan für die Museumsinsel von 1841 ein Ganzes aus durchaus selbständigen Teilen ergibt. Das heißt, die 16 Museen sind jeweils Spezialmuseen mit ganz eigener wissenschaftlicher Ausrichtung. Und doch gilt, dass sie erst im übergreifenden Dialog, im gegenseitigen Austausch, ja meist auch in engster räumlicher Nähe zueinander sich als jener umfassende gelehrte Kosmos verwirklichen, den die Staatlichen Museen



*Neues Museum, Treppenhalle mit Korenhalle: historische Zeichnung und Simulation mit Modell im Neuzustand
Новый Музей, лестничная клетка: исторический чертеж и симуляция с макетом в вновь отстроенной части*

zu Berlin in der Dreiheit ihrer Grundprinzipien von Anfang an geformt haben: erstens das gleichberechtigte Studium aller Künste und Kulturen („Studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium“), zweitens die Verbindung von Museen und Wissenschaft, die mit der Begründung der Museumsinsel als „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ nochmals programmatisch eingefordert wurde. Und drittens – und gewiss entscheidend im Hinblick auf das Publikum, auf welches das Museum als öffentliche Einrichtung ja in all seinen Bemühungen von Anbeginn abzielte – die berühmte Formel Schinkels und Wilhelm von Humboldts „Erst erfreuen, dann belehren“.

Aus all dem folgt, dass Vollendung der Staatlichen Museen und Vollendung der Museumsinsel miteinander eins sind. Die Museumsinsel ist eben mehr als nur eine topographische Gegebenheit zwischen zwei Armen der Spree im Zentrum Berlins. Die Museumsinsel als Ansammlung vielfach miteinander verknüpfter und doch ganz unterschiedlicher Museumstempel auf engstem Raum ist die einzigartig anschauliche Darstellungs- und Denkform des weitausgreifenden Berliner Museumskomplexes in der Nachfolge der egalitären Tendenzen der Aufklärung und der Weimarer Klassik, aber ebenso eines wilhelminischen Kulturimperialismus mit Weltmachtaspirationen und schließlich entschieden befördert und höchst erfolgreich durch den quellengestützten Positivismus des gelehrten Berlin im 19. Jahrhundert. Hinzu kommt jene ebenso unersättliche wie enzyklopädische Neugierde und Kennerschaft, die in der Person und im Wirken Wilhelm von Bodes kulminierte. Ein Museumskomplex, der

sich zudem mit seinen zahlreichen Sammlungen zur Moderne und zur Gegenwart – Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Kunstgewerbemuseum, Kunstbibliothek und Museum Europäische Kulturen als dem einstigen Museum für Volkskunde – den Luxus des Noch-Nicht-Wissens, den Luxus des ständigen Erforschens des Neuen leistet. Es ist diese artistisch-wissenschaftliche Denkstruktur, diese gelehrte Spielmöglichkeit, alles mit allem verknüpfbar zu machen, das die Berliner Museen und ihre Museumsinsel auszeichnet. Aber auch innerhalb jedes einzelnen Museumstempels können die verschiedensten Sammlungen miteinander kommunizierend im Austausch stehen, um damit das in Berlin nicht weniger erprobte gelehrte Spezialmuseum dialogfähig zu konterkarieren. In dem gerade im Bau befindlichen Kompetenzzentrum für die archäologischen Museen auf den Museumshöfen, vis-à-vis dem Bode-Museum und in unmittelbarer Nachbarschaft zur neuen Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität, wird diese Gemeinsamkeit von Bibliotheken und die Konzentration von Restaurierungswerkstätten und Depots bei fortwährender Autonomie der einzelnen Sammlungen ganz explizit zum Programm.

Kolonnaden

Die Vollendung der Museumsinsel wird also die sichtbare Vollendung der dialogischen Struktur der Berliner Museen sein. Als besonders weihelvolles Kommunikationselement, der antiken Akademie entlehnt, wird der Kolonnadenhof im unmittelbaren Anschluss an das wiederhergestellte Neue

Museum vollendet werden. Beide sind eng miteinander verbunden, war doch mit der Wiederherstellung des Neuen Museums auch die Wiederherstellung der Kolonnade entlang der Eingangsfassade des Neuen Museums vorgegeben. Die Architekturelemente dieser Kolonnade waren seit der Nachkriegszeit im Depot in Hohenschönhausen ausgelagert. Nach ihrer ergänzenden Wiederherstellung wird erstmals wieder sichtbar, wie sehr es als Vorläufer der großen Museumsinsel bereits eine kolonnadenumsäumte kleine Museumsinsel gegeben hat. Durch die umlaufenden Kolonnaden waren Schinkels Altes Museum, das Neue Museum und die Nationalgalerie, mithin alle Museumstempel des 19. Jahrhunderts, optisch miteinander verbunden um einen begrünten Innenhof, der durch die Kolonnaden wie ein heiliger Bezirk wirkte, verschönt als arkadisches Gefilde durch eine Brunnenanlage und im Freien aufgestellte Skulpturen. Innerhalb der Kolonnaden finden sich auf Konsolen an der Eingangswand des Neuen Museums zudem die Büsten der großen Berliner Kunstgelehrten des 19. Jahrhunderts – Hirth, Kugler und Schnaase. Als hochzuverehrende Begründer der Kunstwissenschaften nobilitierten sie die mit den Kolonnaden so würdig umgrenzte kleine Museumsinsel mit ihren Büsten sichtbar als „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“. Bezeichnend für den Genius loci waren es Kugler und Schnaase, die als erste den Versuch unternahmen, Kunstgeschichte als Weltkunstgeschichte zu schreiben, was schließlich im Werk ihres Schüler Carl Jakob Burckhardt seine berühmte Fortsetzung fand. In der wiederhergestellten Anlage dieser kolonnadengesäumten Kleinen Museumsinsel mit ihren Tempeln für Kunst, Geschichte und Nation tritt urplötzlich ein weiterer Wesenszug der Berliner Museumsinsel hervor. Sie ist als Gesamtensemble nichts weniger als ein Nationaldenkmal der deutschen Bildungsgeschichte. Dieser Charakter als Nationaldenkmal ist heute umso berechtigter, als die Staatlichen Museen zu Berlin nach dem von den Alliierten 1947 beschlossenen Untergang des Staates Preußen die Museen eines Staates sind, den es nicht mehr gibt. Mithin gehören sie mitsamt der Museumsinsel als ihrem Herzstück recht eigentlich niemandem oder besser allen. Entsprechend werden die Berliner Museen als Teil der Stiftung Preußischer Kulturbesitz als einzige Kultureinrichtung Deutschlands gemeinsam vom Bund und allen Ländern finanziert, wobei der Bund seit 1999 sämtliche Baukosten allein trägt.

Eingangsgebäude

Auf die Vollendung des Kolonnadenhofes folgt notwendig die Errichtung des neuen zentralen Eingangsgebäudes, das an der Kupfergrabenseite der Museumsinsel auf jenem Gelände gebaut wird, das zwischen Neuem Museum und Kanalufer einst die Packhöfe des Berliner Binnenhafens beherbergte. Als Rest des Hafens stand noch bis 1938 – wie schon erwähnt – das von Schinkel entworfene Haus des Direktors des Packhofes, das später dem Generaldirektor der Berliner Museen als Dienstwohnung diente. Die dem Kanal zugewandte Fassade des Neuen Museums, eigentlich seine Rückseite, war also stets durch vor ihr liegende Bauten in ihrer Ansicht verstellt. Schon Messel hatte im Zusammenhang mit seinen Planungen für das Pergamonmuseum um 1906 für die Uferseite am Kanal eine Bereinigung der damaligen



*Neues Museum, Kupferstichkabinett, Vorlesesaal
Новый Музей, Кабинет гравюр, демонстрационный зал*

Mischung zwischen Kunstbauten und Nutzarchitektur vorgesehen, indem er eine am Kanalufer entlanglaufende Kolonnade vorsah, abgestimmt auf seinen Entwurf der Uferfront des Pergamonmuseums. Hieran schließt auch David Chipperfields Entwurf für sein zentrales Eingangsgebäude an, der mit Blick auf Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie einen gläsernen Tempel auf einen hohen Ufersockel setzt. Einerseits wird so die Uferfront der Museumsinsel architektonisch geschlossen. Andererseits wird mit dieser Glasarchitektur erstmals eine zentrale Eingangshalle für Gruppenbesuche der Museumsinsel geschaffen, von der aus man das Pergamonmuseum ebenso betreten kann wie das Neue Museum und zudem in die sogenannte Archäologische Promenade hinabschreiten kann, die als Besucherstraße im Sockelgeschoss alle Museumstempel der Museumsinsel direkt miteinander verbindet und darin die einstigen Brückengebäude zwischen den Bauten auf der Museumsinsel ersetzt. Dieses Eingangsgebäude wird außer Kassen und Garderoben zudem erstmals großzügige Flächen für Restaurants, Cafés, Museumshops und zusätzliche Räume für Sonderausstellungen bereitstellen. Als Glasarchitektur wird das Eingangsgebäude die Uferfront der Museumsinsel abschließen und zugleich wird es den Blick auf das hinter ihm liegende Neue Museum schärfen, dem es wie ein gläserner Vorhang vorgelagert ist. Denn seine Transparenz ermöglicht sehr wohl die Durchsicht auf das spätklassizistische Museumsgebäude, das sich mit seiner größeren Höhe zudem wie ein Gebilde aus einer anderen, aus einer klassizistischen Welt über Chipperfields Zitat der Klassischen Moderne erhebt und so die reiche Schichtung der Museumsinsel geheimnisvoll anschaulich werden lässt. Das Eingangsgebäude, das von dem für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz zuständigem Kulturstaatsminister sofort nach dem großen Erfolg des Bode-Museums 2006 mit Blick auf die Besucherströme genehmigt wurde, wird im Jahr 2013 vollendet sein. Als „James-Simon-Galerie“ wird es den Namen des großzügigsten Mäzens tragen, den die Staatlichen Museen zu Berlin je hatten. Man betritt also zukünftig die Museumsinsel, abgesehen von der Vielzahl aller bisherigen und weiterhin existierenden Zugänge, durch eine zentrale Eingangshalle, die zugleich eine Ruhmeshalle der Stifter, Förderer und Freunde der Berliner Museen ist.



*Kolonnadenhof, Aufnahme vor 1939
Двор с колоннадами, фото до 1939 г.*

Pergamonmuseum

Mit der zentralen Eingangshalle werden besonders die Gruppenbesucher einen bequemeren Zugang zur Museumsinsel haben. Die zentrale Eingangshalle wird aber auch auf Jahre hinaus der einzige Zugang ins Pergamonmuseum sein, wenn dessen Generalsanierung nach bereits unternommenen Vorarbeiten ab 2011 beginnen und dazu führen wird, dass dieser Museumskoloss wegen der auf dem Innenhof zu konzentrierenden Baulogistik auf Jahre hinaus nur von der Seite über das zentrale Eingangsgebäude betreten werden kann. Im Verlauf der ganzen Bauzeit werden von der Dreiflügelanlage stets zwei Flügel für den Besucher zugänglich bleiben, während ein Gebäudeflügel saniert wird. Der Mittelteil mit dem Pergamonaltar wird dabei gewiss als letzter geschlossen. Während dieser abschnittsweisen Sanierung, die ja tatsächlich recht eigentlich eine Fertigstellung des nie zu Ende gebauten und nie klimatisierten Pergamonmuseums ist, wird nach dem Generalkonzept von Oswald Maria Ungers, das nach dessen Tod von Jan Kleihues weitergeführt wird, die Dreiflügelanlage durch einen verbindenden vierten Flügel geschlossen werden. Schon Messel hatte einen solchen Verbindungsflügel in Gestalt einer Pergola vorgesehen. In diesem neu zu bauenden vierten Flügel wird die noch immer ausgelagerte Großarchitektur Ägyptens aufgestellt werden. Ferner werden am Übergang des vierten Flügels zum Südflügel die Großskulpturen von Tell Halaf Einzug halten, die während des Krieges im Privatmuseum von Max von Oppenheim in Charlottenburg zerstört und nun in langjähriger Arbeit durch die Berliner Museen restauriert wurden.

Wie schon beim Neuen Museum beschrieben, wird es bei der Nutzung des Pergamonmuseums ein entscheidendes Revirement bei den Sammlungen gegenüber der ursprünglichen Belegung geben. Zu Zeiten der Eröffnung im Jahr 1930 war im linken Flügel, dem Nordflügel, Bodes ‚Deutsches Museum‘ mit den Gemälden und Skulpturen der nördlichen Schulen untergebracht, als Fortsetzung der im einstigen Kaiser-Friedrich-Museum gezeigten südlichen Schulen, besonders der Kunst Italiens. Diesen pathetischen Kulturvergleich, der die Alten Meister Deutschlands und der nordalpinen Länder auf eine Stufe stellte mit dem Pergamonaltar und der Kultur des Zweistromlandes Vorderasiens, dieser pathetische Kulturvergleich hat sich jedoch inzwischen ebenso erledigt wie die einstige Nachbarschaft von Ägypten, Antike, Kupferstichkabinett, Ethnologica, Wunderkammer, Kunstgewerbemuseum und Vor- und Frühgeschichte im Neuen Museum. Zum einen wurden solche zuweilen kuriosen Nachbarschaften durch die fortschreitende Ausdifferenzierung nach Spezialmuseen oder ganz einfach aus Platzgründen, durch die umfassenden Grabungs- und Erwerbungskampagnen der Berliner Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts beendet, zum anderen führte nach 1945 die unterschiedliche Verlagerung der Bestände nach Ost und West dazu, dass für eine Wiederbelegung des Pergamonmuseums die Hauptbestände der Gemädegalerie und der Skulpturensammlung nach dem Zweiten Weltkrieg im Osten gar nicht mehr zur Verfügung standen, da diese im Westen in Dahlem gezeigt wurden. Mithin wurde das Pergamonmuseum zu Zeiten der DDR ganz den archäologischen Sammlungen zugewiesen und in die einstigen Räume des ‚Deutschen Museums‘ zogen die



Eingangsgebäude (Entwürfe) Входной навильон (проект)

Skulpturen der Antikensammlung. Deren ursprüngliches Domizil in Schinkels Altem Museum wurde zu Zeiten der DDR wiederum für große Wechsausstellungen von großem Prestige genutzt.

Mit der Wiedervereinigung der Berliner Museen – und so rundet sich der Bogen unserer Betrachtung – stand also nicht nur die bauliche Wiederherstellung der Museumsinsel auf der Agenda, sondern eine der entscheidenden Voraussetzungen ihrer Wiederherstellung war die museologische Neukomposition der Museumsinsel. Das bedeutet, dass die Generalsanierung des Pergamonmuseums auch zeitlich in engstem Zusammenhang mit der Generalsanierung des Alten Museums zu sehen ist. Denn während die antiken Großarchitekturen in dem für sie gebauten Pergamonmuseum verbleiben werden – und natürlich auch während der gesamten Bauzeit, was ein besonderes Problem sein wird –, werden die antiken Skulpturen in das für sie gebaute Alte Museum, in Schinkels klassischen Museumstempel, zurückkehren. Wenn dann die antiken Skulpturen aus dem linken Flügel des Pergamonmuseums ausgezogen sein werden, wird dieser als erster Teil des Pergamonmuseums so saniert, dass das heute im Obergeschoss des rechten Flügels gedrängt präsentierte Museum für Islamische Kunst mit der Mschatta-Fassade als Zentralstück und den zahlreichen neugewonnenen Leihgaben aus Privatsammlungen in diesem sanierten Flügel erstmals mit auskömmlichem Platz für seine Sammlungen einziehen können. Damit sind die bestehenden drei Flügel des Pergamonmuseums in drei Museen klar geschieden. Islamische Kunst und ihre Architekturen befinden sich im linken Flügel, die antiken Architektur und der Pergamonaltar verbleiben im Mittelteil, die Kunst und die Architektur der Vorderasiatischen Kulturen belegen erstmals den gesamten rechten Flügel. Dazu kommt im neu gebauten, verbindenden vierten Flügel die Architektur Ägyptens als ideale Ergänzung dieses riesigen antiken Architekturmuseums. Für die Sanierung jedes Flügels sind drei Jahre vorgesehen, wodurch eine Vollendung des gesamten wiederhergestellten Pergamonmuseums im Jahr 2020 zu erwarten ist.

Altes Museum

Synchron dazu wird die Generalsanierung des Alten Museums vonstatten gehen. Der für sämtliche Rochaden im Pergamonmuseum notwendige Auszug der antiken Skulpturen



ins Alte Museum hat bereits begonnen. Im Sommer dieses Jahres wird Schinkels Altes Museum – abgesehen von den Großarchitekturen – wieder als das ausschließliche Haus der Antikensammlung eröffnet werden können. Damit wird für Schinkels Altes Museum in beiden Geschossen jene Nutzung wieder hergestellt, die seit dem Auszug der Gemädegalerie ins 1904 eröffnete Bode-Museum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges dort so bestanden hat. Durch das Architekturbüro Hilmer/Sattler/Albrecht aus München und Berlin wurden bereits zahlreiche Grundsanierungen bei laufendem Betrieb durchgeführt. Mit dieser Strategie wird im Alten Museum fortgefahren mit dem Ziel, Schinkels Klassizismus mit der dort inzwischen vorzufindenden Moderne der DDR zu einem neuen Ganzen mit ganz eigener Qualität zu verbinden. Dabei gilt es, Schinkels Museum als dem Inbegriff einer ästhetischen Kirche in der europäischen Museumsgeschichte gerecht zu werden.

Archäologische Promenade

Was die Museumsinsel so auszeichnet und was bei ihrer Wiederherstellung als vielteilige Tempelstadt ebenso wie in jedem einzelnen ihrer Museumstempel zu bewahren ist, ist ihre Besonderheit, eine einzigartige Symbiose von interagierenden Spezialmuseen. Darin ist sie Ausdruck der für die Berliner Museen so grundlegenden Überzeugung von der Gleichwertigkeit der verschiedenen Kulturen und Künste. Selbst bei einer durch Vergrößerung der Sammlungen notwendig werdenden Veränderung in der Belegung eines Hauses, die meist zu einer neuen Übersichtlichkeit führt, ist solche Reduktion der Komplexität nicht bis zum Typus eines bloßen Spezialmuseums voranzutreiben. Diesem Typus des reinen Spezialmuseums haben die so aufwendig dekorierten Berliner Museumstempel als architektonische Auftrittsbühnen ihrer reichen Sammlungen nie entsprochen. Vielmehr ist die Perspektivenvielfalt und Bedeutungspolyphonie der Häuser wie der Sammlungen bei aller notwendigen kunsthistorischen und archäologischen abklärenden Gelehrsamkeit in ihrer größtmöglichen Breite zu erhalten und zur Anschauung zu bringen, getreu der Formel Schinkels und Humboldts: „Erst erfreuen, dann belehren“.

Diesem hier nachgezeichneten Prinzip der guten Nachbarschaften der Museumstempel auf der Berliner Museumsinsel als miteinander kommunizierenden und agierenden



*Franco Stella, Humboldt-Forum, Schloss-Simulation gegenüber dem Alten Museum
Стелла, Форум Гумбольдта, моделирование дворца напротив Старого Музея*

Sammlungen folgt auch das Prinzip der „Archäologischen Promenade“. Unter Einbeziehung aller, nicht nur der archäologischen Sammlungen der Staatlichen Museen wird diese Promenade mit höchst gegensätzlichen Werken zu Menschheitsthemen der Weltkunst die gesamte Museumsinsel durchlaufen. Sie wird die Museumstempel in ihren Sockelgeschossen und Innenhöfen als ideengeschichtliche Passage und bequeme Infrastruktur zugleich miteinander verbinden. Im Grunde entsteht hier, einmal vollendet, bezeichnenderweise im Sockelgeschoss, ein ganz neues interkulturelles Museum der menschlichen Zivilisation, auf dem die darüber befindlichen Sammlungen thematisch alle aufbauen. All dies ist jetzt schon gut sichtbar und erlebbar in sehr merklichen Ansätzen im Sockelgeschoss und den beiden Innenhöfen des Neuen Museums. Eben diese *Concordia discors*, diese *Coincidentia oppositorum* macht auch die Grundidee der Berliner Museen und der Berliner Museumsinsel aus.

Humboldt-Forum

Daraus folgt hinreichend, dass sich die Berliner Museumsinsel im Humboldt-Forum – mit der Rückkehr der so reichen Berliner Sammlungen zur Kunst und Kultur Afrikas, Altamerikas, Asiens und Ozeaniens – in dem nach Regierungsbeschluss wiederaufzubauenden Schloss vis-à-vis der Museumsinsel vollenden wird. Dann erst wird entsprechend dem universalen Sammlungsauftrag der Berliner Museen, „*Studio antiquitatis omnigenae*“, der ganze Kosmos der bereits Kunstgeschichte gewordenen Weltkunst auf der um das Schloss erweiterten Museumsinsel in der Mitte Berlins zusammengeführt sein. Diese Vollendung mit dem Namen ‚Humboldt-Forum‘ zu belegen, ist mehr als berechtigt. Schon der weltumspannende, von der Gleichwertigkeit der Künste und Kulturen geprägte Sammlungsauftrag der Berliner Museen atmet den Geist der Brüder Humboldt. Wilhelm von Humboldt war zudem ministerialer Mitbegründer der Berliner Museen und einflussreicher Mitstreiter Schinkels beim Bau und bei der Belegung des Museums am Lustgarten. Er hat, kaum bekannt, seinen Bruder Alexander von Humboldt als ersten Generaldirektor der Berliner Museen vorgeschlagen, was dieser allerdings als behördliche Einschränkung seiner Forschungsinteressen entschieden von sich gewiesen hat. Als täglicher Vorleser des Königs dürf-

te er diesem jedoch 1841 zur Ausdehnung der Museen auf die Museumsinsel und zu ihrer Definition als „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ geraten haben. Ist der Name Alexander von Humboldts somit bereits mit der Museumsinsel verknüpft, so wird er umso entschiedener mit dem eigentlichen Humboldt-Forum im Schloss als dem Ort der nun wieder in die Mitte Berlins zurückkehrenden Außereuropäischen Sammlungen verbunden sein. Denn die Rückführung der einst aus der königlichen Kunst- und Wunderkammer im Schloss hervorgegangenen Sammlungen bedeutet ja nicht nur eine Rückkehr der Berliner Museen an ihren Ausgangspunkt. Vielmehr ist das von der Bundesregierung und dem Land Berlin beschlossene Humboldt-Forum im Schloss ganz ausdrücklich als Allianz der Berliner Museen mit den Sammlungen der Humboldt-Universität und der Berliner Zentral- und Landesbibliothek konzipiert. Es wird damit im besonderen Maße als eine moderne Wiederaufnahme und Veränderung der einstigen Kunst- und Wunderkammer und in der Verbindung musealer und universitärer Sammlungen und Bibliotheken zu einer „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ *par excellence*, als welche ja schon die Museumsinsel als enzyklopädischer Anschauungs- und Forschungsort begründet worden ist.

Der von Franco Stella, dem italienischen Architekten aus Vicenza, vorgelegte Entwurf zum Wiederaufbau des Schlosses folgt mit seinen historisch rekonstruierten Fassaden und der Kuppel dem Beschluss des Parlamentes. Im Inneren gilt zunächst die Priorität der Nutzertauglichkeit, wobei ein guter Architekt – wie die Bauten der Museumsinsel hinreichend zeigen – die Nutzer stets zu erstaunen weiß. Nach einer Planungszeit bis ins Jahr 2011, wird das Humboldt-Forum bis 2015 vollendet sein. Mit seinem Entwurf lässt Stella den barocken Gegenbau zu Schinkels Altem Museum als visuellen Eindruck wiedererstehen. Damit wird aber auch die Sprachmächtigkeit der Museumsinsel und ihrer Bauten als Tempel einer bürgerlichen Bildungswelt und darin als höchst absichtsvoller Gegensatz zur Welt des Hofes wieder lesbar gemacht. Dass nun auch dort, am Ort und in die Hülle einstiger höfischer und staatlicher Repräsentation, dank des Humboldt-Forums und der außereuropäischen Künste und Kulturen, der Wissenschaftssammlungen der Universität und der reichen Berliner Landes- und Zentralbibliothek jene aufklärende Bildungswelt eingezogen wird, die einst mit Leibniz als dem aufgeklärten Kurator der königlichen Kunst- und Wunderkammer von dort ihren Ausgang genommen hat, – all das entspricht beispielhaft den beiden elementaren Geboten der Berliner Museen, zum Zwecke der Aufklärung „alles zu sammeln“ und als „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ die Einheit von Museum und Forschung intensiv zu pflegen.

Das Humboldt-Forum im Schloss erfüllt aber auch die dritte und wichtigste Maxime der Berliner Museumsphilosophie, „Erst erfreuen, dann belehren“. Denn ein Schloss, ein auf dem abrazierten Trümmerfeld der Geschichte so wunderbar wiederaufgebautes Schloss mit modernen Räumen hinter nachgebauten barocken Fassaden, gehört als Architektur der Verwirrung nicht weniger in jene suggestive Welt des Wunders, des Verwunders und der Neugierde, die schon in den Architekturphantasien der Museumsinsel eine entscheidende Grundlage zu diesem für jegliche Vermittlung von

Kunst und Wissen so entscheidenden Motto geliefert haben. Schon jetzt wird man sagen können, wie die Museumsinsel wird auch das Humboldt-Forum als deren Vollendung gerade bei seiner durchgehend interkulturellen Ausrichtung und mit seinen interdisziplinären Projekten zuerst und zumeist dieses Leitmotiv der Berliner Museen zu beachten haben, um erfolgreich zu sein: „Erst erfreuen, dann belehren!“

Literatur (Auswahl)

Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte, Berlin: Nicolai 2009.

Buttlar, Adrian von: Neues Museum Berlin. Architekturführer, Berlin: Dt. Kunstverlag 2010.

Gaetgens, Thomas W.: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München: Dt. Kunstverlag 1992

Schuster, Peter-Klaus; Steingräber, Cristina Ines (Hg.): Museumsinsel Berlin, Berlin, Köln: Dumont 2004.

Петер-Клаус Шустер: История, восстановление и дополнительная завершающая застройка берлинского Острова Музеев

Берлинский Остров Музеев сегодня рассматривается как монумент памяти о немецких идеалах воспитания, идейной и гуманитарной истории страны. Остров Музеев, т.е. расположенные на нем пять музеев, представляет собой часть объединения «Государственные музеи Берлина», насчитывающего 16 музеев и входящего в пятерку самых больших универсальных музеев в мире. В то же время он свидетельствует о восходе и разрушении, о разделе и воссоединении Германии, а также о ее восстановлении.

После открытия построенного Шинкелем в 1830 г. здания Старого Музея как храма искусства, Фридрих Вильгельм IV объявил всю территорию за ним «местом свободного развития искусств и науки» с целью содей-

ствовать эстетическому и историческому образованию общественности. Его придворный архитектор Фридрих Август Штюлер представил в 1841 г. генеральный план «образцового города культуры» в самом сердце Берлина. Были также построены Новый Музей – как храм современной исторической науки (1855 г.), Старая Национальная Галерея – как храм искусства немецкой нации (1865 г.), Музей Кайзера Фридриха – как храм различных коллекций искусства эпохи Возрождения (1904 г., сегодня музей Бодэ) и Пергамский музей – как храм искусства древности (1930 г.). Уже в 1939 г. пришлось закрыть здания музеев и эвакуировать сокровища искусства в безопасные места. В 1945 г. Остров Музеев был большей частью разрушен. Во времена разделённого Берлина в Западном Берлине был создан новый музейный ареал, так называемый «Форум культуры». Сердцевиной является построенная по планам архитектора Мис ван дер Роэ Новая национальная галерея.

Будущая концепция презентации предусматривает, что после завершения всех реконструкционных работ в Государственных музеях Форум культуры познакомит посетителей с современным искусством, а на Острове Музеев будут представлены предметы искусства от первобытного и раннего периода, античного времени до конца XIX века. При этом происходит также новая компоновка внутри Острова Музеев. Так например, античные скульптуры будут перенесены из Пергамона снова в Старый Музей. С музейной точки зрения необходимо учитывать, что тщательное и адекватное восполнение основных образных частей интерьера, потерянных во время войны, сделало бы образовательный аспект музейной философии более видимым (например «Амур и Психея» в ротонде Старого Музея).

Кооперационная структура Острова Музеев – специализированные музеи, находящиеся в постоянном диалоге и сотрудничестве друг с другом – будет усилена строительством общего входного навильона – Галереи Джеймса Саймона с Археологическим Променадом и восстановлением коллонад. В запроектированном Форуме Гумбольдта будут прослеживаться три основных принципа Острова Музеев – равнозначное представительство всех культур и видов искусства, связь музеев с наукой и тезис «сначала доставить радость, затем разъяснить».