

Laie, vor allem auch Schüler und Studenten, die in erstaunlicher Zahl, einzeln oder in kleinen Gruppen, die Ausstellung besuchten. Die Angaben in dem für den eiligen oder sparsamen Besucher als Faltblatt bereitgestellten „Führer durch die Ausstellung“ sind noch knapper und allgemeiner gehalten, und schließlich gab es in vielen Sektionen kurze Wandtexte, die der Einstimmung und ersten Orientierung dienten. Daß bei einer solchen, in verschiedenen Graden angestrebten Popularisierung des Gezeigten mitunter die Zusammenhänge allzu vereinfacht dargestellt wurden und es hier und da auch zu Platitüden oder sachlichen Fehlern kam, schmälert kaum Wert und Nutzen des museumspädagogischen Ansatzes. Andererseits hat der von den Autoren sich selbst auferlegte Zwang, möglichst auf Fachjargon, komplizierte Spekulationen und Argumentationsketten zu verzichten, es keineswegs unmöglich gemacht, wissenschaftlich neue Aspekte und Bewertungen einzubringen. Das gilt nicht nur für die die Hauptsektionen betreffenden Texte von Konrad Oberhuber und Sylvia Ferino, sondern gerade auch für die kurzen rüstungs- und waffenkundlichen Abhandlungen von Mattias Pfaffenbichler, für Manfred Leithe-Jaspers Ausführungen über „Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Palazzo Thiene in Vicenza für die venezianische Plastik“ und für Alfred Bernhard-Walchers Text zur Antikensektion. Etwas aus der Reihe tanzt Wolfgang Prohaska, der in seinem dann doch wieder höchst anspruchsvollen, geistreichen und für einen breiteren Leserkreis viel zu „gelahrten“ Beitrag über die Ausstrahlung der Kunst Giulios und die Giulio-Rezeption immerhin zum ersten Mal wieder — seit Hetzer 1923 — den bedeutenden Einfluß angesprochen und gekennzeichnet hat, den Giulio durch seinen langen engen Kontakt zu Tizian auf dessen Entwicklung, d. h. auf dessen in den späten 30er Jahren einsetzenden (seit langem als persönliche „Krise“ interpretierten) Stilumbruch genommen hat. Es bleibt abzuwarten, wie weit man bei der diesjährigen Tizian-Ausstellung in Venedig diese Beobachtungen und Erkenntnisse aufnimmt und vertieft.

Bei dem Beitrag von Maria Welzig über die „Prunkgefäße“ überzeugten zwar manche neuaufgewiesenen Zusammenhänge. Daß allerdings die Verfasserin statt des geläufigen Begriffs „Henkel“ immer nur die dem Nicht-Österreicher höchstens aus Wiener Kochbüchern bekannte Bezeichnung „Handhabe“ benutzt, irritiert doch sehr. Ausländern mag es kaum gelingen, den Ausdruck anhand von Wörterbüchern zu übersetzen, und deutschsprachige Archäologen werden (hoffentlich!) nicht dazu zu bewegen sein, künftig von „Handhabenkrateren“ und „Handhabenschalen“ zu sprechen.

Florenz, September 1990

Günter Passavant

Sammlungen

ZU BAUGESCHICHTE UND WIEDERAUFBAU DES NEUEN MUSEUMS IN BERLIN

(mit elf Abbildungen und einer Figur)

In der Mitte Berlins liegt die sogenannte Museumsinsel, die eigentlich gar keine richtige Insel ist, sondern nur einen Teil der inmitten der Stadt gelegenen Spreeinsel einnimmt. Trotzdem erscheint das Ensemble, bestehend aus fünf Museumsgebäuden, die

durch Übergänge und Kolonnaden miteinander verbunden waren und es zum Teil noch sind, wie eine Insel im Gefüge der Großstadt. Inzwischen ist die Museumsinsel selbst zum Museum geworden — zum Architekturmuseum. Es ermöglicht einen in seiner Geschlossenheit und Qualität einzigartigen Überblick über die Geschichte der Museumsarchitektur von Schinkel bis Messel und die der Museumskonzeptionen von Hirth und Humboldt bis Bode und Justi.

Aber, auch in Berlin war und ist Museums Geschichte nur allzuoft auf Sammlungsgeschichte beschränkt worden. Bis auf Schinkels Altes Museum am Lustgarten, dem als Inkunabel des Klassizismus eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, traten alle anderen Museumsgebäude im Vergleich mit den Kunstschätzen, die sie beherbergten, in den Hintergrund. Das Pergamonmuseum lag immer im Schatten des Pergamonaltars. Je älter die Museumsgebäude waren und je größer damit der zeitliche Abstand zu den Museumskonzeptionen wurde, die in ihnen vergegenwärtigt waren, um so rigorosere erfolgten Eingriffe in die historische Bausubstanz.

Die Geschichte der Sanierungen, Umbauten, Rekonstruktionen, Restaurierungen, Anbauten, Aufstockungen etc. der Museumsgebäude des 19. Jahrhunderts erfuhr einen deutlichen Aufschwung im Umfeld der Reformbestrebungen Alfred Lichtwarks in Hamburg und hält bis heute an. Als der Versuch einer permanenten Anpassung an sich immer schneller überholende Modernitäten wäre sie einer eigenen Darstellung wert.

Unbestritten sind die Museumsgebäude als räumliche Hüllen für die in ihnen ausgestellten Kunstwerke da. Aber gerade der Museumsbauboom der vergangenen Jahre hat durch seine eigenwilligen und zum Teil sehr überzeugenden architektonischen Lösungen die Bauaufgabe „Museum“ wieder stärker in das öffentliche Bewußtsein treten lassen. Nun ist sogar das Umschlagen ins Gegenteil nicht mehr auszuschließen, daß die Museen wegen der Architektur und nicht wegen der Ausstellungen besucht werden. Die aufwendigen wie auffälligen Rauminszenierungen in den neuen Museumsbauten verraten den Hang zum Gesamtkunstwerk und stehen somit in frappierender Nähe zu den Museen des vorigen Jahrhunderts. Da der Prozeß der Anpassung der Museen an die aktuellen Museumskonzepte weitergeht, wird man sich fragen müssen, wann Richard Meiers Frankfurter Kunstgewerbemuseum umgebaut werden muß und wann wohl James Stirlings Stuttgarter Rotunde überdacht wird.

Wenn es sich um den Wiederaufbau oder die Restaurierung historischer Museumsbauten handelt, wird es besonders problematisch, das Verhältnis zu bestimmen, in welchem Architektur und Ausstellung zueinander stehen sollen. Auf die Münchner Beispiele, Alte Pinakothek und Glyptothek, sei hier exemplarisch verwiesen.

Der aktuellste Fall: der schon begonnene Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin.

Schon bald nach der Eröffnung des Alten Museums am Lustgarten, 1830, wurde deutlich, daß ein Erweiterungsbau notwendig sei, um all die vorhandenen Sammlungen wohlgeordnet und in angemessener Umgebung präsentieren zu können.

So werden schon in den 1830er Jahren Grundstücke hinter Schinkels Museum im Hinblick auf weitere Museumsgebäude angekauft. Der Kronprinz, der schon eine entscheidende Rolle bei der Errichtung des ersten Berliner Museums gespielt hatte, entwickelte parallel dazu Pläne für die Errichtung eines den Künsten und Wissenschaften geweihten

Gebäudeensembles. Der mit Leidenschaft und Talent auf architektonischem Gebiet dilettierende Thronfolger diskutierte seine flüchtigen Entwurfsskizzen mit Schinkel. Dessen programmatische Entwürfe für eine ideale Residenz entstanden 1835 in engem Zusammenhang mit den Vorstellungen, die der Kronprinz für die spätere Umgestaltung seiner Residenzstadt im ganzen entwickelte.

Kaum daß er dann 1840 den Thron bestiegen hatte, begann er mit dem ihm bei Bauvorhaben eigenen Elan mit der Verwirklichung seiner hochgesteckten Pläne. Die wichtigsten Projekte in Berlin waren der Domneubau, der Schloßumbau und die Errichtung einer „stillen Freistätte für Kunst und Wissenschaften“. Nur stand ihm Schinkel für die Realisierung der gemeinsam beratenen Planungen nicht mehr zur Seite. Nach Schinkels Tod nahm sein Schüler Friedrich August Stüler (1800—1865) dessen Stelle für die Berliner Bauten ein. Er setzte, anpassungsfähiger als sein Lehrer, die zumeist flüchtigen Skizzen des Monarchen in ausführungsfähige Pläne um.

Am 10. Dezember 1840 erteilte der nunmehrige Friedrich Wilhelm IV. dem Generaldirektor der Königlichen Museen, Ignaz von Olfers, den Auftrag, alle bis dato angestellten Überlegungen für eine Erweiterung der Museen und die Bebauung der Spreeinsel hinter dem Alten Museum in einer Denkschrift zusammenzufassen. Olfers formulierte in seinem, heute weitgehend unbekanntem, sechzehneitigen Memorandum vom Januar 1841 ein umfassendes Programm für eine „reich begabte Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ unter Bezugnahme auf die königlichen Absichten der 1830er Jahre und stellte zwei mögliche Ausführungsvarianten vor.

Es war seine Grundidee, nördlich der „geräuschvollen Pracht“ der Hauptstraße „Unter den Linden“ eine parallel verlaufende Achse auszubilden, die dem „stillen Leben der Wissenschaft mit ihren Instituten“ vorbehalten sein sollte. Das Gebäudeensemble auf der Spreeinsel, Schloß, Dom und Altes Museum, sollte um weitere Museumsbauten und die Gebäude für die Universität erweitert werden. Die beiden Straßenzüge sollten ihren End- und Zielpunkt in dieser „idealen Residenz“ finden, die somit quasi alle Seiten des Lebens vereint hätte.

Die geistesgeschichtlichen und weltanschaulichen Hintergründe dieses in Romantik und Aufklärung gleichermaßen wurzelnden Projekts können hier nicht weiter beleuchtet und interpretiert werden. Das Vorhaben war derart präzise auf die eigentlich schon überholten politischen und religiösen Vorstellungswelten Friedrich Wilhelms IV. abgestimmt, daß es ohne Änderungswünsche seine sofortige Zustimmung fand.

Das Ganze sollte dann in mehreren Stufen verwirklicht werden. Die erste sah die Bebauung des Terrains hinter dem Alten Museum mit dem Erweiterungsbau, einer Aula und diversen Gebäuden für die Universität und die Kunstakademie vor. Im April 1841 unterbreitete Stüler dafür die Entwürfe; im Juni begannen die Bauarbeiten für das Neue Museum. Der Architekt hatte die einzelnen Bauten malerisch um drei in Größe und Richtung variierende Höfe gruppiert, so daß sie auch reizvolle Ansichten von den anderen Ufern aus boten. Sie alle waren durch ein System von Kolonnaden miteinander verbunden, die in der Tradition antiker Philosophenschulen als Ort der Kontemplation und des Disputs vorgesehen waren, zugleich dem Komplex aber auch eine fast klösterliche Abgeschlossenheit garantieren sollten. Teile der Kolonnaden und das Neue Museum sind als einzige nach diesem Plan gebaut worden. Der als Aula geplante zentrale Tempel auf

NEUES MUSEUM

Mittlerer Stock

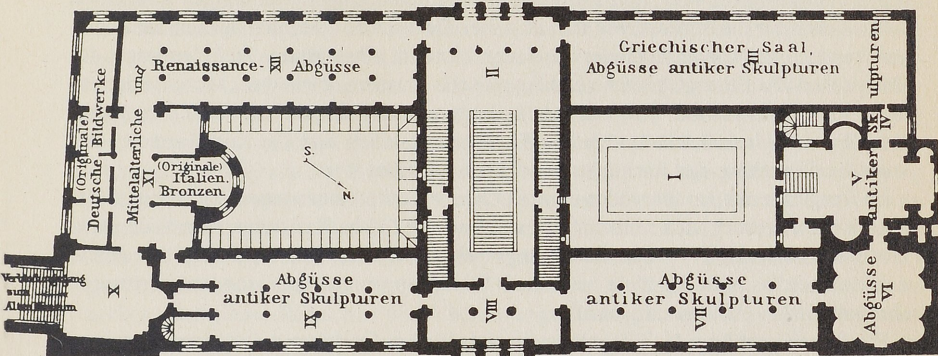
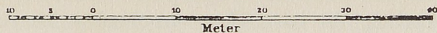


Fig. 1 Berlin, Neues Museum. Grundriß des 1. Obergeschosses vor Zerstörung

hohem Sockel, in der verpflichtenden Tradition der Entwürfe Gillys und Schinkels für ein Denkmal Friedrichs II., wurde dann noch 1866-76 in leicht abgewandelter Form ausgeführt — als Nationalgalerie.

Auch wenn die weiteren Museumsbauten später anderen Planungen und Intentionen folgten, die Errichtung des Neuen Museums markierte den entscheidenden Schritt vom einzelnen Museum zur „Museumsinsel“.

Nach Abschluß der aufwendigen Pfahlgründung, die die komplizierten Untergrundverhältnisse erforderte, wurde 1843 der Grundstein für das Neue Museum gelegt. 1847 war dann der Rohbau vollendet. Der aufwendige Innenausbau wurde durch die Ereignisse der 1848er Revolution und die nachfolgenden Finanzierungsschwierigkeiten erheblich verzögert. So konnten bis 1859 die sechs Sammlungsbereiche sukzessive eingerichtet und eröffnet werden. Die Arbeiten an den Wandbildern im Treppenhaus (Abb. 10a) wurden jedoch erst 1865 abgeschlossen. Das Gebäude erhebt sich über einem unregelmäßigen langgestreckten Viereck; ein Umstand, der dem ungünstigen Zuschnitt des Bauplatzes und den vorhandenen Baulichkeiten, die z.T. erst lange nach der Fertigstellung des Museums abgetragen wurden, geschuldet war. Bei der Gestaltung der schlichten, unspektakulären Fassade (Abb. 9, 12a) nahm Stüler absichtsvoll auf das Alte Museum Rücksicht und Bezug, zumal beide Häuser durch einen Übergang miteinander verbunden waren. Der bauplastische Schmuck ist sparsam auf die architektonischen Gliederungselemente verteilt. Die Figuren und Reliefs an den Eckrisaliten, in den Giebfeldern und auf dem Dach verweisen in ihrer Programmatik recht allgemein auf die Funktion des Hauses und die in ihm vereinten Sammlungen. Wie zum Beispiel beim ikonographischen Programm der Bauplastik an der Glyptothek liegt ein Schwerpunkt auf der Darstellung der einzelnen Künste und Kunstgattungen.

Die schon seit langem geforderte Sammlung der Gipsabgüsse nahm das als Hauptgeschoß ausgebildete zweite Stockwerk auf. Von Olfers bemühte sich besonders um die Einrichtung dieser Sammlung, die im direkten Anschluß an die Antikensammlung im Alten Museum besichtigt werden konnte, und die im Verlaufe des Jahrhunderts zu einer der umfangreichsten und vollständigsten europäischen Abgusssammlungen anwachsen sollte. Auch für die anderen von ihm in seiner Denkschrift vorgeschlagenen Sammlungen wurden Ausstellungsbereiche im Neuen Museum eingerichtet. So beherbergte das Erdgeschoß das Ethnographische und Ägyptische Museum sowie das „Museum der vaterländischen Altertümer“, die neugeschaffene ur- und frühgeschichtliche Sammlung. Das oberste Geschoß teilten sich das Kupferstichkabinett und die Kunstkammer, der auch die Sammlung der Architekturmodelle zugeordnet war.

Im Vergleich mit den führenden europäischen Museumsbauten jener Zeit, Klenzes Ermitage in Petersburg, den Münchner Museen oder Hübschs Karlsruher Kunsthalle, war hier das in einem Haus vereinte Sammlungsspektrum breiter. Die reichhaltigen Bestände wurden überdies in Berlin nicht mehr nach Werkgruppen geordnet, sondern in strenger chronologischer Abfolge ausgestellt.

Für diese Sammlungsvielfalt galt es ein einheitliches Gestaltungs- und Inszenierungsprinzip zu entwerfen. Stüler projektierte eine Vierflügelanlage mit einem Mittelquertakt für das Treppenhaus (*Fig. 1*). Dadurch wurden zwei Innenhöfe ausgebildet, um die sich dreiseitig die Ausstellungsräume gruppierten.

Die Grundaufteilung war in allen drei Geschossen annähernd identisch. Die Räume im südlichen Teil, hin zum Alten Museum, waren durch Säulenstellungen gegliedert. Wie in den späten Schinkelbauten stand auch hier Stütze über Stütze. In den Sälen im nördlichen Bereich wurden die gewölbten Decken von offenen gußeisernen Bindern getragen, die mit reichem Zinkgußdekor umkleidet waren (*Abb. 13b*). Hinter den fensterlosen Eckrisaliten an der östlichen Hauptfront befanden sich im ersten Hauptgeschoß zwei Kuppelsäle, die durch zwei Geschosse reichten und mit Oberlicht versehen waren. Auch wenn das Hauptvestibül in der Mitte des Erdgeschosses lag, waren diese beiden Räume als Eingangsbereiche besonders hervorgehoben. Vom Alten Museum her durch den Übergang kommend betrat man das Neue Museum durch die Südkuppel. Das Museum sollte von der anderen Seite, der Nordkuppel aus, durch einen weiteren Übergang mit den anderen Bauten des Forums verbunden werden. Dieser Idee folgend wurde 1928 ein Übergang vom dort neuerrichteten Pergamonmuseum errichtet. Das Museum war berühmt wegen seiner modernen Ausstattung. Stüler hatte eine Warmluftheizung eingebaut, so daß das Museum ganzjährig geöffnet sein konnte. Besonderen Wert hatte man auf gute Lichtverhältnisse gelegt. Zahlreiche Räume erhielten eine doppelseitige Belichtung: von außen und über die Höfe.

Das Neue Museum stellt den Versuch dar, die von Carl Boetticher in seiner *Tektonik der Hellenen* (1844—52) propagierte Architekturtheorie praktisch umzusetzen. Zu den vielen Aspekten, die das Gebäude auch architekturhistorisch so bedeutsam machen, zählt unter anderem die Erprobung und Verwendung neuer Baumaterialien und Bauweisen. Ein anderer bemerkenswerter Punkt sind die zahlreichen offenen Gußeisenkonstruktionen, die auch im Hinblick auf vermeintliche größtmögliche Brandsicherheit verwendet wurden.

Das analoge Grundrißraster und die innere Struktur des Museums ermöglichten einen von Überschneidungen freien Rundgang. Dabei bildete das zentrale Treppenhaus den funktionalen und gestalterischen Mittelpunkt (*Abb. 10a, 11a*). Für die grandiose, durch alle Stockwerke führende, offene Halle hatte Stüler auf einen nicht realisierten Entwurf Schinkels für den Königspalast auf der Akropolis zurückgegriffen. Analog zu Schinkel hatte auch Stüler ursprünglich eine architektonische Gliederung der Treppenhauswände vorgesehen. Friedrich Wilhelm IV. verlangte demgegenüber ein monumentales Wandbildprogramm, vergleichbar dem in der Vorhalle des Alten Museums. Für die Ausführung der Entwürfe Schinkels hatte der König 1841 Cornelius und seine Mitarbeiter nach Berlin berufen. Nachdem er in der Sammlung des Grafen Raczinsky die „Hunnenschlacht“ von Wilhelm von Kaulbach bewundert hatte, beauftragte er ihn, diesen Karton und die schon zuvor bestellte „Zerstörung Jerusalems“ mit vier anderen Bildern als monumentalen Wandbildzyklus im Treppenhaus des Neuen Museums auszuführen. Zwischen 1847–65 setzte Kaulbach dann mit mehreren Mitarbeitern diesen Auftrag in der neuentwickelten stereochromen Maltechnik um, die im Gegensatz zur Freskomalerei noch nachträgliche Retuschen und Übermalungen ermöglichte. Eingebettet in ein inhaltsschweres Rahmenprogramm interpretierten die sechs Hauptbilder den Gang der Weltgeschichte. Die in mehreren Bedeutungsebenen angelegten „historisch-symbolischen Kompositionen“ waren nur mit Hilfe der zahlreich gedruckten Führer verständlich. Die für das Geschichts- und Zeitverständnis der Mitte des 19. Jahrhunderts symptomatischen Wandbilder sind immer wieder in der Kunstgeschichte unter verschiedenen Aspekten behandelt worden, zuletzt von Hans Ebert im *Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte* 2.6.1987 und von Annemarie Menke in ihrer Bonner Dissertation, 1987.

Im Gegensatz zu den im Krieg gänzlich zerstörten Kaulbach-Wandbildern sind die erhaltenen Wandbildzyklen in den Ausstellungsräumen des Neuen Museums fast völlig in Vergessenheit geraten. Die bislang einzige Baumonographie wurde noch von Stüler selbst als aufwendiges Tafelwerk ediert: *Das Neue Museum in Berlin*, Berlin 1862. Eine umfassende neue Publikation wird diese Lücke schließen.

Das Hauptaugenmerk Friedrich Wilhelms IV. und der Baukommission, bestehend aus Stüler und von Olfers, lag auf der architektonischen Gestaltung und bildkünstlerischen Ausstattung der Innenräume. Um der Forderung nach „übersichtlicher und belehrender Aufstellung“ nachzukommen, war man bestrebt, „die Räume in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen zu halten“. Zur Vermeidung eines monotonen Gesamteindrucks, um den unterschiedlichen Sammlungen gerecht zu werden, wurde bei der Gestaltung der Räume ein „wünschenswerter Wechsel“ angestrebt. Dabei war es das Grundprinzip Stülers, „in der Haltung und Decoration der Localien die Sammlungen so viel als möglich zu ergänzen, zumal in allen guten Kunstepochen die Architektur Träger der Sculptur und Malerei war“.

So schmückten Wandbildzyklen sämtliche Hauptausstellungsräume, auch um „der lebenden Kunst Geltung zu verschaffen und ihr ein angemessenes Feld der Darlegung und Entwicklung einzuräumen“. Eine gegenseitige Beeinträchtigung von Wandbild und Ausstellungsstück sollte vermieden werden. So wurden zum Beispiel „die Sculptursäle nur mit Malereien, die andere Gegenstände als die Bildwerke behandeln, geschmückt und

für letztere ein ruhiger isolierender Hintergrund angeordnet“. (Alle Zitate stammen aus dem Begleittext Stülers in dem erwähnten Tafelwerk.)

Wie ist dieses anspruchsvolle Programm nun realisiert worden?

In einigen Ausstellungsbereichen bestimmten die Exponate die architektonische Gestaltung. Spektakulärstes Beispiel war der Ägyptische Hof (*Abb. 15*), der als Nachbau eines Hofes im Ramesseum in Karnak die exotisch entrückte Mitte des Ägyptischen Museums bildete. In anderen Räumen war die Übereinstimmung von Raumbildung und Exponat nicht mit dieser Konsequenz ausgeführt. Die Abgüsse mittelalterlicher Plastik waren im dreischiffigen, sogenannten „Basilikasaal“ ausgestellt, den als Besonderheit eine mit Oberlicht versehene Apsis auszeichnete. Den „Römischen Saal“ (*Abb. 10b, 11b*) zierte die Kopie eines mit Mosaiken geschmückten pompejanischen Portals, und die Eingänge im „Niobidensaal“ werden von den Abgüssen der Karyatiden aus der Villa Albani flankiert.

Deckenfelder, Fensternischen, Bogenleibungen usw. waren mit reichen ornamentalen Dekorationsmalereien in exzellenter Qualität und voller Bezüge zu den jeweiligen Sammlungen bedeckt.

Die Wände waren dreigeteilt. Die Höhe des gemalten Sockels entsprach der der Podeste und Vitrinen. Der mittlere Wandbereich war einfarbig in kräftigen Tönen gehalten. Er bot den Exponaten einen stark kontrastierenden Hintergrund, wie ihn schon Winckelmann gefordert hatte. Die Wandbildzyklen erstreckten sich auf den oberen Wandbereich.

Inhaltlich und formal in sich abgeschlossene Zyklen fanden sich in achtzehn Ausstellungsräumen. Sie waren von sehr unterschiedlicher ikonographischer Programmatik. Es gab Folgen mit idealrekonstruierten Ansichten altägyptischer, griechischer und römischer Architekturen, die topographische Bezüge zu den ausgestellten Werken herstellten. Andere Zyklen stellten als informativen und illustrativen Hintergrund für die Abgüsse antiker Plastik mythologische Szenen dar. Der Saal für die vaterländischen Altertümer beherbergt in seinen Wandbildern die erste Illustrationsfolge zur wiederentdeckten Edda-Saga Snorri Sturlusons. Die Baukommission gab dabei den Malern die Themenkreise, teilweise auch die einzelnen Motive, genau vor. Die ehrenvollen und lukrativen Aufträge für die Veduten erhielten führende Berliner Architekturmalerei wie Carl Graeb, Eduard Biermann, Eduard Pape oder auch August Wilhelm Schirmer. Die Maler der mythologischen Bilder kamen zumeist aus dem Umfeld der Ateliers von Carl Gropius und des Theatermalers Johann Carl Jakob Gerst.

Die drei großformatigen Wandbilder in der Südkuppel (*Abb. 14*) stellten historische Ereignisse dar, die innerhalb der chronologischen Gesamtfolge der Gipssammlung den Übergang von der heidnischen Antike zum christlichen Mittelalter darstellen sollten. Während das eine Wandbild nach einem Entwurf Wilhelm von Kaulbachs entstand, waren mit den beiden anderen zwei Düsseldorfer Maler beauftragt. Hermann Anton Stilke malte die „Die Anerkennung des Christentums durch Konstantin den Großen“ und Julius Schrader die „Einweihung der Hagia Sophia durch Justinian“.

Die von Stüler im Neuen Museum realisierte museale Inszenierung zielte auf die Symbiose von Raumbildung, Wandbild und Exponat. Das einzelne Kunstwerk wurde als

Beweisstück in einen ausführlich dargestellten Entwicklungsprozeß integriert. Den Verlust des spezifischen historischen Kontexts, ohne dessen Kenntnis ein ausreichendes Verständnis für das ausgestellte Objekt nicht möglich schien, sollte durch die Wandbildprogramme kompensiert werden. Sie gaben als Anschauungsmaterial und Lehrbilder weiterführende Informationen. Dabei waren sie um die Darstellung des aktuellsten Forschungsstandes bemüht. So lassen sich beispielsweise bis in die Wandbilder zur Edda-Sage hinein die an der Berliner Universität geführten Diskussionen um Übersetzungen und Interpretationen nachvollziehen.

Die Ausmalung der Räume des Ägyptischen Museums erfolgte nach den genauen Hinweisen des Ägyptologen Richard Lepsius. Im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. hatte er 1842-46 die erste wissenschaftliche Ägyptenexpedition durchgeführt. Die Malerbrüder Weidenbach, die er als Dokumentaristen mitgenommen hatte, lieferten nun die dem neuesten Erkenntnisstand entsprechenden Vorlagen für die Wanddekorationen.

Das Neue Museum ist also auch Monument der Wissenschaftsgeschichte. Sein Sammlungsspektrum reflektiert ein räumlich und zeitlich geweitetes Geschichtsinteresse und -verständnis. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde hier, allen divergierenden Spezialisierungstendenzen zum Trotz, der Versuch unternommen, unter einem enzyklopädischen Anspruch Universalgeschichte zu vergegenwärtigen. Die Grundlage bildete Hegels Geschichtsphilosophie. Das ist angesichts der heftigen Abneigung Friedrich Wilhelms IV. gegenüber Hegels Theorie äußerst bemerkenswert. Die Verteilung der einzelnen Sammlungen in den drei Geschossen entspricht der Hegelschen Periodisierung der Kulturentwicklung in symbolische, klassische und romantische Kunstform. Diese chronologische Ordnung hat Konsequenzen bis hin zur Materialwahl: Sandsteinsäulen und Terrazzo für die „primitiven“ frühgeschichtlichen, ägyptischen und ethnographischen Museen; dann folgen Marmorsäulen und Mosaikfußböden für die vornehmlich antike Abgußsammlung und schließlich Gußeisen und patentierter Parkettfußboden für die romantische Kunstform der jüngeren Vergangenheit. Neben dem Monarchen und der Baukommission, den Sammlungsdirektoren und Künstlern haben auch zahlreiche andere Berliner Geistesgrößen, wie Alexander von Humboldt oder die führenden Berliner Kunsthistoriker Waagen, Kugler und Schasler, die Konzeption und Gestalt des Neuen Museums über die Jahre hinweg mitbestimmt.

Das Neue Museum war für einen klar definierten und quantifizierten Sammlungsstand maßgeschneidert. Durch Schenkungen, Expeditionen, Ausgrabungen und neue Forschungsfelder veränderten sich jedoch die Sammlungsprofile und zwangen bald zu den ersten Kompromissen in der Nutzung des Museums. Im Verlaufe der Jahrzehnte zogen ganze Sammlungen in neue, eigens für sie errichtete Häuser oder verloren so an Bedeutung, daß sie, wie die Gipssammlung nach dem 1. Weltkrieg, ganz aus den Museen verbannt wurden. Trotz kleinerer Umbauten war das Neue Museum 1939 bei Kriegsausbruch im wesentlichen unverändert erhalten und wurde zum Schluß vom Antiquarium, dem Ägyptischen Museum und dem Kupferstichkabinett genutzt. In Folge des Krieges brannte das Treppenhaus vollständig aus (*Abb. 11a*); andere Gebäudeteile wurden beschädigt oder zerstört. Nach 1945 flammte die Debatte über Abriß oder Wiederaufbau in regelmäßigen Abständen wieder auf. Mitte der 80er Jahre beschloß die DDR-Regierung den Wiederaufbau als „Archäologisches Nationalmuseum“.

Es galt als erstes die Ruine zu sichern und den noch vorhandenen Bestand zu untersuchen. Die Statiker verlangten als Grundvoraussetzung für die Erhaltung des Gebäudes und den Wiederaufbau eine vollständig neue Pfahlbohrgründung. Dies schränkte die Entscheidungsspielräume stark ein und führte zum Abriß einiger Teilbereiche. Die restauratorischen Untersuchungen und Dokumentationsarbeiten erfolgten parallel zu Bauprozessen, was zu partiellen Überschneidungen führte und damit immer zu Lasten der originalen Substanz ging. So sind vermeidbare, unwiederbringliche Verluste entstanden.

Auf ein endgültiges Wiederaufbaukonzept konnten sich Architekten, Museumsfachleute und Denkmalpfleger nicht einigen. Der Dissens lag in der prinzipiell unterschiedlichen Grundhaltung zum Neuen Museum begründet. Die Museumsmitarbeiter sahen vornehmlich die Chance, ihre Bestände in einem neuen Museum auszustellen und waren demgegenüber bereit, auf die in diesem Neuen Museum vergegenständlichte Museumsgeschichte zu verzichten. Das ist um so unverständlicher, als doch gerade mit diesem Haus Wissenschaftsgeschichte geschrieben wurde. Das lange im vorab verabschiedete museale Konzept galt als unumstößlich, trotz der Einsicht, daß es in dem vorgegebenen architektonischen Rahmen nicht in Gänze zu realisieren war. Einer der Hauptstreitpunkte war die geplante Vollklimatisierung, die eine Überbauung beider Innenhöfe bedeutet und damit zum Verlust der Grundstruktur des Hauses geführt hätte.

Das Neue Museum, an dem jeder auf dem Weg zum Pergamonaltar vorbeigeht, existierte im Bewußtsein der (Fach-)Öffentlichkeit nur noch als Ruine. Doch der äußere Anschein trog.

Wie sieht der Erhaltungszustand (vgl. *Abb. 11a, 11b, 12a, 12b, 13a*) nun nach Abschluß der Sicherungsmaßnahmen aus? Der Nordwestflügel, zwischen Pergamonmuseum und Kupfergraben, war kriegsbeschädigt und ist inzwischen einschließlich der Reste des Ägyptischen Hofes völlig abgerissen worden. Das gilt auch für die Südkuppel und den Übergang zum Alten Museum. Alle Räume auf der Ostseite, zur Nationalgalerie hin, sind aber in allen drei Geschossen erhalten. Die dort vorhandenen Schadensbilder und Teilverluste an Wandmalereien entstanden auf Grund des jahrzehntelangen Ausbleibens von Sicherungs- und Erhaltungsmaßnahmen. Insgesamt ist aber die Befundlage annähernd lückenlos.

Zum Teil nur noch in den Umfassungswänden erhalten sind das Treppenhaus und die Räume im Südwestflügel. Die wesentlichen raumbildenden Elemente sind vorhanden oder ablesbar, die Raumfassungen weisen unterschiedlich starke Schäden auf, bis hin zum Totalverlust.

Ein dreistufiges denkmalpflegerisches Programm versuchte, diesen unterschiedlichen Erhaltungszuständen Rechnung zu tragen. Unter Wiederherstellung der Fassade und des Übergangs sollten die erhaltenen Räume restauriert werden. Bei den teilweise überkommenen sollten die raumbestimmenden Gliederungselemente (Stützenstellungen, Wandgliederungen, Deckenausbildung etc.) erhalten bleiben bzw. neu ausgeführt werden, ohne dabei zu rekonstruieren. Für die gänzlich neu zu errichtenden Teile galt die Forderung, daß sie sich in den Gesamt- und Raumvolumina an dem ursprünglichen Zustand zu orientieren haben.

Die längere Zeit diskutierte Möglichkeit, die Kaulbach-Wandbilder zu rekonstruieren, ist aus denkmalpflegerischer Sicht, und nicht nur aus solcher, abzulehnen. Das gilt im

Grundsatz auch für die noch immer erwogene Rekonstruktion des übrigen Treppenhauses.

Die Ereignisse des letzten Jahres haben die denkmalpflegerische Auffassung, wenn auch in ungeahnter Weise, bestätigt, wonach die noch vorhandene originale Substanz nicht zugunsten immer schneller wechselnder Ausstellungskonzeptionen aufgegeben werden darf.

Durch die beabsichtigte Zusammenführung der getrennten Berliner Sammlungen ist auch die Perspektive für das Neue Museum eine andere geworden. Nach der *Denkschrift* der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz soll dort das Ägyptische Museum Einzug halten, was eine Rückkehr nicht nur der Nofretete in das Haus bedeuten würde.

Damit wird die Zahl der im Rahmen des Wiederaufbaus zu bewältigenden Probleme nicht kleiner. Der erste Schritt zu ihrer Lösung wäre m.E. die bislang ausgebliebene öffentliche Diskussion von Kunsthistorikern aus Museum, Denkmalpflege und Universität miteinander und mit Architekten und Museumsplanern. Wenn es dazu eines Anlasses bedarf: Vor genau 150 Jahren begann die Geschichte des Neuen Museums.

Themen gibt es zur Genüge. Ein Beispiel: Was das Neue Museum vor zerstörerischer Überbeanspruchung retten könnte, wäre ein Erweiterungsbau. Dieser Gedanke schwelt seit 1900. Dafür ist auch ein attraktiver Bauplatz vorhanden, es ist aber der letzte verfügbare im Ensemble der Museen. Wenn man den Gedanken eines kontinuierlich gewachsenen Architekturmuseums auf der Berliner Museumsinsel aufnimmt, dann kommt natürlich die Frage nach dem möglichen Beitrag des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Und so haben alle das Neue Museum betreffenden Grundsatzentscheidungen spürbare Auswirkungen auf das Gesamtgefüge.

Da der Prozeß der Musealisierung unaufhörlich voranschreitet, ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis das „Museum des Museums“ zu unser aller Forderung wird. Man könnte doch in einigen Räumen des Neuen Museums schon immer 'mal anfangen.

Hartmut Dörgerloh

ZUR ZUKUNFT DER BERLINER MUSEUMSINSEL: DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM (mit einer Abbildung)

„Ort des Neuen“ — unter diesem Motto hat sich Berlin 1988 als Kulturstadt Europas dargestellt und damit auch eine Aussage über sein Verhältnis zum „Alten“, zu den Denkmälern der eigenen Geschichte getroffen. Das Motto war ehrlich gewählt, denn tatsächlich spielt hier der behutsame Umgang mit den baulichen Zeugen der Vergangenheit eine nur untergeordnete Rolle. Der Stadt und den für sie Verantwortlichen „Gleichgültigkeit gegenüber ihrer baulichen Tradition“ (W. Ribbe) oder „eine durchgängige Tendenz zum destruktiven Umgang mit der Stadt“ (W. Schäche) zu attestieren, ist jedenfalls mehr nüchterne Tatsachenbeschreibung als böswillige Unterstellung.

Da die Bautradition Berlins von jeher weniger reich war als in anderen europäischen Metropolen und zudem Krieg und Wiederaufbau verheerende Lücken geschlagen haben, wäre eigentlich zu erwarten, daß das wenige Überkommene hier mit besonderer Intensi-