

Sammlungen

DIE BERLINER MUSEUMSINSEL – EIN RÜCKBLICK AUS AKTUELLEM ANLASS

(mit zehn Abbildungen und zwei Figuren)

Der folgende Beitrag gibt in gekürzter Form einen Vortrag wieder, der am 1. Februar 1991 vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin und am 13. Februar 1991 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München gehalten wurde.

Die Geschichte der Berliner Museen ist eng verbunden mit der Entwicklung Berlins zu einer europäischen Metropole. Das erste Museumsgebäude, das 1830 eröffnete Alte Museum von Friedrich Schinkel, hat nach dem Willen seines Schöpfers städtebaulich eine wichtige Funktion für das Zentrum Berlins übernommen und setzte gleichzeitig den Maßstab für die zukünftige Präsentation der Berliner Museen. Die große architektonische Leistung Schinkels läßt sich heute nur noch bedingt nachvollziehen. Das Alte Museum muß sich jetzt in einer mißgestalteten Umgebung behaupten, die vor 40 Jahren den Namen Marx-Engels-Platz erhielt.

Wir müssen die ursprüngliche Situation in unser Gedächtnis zurückrufen. Schinkel, Professor für Baukunst und Geheimer Oberbaurat in Berlin, war seit 1816 mit städtebaulichen Maßnahmen beschäftigt, die vor allem die Regulierung der Wasserwege betrafen. In diesem Zusammenhang erkannte er die Möglichkeit, durch Zuschüttung eines Kanals am Nordrand des Lustgartens einen repräsentativen Bauplatz zu gewinnen und dadurch das Geviert an der letzten noch offenen Seite zu schließen. An der Ostseite des Lustgartens stand der um 1750 errichtete Dom, der in den Baumassen wesentlich bescheidenere Vorgängerbau des jetzigen aus wilhelminischer Zeit. Die südliche Begrenzung bildete das Königliche Schloß, ein den Stadtkern bestimmendes Bauwerk ersten Ranges, das 1951 von den Machthabern der DDR in die Luft gesprengt und endgültig beseitigt wurde.

Beide Gebäude, der Dom und das Schloß, das letztere vor allem durch die Barockfassade Andreas Schlüters, setzten durch ihre räumliche Nähe einen hohen Maßstab, dem nur ein Hauptgebäude der Stadt entsprechen konnte. Daß Schinkel die Errichtung eines Museums auf diesem nach Umfang und Lage hervorragenden Bauplatz vorzuschlagen wagte und auch durchsetzen konnte, ist kennzeichnend für die idealistische Geisteshaltung seiner Zeit und für die künstlerische Überzeugungskraft des großen Architekten. Friedrich Wilhelm III. scheint die Bedeutung des neuen Entwurfs und seine städtebaulichen Vorzüge sofort erkannt zu haben. 1823 wurde Schinkel der Auftrag für das Museum erteilt, doch wegen der schwierigen Bodenverhältnisse konnte erst zwei Jahre später der Grundstein gelegt werden. Nach fünfjähriger Bauzeit, am 3. August 1830, öffnete das Muse-

um seine Tore und gab den Bürgern Berlins Gelegenheit, die seit Jahren angesammelten Schätze zu bewundern.

Schinkels Bauwerk, das heute *Altes Museum* genannt wird, besteht aus einem zweigeschossigen Block über rechteckigem Grundriß. In der Mitte befindet sich eine Rotunde, die in der Längsachse von zwei Innenhöfen flankiert wird. Die dem Schloß zugewandte Südfront ist in ganzer Breite von einer mächtigen Säulenordnung geschmückt, die die beiden Geschosse zusammenfaßt. Nach dem Durchschreiten der Eingangshalle und des doppelläufigen Treppenhauses soll der feierliche Kuppelraum, der nach dem Vorbild des römischen Pantheon Skulpturen antiker Götter enthielt, den Besucher „empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt“ (Schinkel). Im Erdgeschoß war im wesentlichen die Sammlung antiker Skulpturen ausgestellt, im Obergeschoß die Gemäldegalerie.

Das Museumsgebäude Schinkels hat als nördliche Platzwand des Lustgartens städtebaulich einen neuen Stellenwert erhalten. Architektonisch bezugnehmend auf die benachbarten Bauten, Schloß und Dom, bildet es eine Trias mit den Orten des weltlichen Regiments und des Christentums, symbolisiert den hohen Rang der Künste, die inhaltlich ihre eigene Botschaft übermitteln. Auch in der Beschränkung der ausgestellten Kunstwerke auf antike Skulpturen im Erdgeschoß und Gemälde im Obergeschoß des Museums verrät sich metaphorisches Denken, welches die vorbildhaft prägende Rolle des Altertums und die in der Malerei gestaltete christliche Bilderwelt symbolisch hervorhebt. Wilhelm von Humboldt, Staatsminister und Vorsitzender der Kommission zur Einrichtung des Museums, hat dafür folgende Begründung gegeben: „Der Zweck des Museums ist offenbar die Beförderung der Kunst, die Verbreitung des Geschmacks derselben und die Gewährung ihres Genusses. Wenn aber von Kunst die Rede ist, so muß man zuerst und hauptsächlich an die antike Skulptur und die Malerei in allen ihren Schulen und Epochen denken. Die Antiken- und die Gemäldegalerie müssen daher den Kern der Anstalt, ja eigentlich die ganze Anstalt selbst ausmachen, und der Organismus derselben muß zunächst auf sie und ihr Bedürfnis berechnet sein.“

Schinkels Museumsgebäude folgt in seiner architektonischen Gestalt wie auch in seiner Beschränkung auf antike Skulpturen und neuere Malerei noch einem sinnbildlich-repräsentativen Konzept, das durch die achsiale Beziehung zum Schloß und zum Dom vorgegeben war, es ist die augenfällige Repräsentanz der Künste innerhalb einer idealistisch geprägten Staatsidee. Aber bereits während der Bauzeit des großdimensionierten Gebäudes in den zwanziger Jahren wuchsen die Vorstellungen seiner Initiatoren über das ursprüngliche Konzept hinaus, veränderten sich die Vorstellungen von den erzieherischen Aufgaben und didaktischen Möglichkeiten eines Museums. Drei Wochen nach der Eröffnung des Museums, im August 1830, schrieb Humboldt einen ersten ausführlichen Bericht an den König. Er resümierte hierin nicht nur das bisher Erreichte, sondern entwarf darüber hinaus auch einen Organisationsplan und ein Arbeitsprogramm für die Zukunft des Institutes. Diese grundsätzlichen Gedanken spiegeln den Wandel der

Auffassungen, der sich unter den Kunstgelehrten und Initiatoren des Museums-
gedankens in Berlin vollzog.

Es war zum ersten Mal in der Museumsgeschichte, daß ein auf Öffentlichkeit
ausgerichtetes Programm für eine Gemäldegalerie von Kunsthistorikern entwer-
fen und durchgeführt wurde; dabei stand stets die Aufgabe im Vordergrund, den
ästhetischen Zweck mit dem kunsthistorischen und systematischen zu vereinen.
Die Berliner Galerie durfte sich glücklich schätzen, daß Carl Friedrich von Ru-
mohr, den Alexander von Humboldt „einen der größten Gemäldekennner jetziger
Zeit“ genannt hat, diese Aufgabe übernahm, gemeinsam mit seinem Schüler Gu-
stav Friedrich Waagen, dem ersten Direktor des Museums. Freilich bot der über-
aus reiche und vielseitige Gemäldebestand in Berlin die allerbesten Vorausset-
zungen, die neuen Gedanken zu erproben.

Rumohrs Vorschläge für die Präsentation der Gemäldegalerie dürfen als ex-
emplarisch gelten, da sie den Weg für die weitere Entwicklung der Museumsinsel
vorgezeichnet haben, bis hin zu Bodes speziellem Ausstellungsstil im Kaiser-
Friedrich-Museum, der auf die Symbiose der verschiedenen Kunstgattungen einer
Epoche gerichtet war. Rumohr forderte, die weniger guten, jedoch entwicklungs-
geschichtlich interessanten Bilder in den rückwärts gelegenen kleineren Räumen

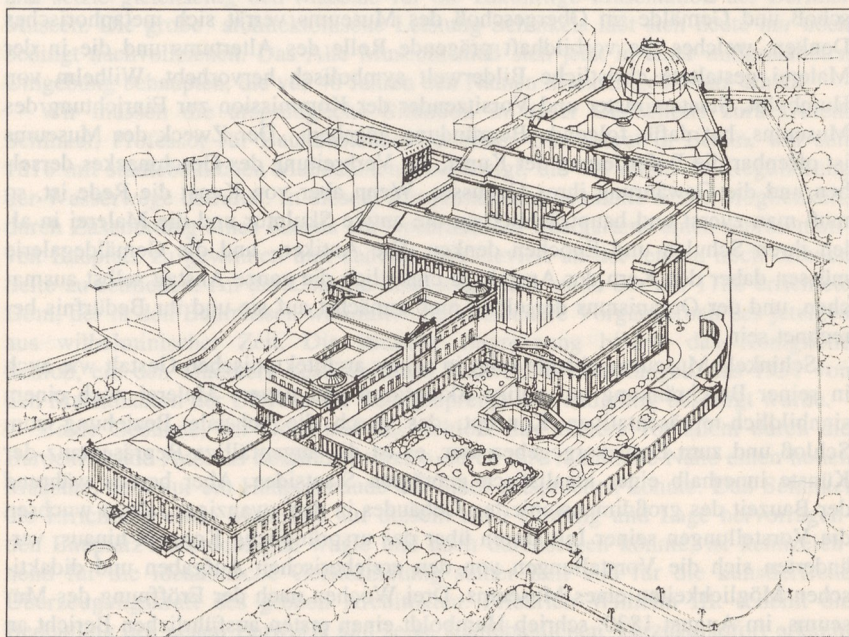


Fig. 1 Die Berliner Museumsinsel, Zustand nach 1930 (nach: Thomas W. Gaehgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich*, München 1992)

unterzubringen, „damit niemand gleichsam gezwungen werde, im Vorbeygehen sie anzusehen. Denn nicht alle Leute haben die Curiosität oder Grille, mit solchen Dingen sich ernstlich abzugeben“.

War diese Studiensammlung mehr den Kennern zgedacht, so sollten die ungeschulten Besucher in der Abfolge der Haupträume „den inneren Zusammenhang der Kunstgeschichte“ erkennen. Rumohr wünschte deshalb, „die deutsche und italienische Sammlung auf dem Punkte sich begegnen zu lassen, wo sie einander entgegen gekommen sind, oder auf eine für die Kunstentwicklung entscheidende Weise sich berührt haben“. Da in Berlin neben den Tafeln von van Eyck auch Werke von Antonello da Messina vorhanden seien, könne demonstriert werden, „daß jene venezianische Schule, welche man gemeiniglich die venezianische schlechthin zu nennen pflegt, sowohl die Technik der Oelmalerey, als besonders ihre naturalistische Richtung, beides von den alten Niederländern empfangen hat“. Der italienische Frühbarock, die Epoche Caravaggios und der Carracci, könne dank des Reichthums der Giustiniani-Sammlung in seinen gegensätzlichen Strömungen anschaulich gemacht werden. Darüber hinaus wünschte Rumohr „in irgendeiner Abtheilung die idealischen Landschaften aller Nationen zu vereinigen“, einerseits da diese aus der Schule der Carracci hervorgegangen seien, andererseits um dem Auge nach der realistischen Härte der Figurenstücke eine gewisse Erholung zu gewähren.

Rumohrs zukunftsweisende Gedanken, grundsätzlich auch auf andere Kunstgattungen anwendbar, wirkten im Kreis der Berliner Museumskommission so überzeugend, daß sie bei der Einrichtung von Schinkels Gebäude fast ohne Abstriche übernommen wurden. Die dekorative, vornehmlich dem Thema folgende Bilderordnung des 18. Jahrhunderts war damit endgültig verlassen. In dieser Klarheit hatte niemand zuvor die Aufgaben und Ziele einer Sammlung formuliert und durchzusetzen vermocht. Freilich war nicht zu bezweifeln, daß für die Verwirklichung der neuen Ziele, für eine Erschließung auch anderer Kunstgattungen in Rumohrs Sinne, zusätzliche Gebäude benötigt würden.

Tatsächlich wurde bereits zehn Jahre nach der Eröffnung des Alten Museums, gleich nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., mit der Planung von Erweiterungsbauten für die Kunstsammlungen begonnen. Der König traf 1841 die Entscheidung, „die ganze Spreeinsel hinter dem Museum zu einer Freistätte für Kunst und Wissenschaft umzuschaffen“, und beauftragte seinen Architekten, den Schinkel-Schüler Friedrich August Stüler, für dieses bis dahin von der Schifffahrt benutzte Hafengelände einen großzügigen Gesamtentwurf vorzulegen. Es war dieses die Geburtsstunde des großen Gebäudeensembles, das unter dem Namen Berliner Museumsinsel weltberühmt werden sollte.

Mit dem königlichen Dekret war der entscheidende Schritt getan von dem ideal überhöhten Repräsentationsbau der Künste, wie ihn Schinkel mit Bezug auf das Schloß und den Dom geschaffen hatte, zu einem Zentrum für Kunst und Wissenschaft im modernen Sinne. Nach den Worten von Stüler sollte das Ensemble der Bauten „einen Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes bilden, wie ihn wohl keine andere Hauptstadt aufzuweisen hätte“; und es bleibt erstaunlich genug, daß die Gesamtplanung Stülers für die Museumsinsel

bis zur Fertigstellung der letzten Gebäude um 1930 in ihrer Grundstruktur bestimmend blieb (Fig. 1 und 2).

Von Stülers Gesamtplanung wurde ab 1841 zunächst das *Neue Museum* in Angriff genommen. Es erhielt seinen Platz auf der Rückseite von Schinkels Museum, mit dem es durch einen Übergang verbunden wurde. Zur Unterscheidung bezeichnete man die beiden Gebäude fortan als Altes und Neues Museum. Der sich nach Norden erstreckende, dreigeschossige Bau Stülers, der von einem höheren, giebelbekrönten Mitteltrakt durchkreuzt wird, wirkt durch seinen spätklassizistischen Dekor zierlicher als der kubische Tempelbau Schinkels, doch steht er diesem in seinem Volumen kaum nach.

Von allen Gebäuden der Museumsinsel hat das Neue Museum durch zahlreiche Bombentreffer in den Jahren 1943-45 die schwersten Zerstörungen erlitten. Nur eine ausgebrannte Ruine ist übriggeblieben, die immer noch auf ihre Wiederherstellung wartet.

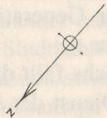
Die Baugeschichte des Neuen Museums hat H. Dorgerloh in einem Beitrag dieser Zeitschrift behandelt, der auch den jetzigen Zustand und den geplanten Wiederaufbau beschreibt (*Kunstchronik* 44, 1991, S. 112-121). Gelegentlich liest man, Stülers Neubau hätte das Alte Museum Schinkels entlasten sollen, weil dieses für die Sammlungen zu klein geworden sei. Diese Begründung ist so nicht zutreffend. Mit Stülers Neuem Museum wurde der erste Schritt eines neuen musealen Konzeptes realisiert, das bereits die Bebauung der gesamten Museumsinsel vor Augen hatte. Es waren hauptsächlich drei bisher nicht in Betracht gezogene Sammlungskomplexe, zum Teil aus altem kurfürstlichen oder königlichen Besitz gehobene Schätze, die jetzt der Öffentlichkeit und der Wissenschaft vorgestellt werden sollten.

Die ägyptische Kunst, die nach den Feldzügen Napoleons und durch Berliner Expeditionen zunehmend Interesse erweckte, erhielt zum ersten Mal angemessene Ausstellungsräume, mit dem Ziel, die Kenntnis der Kultur des Altertums – über die ästhetischen Ideale Winckelmanns hinausgehend – zu verbreitern. Die im Erdgeschoß des Museums befindlichen Räume waren mit Wandmalereien aus ägyptischen Motiven dekoriert. Die ägyptische Großplastik bewunderte man in einem mit Glas überdeckten Innenhof des Gebäudes, der der Vorhalle des Amuntempels von Karnak nachgebildet war. Das 1. Obergeschoß des Hauses diente fast ausschließlich der Aufstellung von Gipsabgüssen, um die Entwicklung der Skulptur von den Anfängen bis in die Neuzeit möglichst repräsentativ zur Anschauung zu bringen. Die antiken Abgüsse waren in der Achse des Übergangs zum Alten Museum untergebracht, nahmen also ergänzend auf die dort befindlichen Originalskulpturen Bezug. Auch die mittelalterliche sowie die italienische Renaissanceplastik konnte an Abgüssen wichtiger Kunstwerke studiert werden; die Räume waren dem jeweiligen Stil entsprechend formal variiert.

Im 2. Obergeschoß wurde das Kupferstichkabinett eingerichtet, das erst von Friedrich Wilhelm III. auf Anregung von Humboldt und Rumohr gegründet worden war. Bereits 1835 verfügte die graphische Sammlung – nicht nur dem Umfang nach – über bedeutende Bestände. Nach dem Ankauf der vielseitigen Sammlung

LAGEPLAN

M:1:500



DE SPREE

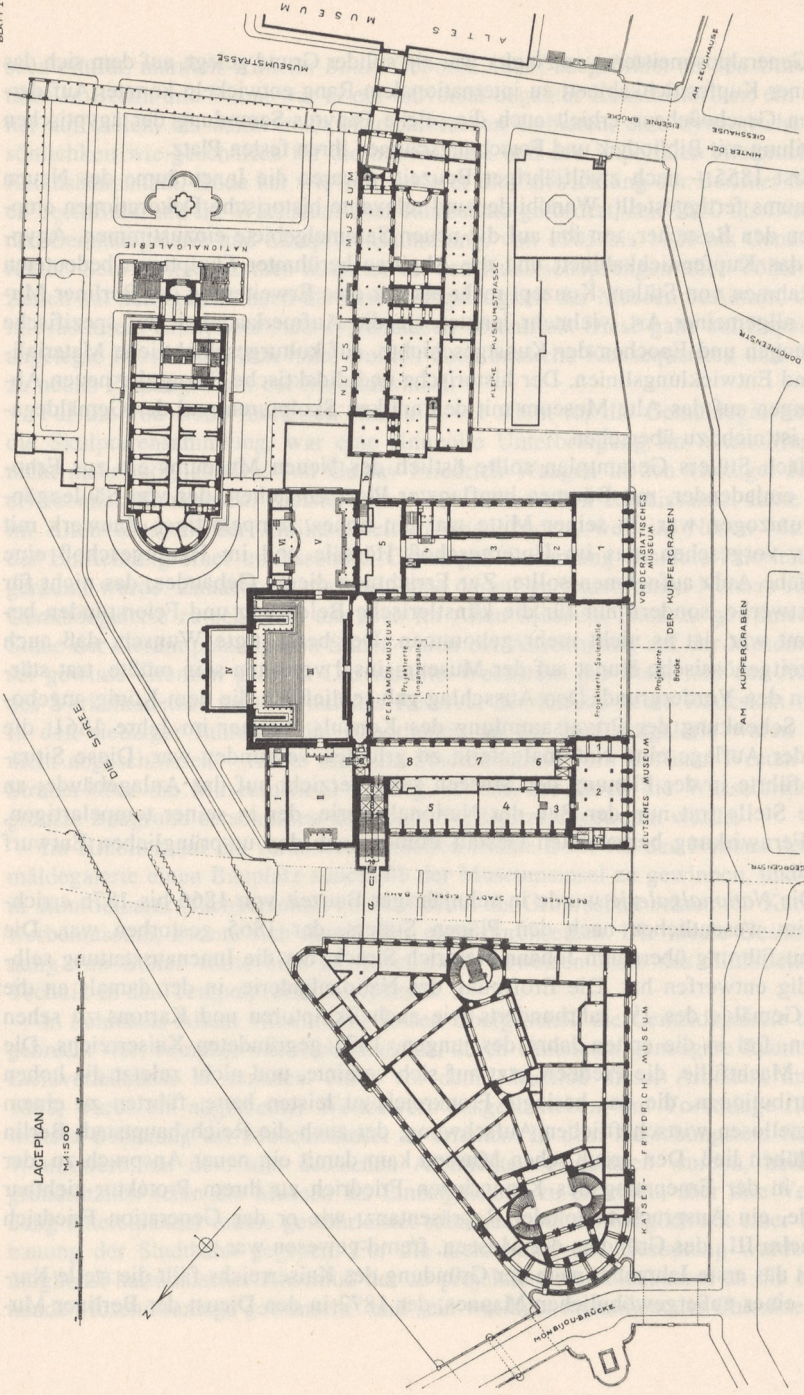


Fig. 2 Die Berliner Museumsinsel, Grundriß (nach: Staatl. Museen zu Berlin, Gesamtführer, Berlin 1930)

des Generalpostmeisters von Nagler war ein solider Grund gelegt, auf dem sich das Berliner Kupferstichkabinett zu internationalem Rang entwickeln konnte. Auf derselben Geschoßebene erhielt auch die reiche Papyrus-Sammlung der ägyptischen Abteilung mit Bibliothek und Forschungsräumen ihren festen Platz.

Erst 1855 – nach zwölfjähriger Bauzeit – waren die Innenräume des Neuen Museums fertiggestellt. Wandbilder und relevante historische Dekorationen empfingen den Besucher, um ihn auf die neuen Sammelgebiete einzustimmen. Ägypten, das Kupferstichkabinett und die Abgüsse berühmter Skulpturen bedeuteten im Rahmen von Stülers Konzept mehr als nur eine Erweiterung der Berliner Museen allgemeiner Art, vielmehr lenkten sie die Aufmerksamkeit auf spezifische Gattungen und Epochen der Kunstgeschichte, auf kulturgeschichtliche Materialien und Entwicklungslinien. Der historische und didaktische Bezug der neuen Abteilungen auf das Alte Museum mit den antiken Skulpturen und der Gemäldegalerie ist nicht zu übersehen.

Nach Stülers Gesamtplan sollte östlich des Neuen Museums ein zur Erholung einladender, mit Bäumen bepflanzter Platz entstehen, der von Säulengängen umzogen war. In seiner Mitte war ein hohes, tempelartiges Bauwerk mit Apsis vorgesehen, das im Untergeschoß Hörsäle und im Hauptgeschoß eine festliche Aula aufnehmen sollte. Zur Errichtung dieses Gebäudes, das nicht für Kunstwerke, sondern nur für die künstlerische Belehrung und Feierstunden bestimmt war, ist es nicht mehr gekommen. Der berechtigte Wunsch, daß auch die zeitgenössische Kunst auf der Museumsinsel vertreten sein müßte, trat stärker in den Vordergrund. Den Ausschlag gab schließlich die dem König angebotene Schenkung der Privatsammlung des Konsuls Wagner im Jahre 1861, die mit der Auflage eine Nationalgalerie zu gründen verbunden war. Diese Situation führte in der Planung der Museen zum Verzicht auf das Aulagebäude; an seine Stelle trat nun der Bau der Nationalgalerie, der in seiner tempelartigen, auf Fernwirkung berechneten Gestalt immer noch den ursprünglichen Entwurf verrät.

Die *Nationalgalerie* wurde in zehnjähriger Bauzeit von 1866 bis 1876 errichtet, im wesentlichen nach den Plänen Stülers, der 1865 gestorben war. Die Bauausführung übernahm Johann Heinrich Strack, der die Innenausstattung selbständig entworfen hat. Die Eröffnung der Nationalgalerie, in der damals an die 400 Gemälde des 19. Jahrhunderts wie auch Skulpturen und Kartons zu sehen waren, fiel in die ersten Jahre des jungen, 1871 gegründeten Kaiserreichs. Die neue Machtfülle, die Preußen jetzt auf sich vereinte, und nicht zuletzt die hohen Kontributionen, die das besiegte Frankreich zu leisten hatte, führten zu einem beispiellosen wirtschaftlichen Aufschwung, der auch die Reichshauptstadt Berlin aufblühen ließ. Den preußischen Museen kam damit ein neuer Anspruch zu, der auch in der Ernennung des Kronprinzen Friedrich zu ihrem Protektor sichtbar wurde, ein Anspruch nationaler Repräsentanz, wie er der Generation Friedrich Wilhelm III., des Gründers der Museen, fremd gewesen war.

In das erste Jahrzehnt nach der Gründung des Kaiserreichs fällt die steile Karriere eines außergewöhnlichen Mannes, der 1872 in den Dienst der Berliner Mu-

seen eintrat, nämlich *Wilhelm Bode*. Geboren 1845, ausgebildet an den Universitäten in Berlin und Wien, war er ein universal begabter Kunsthistoriker, ein Kenner auf vielen, bis dahin noch unerschlossenen Gebieten, eine dynamische Persönlichkeit wie geschaffen für die hohen Ziele und den imperialen Anspruch der Reichshauptstadt. Bode hat wie kein anderer die Entwicklung der Berliner Museen beeinflußt und ihr Wachstum über Jahrzehnte gefördert, seit 1890 als Direktor der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung, von 1905 bis 1929 als Generaldirektor. Sein weitgespanntes Interesse an den Kunstschöpfungen aller Völker und Zeiten hat naturgemäß auch die Erwerbungsstätigkeit der Museen bestimmt, die er mit rastlosem Eifer, aber stets systematisch vorantrieb. Diese ganz auf Expansion angelegte Museumspolitik hatte freilich auch bauliche Konsequenzen und führte zu neuen Planungen auf der Museumsinsel.

Für die von Bode forcierten Ankäufe, vor allem für die Gemäldegalerie und die Skulpturensammlung, war eine sinnvolle Unterbringung im Alten Museum nicht mehr möglich. Die von Gustav Friedrich Waagen in den vierziger Jahren erworbenen Skulpturen, Meisterwerke der italienischen Renaissance, hatte man im Alten Museum der Antikenabteilung angegliedert, weil im Neuen Museum der Einrichtung einer umfassenden Gipsabguß-Sammlung absolute Priorität eingeräumt wurde. Zunächst waren die Pläne darauf gerichtet, einen Neubau für die Gemäldegalerie zu schaffen, um auch im Alten Museum Platz zu gewinnen. Im Sinne der Gesamtplanung von Stüler waren der Ausdehnung auf der Museumsinsel gewisse Grenzen gesetzt. Das rasante Wachstum der Stadt und der Ausbau des Verkehrsnetzes nahmen auf das Reservat der Künste keine Rücksicht mehr. In den siebziger Jahren – die Bauarbeiten an der Nationalgalerie waren noch nicht abgeschlossen – führte man die Stadtbahnlinie vom Berliner Westen nach Stralau über die Museumsinsel hinweg, so daß der durch die Wasserarme begrenzte Baugrund zerschnitten und seine Nordspitze abgetrennt wurde.

Im Hinblick auf die veränderte Situation suchte Bode für den Neubau der Gemäldegalerie einen Bauplatz außerhalb der Museumsinsel zu gewinnen, und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem heute als Gropiusbau bekannten Kunstgewerbemuseum, konnte sich damit aber nicht durchsetzen. Die ideale Gesamtplanung von Stüler sollte sich als lebensfähig erweisen trotz des Einbruchs der Technik in den Tempelbezirk der Künste.

In Schinkels Altem Museum, in dessen Obergeschoß die Gemäldegalerie untergebracht war, bemühte man sich zunächst, durch Umbauten günstigere Raum- und Lichtverhältnisse zu erzielen. Noch vor dem Abschluß dieser Arbeiten, im Juli 1883, wurde ein allgemeiner Wettbewerb ausgeschrieben, um Vorschläge für die weitere Bebauung der Museumsinsel zu erhalten. In dem Auslobungstext für den Wettbewerb, zu dem alle deutschen Architekten eingeladen wurden, heißt es, grundsätzlich seien die Museen als Einzelgebäude zu errichten, aber ihre Verbindung untereinander müsse gewährleistet sein, auch sei die Möglichkeit einer Überbauung der Stadtbahn gegeben. Für die architektonische Gestaltung wurde „ein möglichst harmonischer Anschluß der zu projektierenden Neubauten an die bestehende Museumsanlage gewünscht“ und „ein würdiger monumentaler Charakter“.

Im Februar 1884, zum Abschluß des Wettbewerbs, hatten 52 Teilnehmer ihre Entwürfe eingereicht, darunter bekannte Architekten der Gründerzeit wie Julius Raschdorff, der Erbauer des Berliner Doms, oder Franz Schwechten, der Erbauer der Gedächtniskirche und des Anhalter Bahnhofs, sowie ein erfahrener Museumsplaner wie Oskar Sommer, der zuvor das Städel in Frankfurt und das Anton Ulrich-Museum in Braunschweig entworfen hatte, und nicht zuletzt der bedeutende, damals erst 30jährige Alfred Messel, der 20 Jahre später als Architekt der Berliner Museen berufen werden sollte.

Die Jury hat sich für keinen der eingereichten Entwürfe entscheiden können, insoweit blieb der Wettbewerb ergebnislos. Aber die Preisrichter erzielten Einigkeit darüber, daß die durch die Stadtbahn begrenzte Nordspitze der Halbinsel als Bauplatz für das sogenannte Renaissance-Museum geeignet sei. Dieses Gebäude sollte die Gemälde und Skulpturen der christlichen Epochen vereinen, wobei man die Werke des Mittelalters damals kaum in Betracht zog. Auf dem Gelände südlich der Stadtbahn sollten jene Neubauten entstehen, die für die Großskulpturen der Antike und die archäologischen Grabungsfunde benötigt wurden. Es waren dies vor allem die aus den Expeditionen Carl Humanns erworbenen Reliefs des Pergamon-Altars sowie die Funde der von Berlin aus unternommenen Ausgrabungen in Olympia und den griechischen Städten Kleinasiens. Die Antikensammlung hatte durch diese seit den siebziger Jahren erfolgten Erwerbungen, die weit über das Fassungsvermögen des Alten Museums hinausgingen, auch in wissenschaftlicher Hinsicht eine ganz neue Dimension erlangt.

Die schwere Erkrankung des Kronprinzen und Protektors der Museen und die tragischen Umstände seines Todes drei Monate nach der Thronbesteigung im Jahre 1888 haben bewirkt, daß über ein Jahrzehnt verging, bis die Verhandlungen über die Bebauung der Museumsinsel wieder aufgenommen wurden. 1896 wurde endlich der Beschluß gefaßt, das sogenannte Renaissance-Museum alsbald in Angriff zu nehmen. Es solle fortan den Namen des verstorbenen Kaiser Friedrich tragen. Hofbaurat Ernst von Ihne erhielt auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Wilhelms II. den Auftrag, das Museum zu entwerfen. Nach achtjähriger Bauzeit erfolgte die festliche Einweihung des neuen Hauses am 18. Oktober 1904. Von dem Manne, der die Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums geschaffen hat, der seine Planung und Einrichtung überwachte, ja sogar einen wesentlichen Teil seiner Kunstwerke erst erworben hatte, ist dabei kaum die Rede gewesen. Indes hat es die Geschichte gefügt, daß das Museum heute den Namen Wilhelm Bode trägt (*Abb. 1, 2a, 3a, 4, 5, 7, 8a*).

Bode hatte von Anfang an erkannt, daß für die architektonische Gestaltung des *Kaiser-Friedrich-Museums*, ja selbst für seine räumliche Nutzung die denkbar ungünstigsten Voraussetzungen bestanden. Der von zwei Flußarmen umgebene Bauplatz, auf der Landseite von der Stadtbahnbrücke begrenzt, erlaubte nur einen dreieckigen Grundriß. Trotz dieser Schwierigkeit hat der Architekt des Hauses Ernst von Ihne eine auf seine Weise überzeugende Lösung gefunden, die zu Unrecht geschmäht worden ist (*Abb. 2a*). Ein Rustika-Sockel, der direkt aus dem Wasser aufsteigt, trägt eine aus Säulen und Pilastern gebildete Kolossalord-

nung, die die beiden Geschosse zusammenfaßt und den Unterbau für die bekrönende Kuppel abgibt. Die einheitlich durchgeführte Außengliederung, die nur von Eckrisaliten unterbrochen wird, verleiht der weitläufigen Anlage durchaus monumentale Züge. Das architektonische System fußt auf Vorbildern der italienischen Renaissance und des preußischen Barock. Der bildnerische Dekor des Gebäudes folgt einem historisch orientierten Programm, das in seiner positivistischen Verknüpfung den geistigen Hintergrund der Bode-Ära erhellt. Über dem Eingang erkennt man sechs allegorische Figuren, die die einzelnen Künste darstellen; Malerei und Skulptur bilden die Mitte. In dem mächtigen Kuppelraum, der – mit Weiß, Gold und rötlichem Stuckmarmor dekoriert – Eingangshalle und Treppenhaus vereint, empfängt den Eintretenden das monumentale Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (ein Nachguß des Originals von Andreas Schlüter), des Begründers der Bildergalerie (*Abb. 1*). Das zweite, kleinere Treppenhaus ist Friedrich II. gewidmet, der wie kein anderer Preußenkönig die Künste gepflegt hat (*Abb. 4*). Dementsprechend hat der Dekor des mit farbigem Stuckmarmor ausgestatteten Rundraumes Motive aus den Rokoko-Schlössern Potsdams übernommen.

Im Erdgeschoß des Gebäudes waren vorwiegend Skulpturen und plastische Arbeiten zu sehen, in einigen Räumen aber auch Werke der Malerei einbezogen, dort wo die geschichtliche Situation eine gemeinsame Aufstellung nahelegte wie bei der deutschen Kunst des Mittelalters. Das Obergeschoß blieb fast ausschließlich der Gemäldegalerie vorbehalten. Hier versuchte Bode, durch Zuhilfenahme von originalen Türrahmungen, Möbelstücken und kunstgewerblichen Gegenständen ein spezifisches Ambiente zu schaffen, das der Herkunft und Zeitlage der Bilder entsprach und ihre Wirkung steigerte (*Abb. 3a, 7, 8a*). Die Einrichtungskonzeption des Kaiser-Friedrich-Museums und die ‚malerische Anordnung‘ seiner Sammlungen hat kürzlich Th. W. Gaehtgens in einer Studie analysiert (Th. W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich*, München 1992, S. 50 f.; vgl. in diesem Heft S. 71–76).

Im Herzen des ausgedehnten Gebäudes, das nicht weniger als fünf Lichthöfe umschließt, entstand ein großer, beide Geschosse umfassender Raum von 16 Meter Höhe, in dem Bode – jenseits der didaktischen Raumfolgen – seine Vorstellungen eines bestimmten, ideal gesehenen Zeitbildes verwirklichte: die sogenannte Basilika (*Abb. 5*). Diese folgt, ungeachtet ihrer Funktion als architektonisches Bindeglied zwischen dem vorderen und hinteren Treppenhaus, ungeachtet ihres widersprüchlichen Dopeleffekts von Apsis und Durchgangsraum, dem Vorbild einer toskanischen Hallenkirche um 1500. In ihren Wandnischen wechselten gemalte und plastische Altarwerke, farbig glasierte Tonreliefs der Robbias sowie Gemälde von Vivarini, Francia, Fra Bartolommeo und Paris Bordone. Auch ein Grabmal, zwei venezianische Sakristeibrunnen beiderseits des Portals und ein Chorgestühl dienten als Stimmungsträger des Renaissance-Interieurs.

In dem Wunsche, jedem Kunstwerk die ihm adäquate historische Atmosphäre zu schaffen, hat Bode erstaunliche ästhetische Wirkungen erzielt. Besonders seine italienischen Interieurs mit ihrer feinen Abstimmung von Farbe und Material

und ihrem Zusammenklang von Bildern und Skulpturen, Rahmen und Truhen sind weithin bewundert und auch häufig imitiert worden. Daß gerade eine solche Lösung mehr als jede andere dem Zeitgeschmack verhaftet war, dem historisierenden Wunschbild einer noch ungebrochenen bürgerlichen Welt, mindert die große schöpferische Leistung Bodes nicht.

Das *Kaiser-Friedrich-Museum* teilte mit vielen anderen Museumsneubauten das Schicksal, schon bei seiner Fertigstellung dem tatsächlichen Raumbedarf nicht mehr zu genügen. Es war dies weniger eine Folge des schnellen Wachstums der Gemäldegalerie als mehr noch eine Folge der sich mehrenden Sammelgebiete der Berliner Museen, für die ganz neue Abteilungen gegründet wurden, wie die für die Islamische und Vorderasiatische Kunst. So hatte auch die monumentale Palastfassade von Mschatta, die Bode im Jahre 1903 aus Syrien erwerben konnte, im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums provisorisch aufgebaut werden müssen, da für die in der Breite 45 Meter messende Architektur keine andere Unterbringung möglich war. Ähnlich erging es den gewaltigen Reliefs und Architekturteilen des Pergamon-Altars, der nach dem Abschluß der Ausgrabungen in Berlin rekonstruiert wurde. Für ihre Aufstellung hat man 1901 ein provisorisches Gebäude errichtet, das dann sieben Jahre später dem heutigen Pergamon-Museum weichen mußte.

Im Februar 1907 verfaßte Bode eine Denkschrift, in der er die Errichtung weiterer Museumsbauten forderte, um die vorhandenen Sammlungen zu entlasten und den neu entstandenen eine freie räumliche Entfaltung zu sichern. In einer zukunftsweisenden Übersicht entwarf er die Gliederung und den Umfang der auf der Spreeinsel vereinigten Museen. Daß unter diesen auch ein neues Museum für ältere deutsche Kunst zu schaffen sei, betrachte er „auch aus nationalen Gründen als eine Pflicht“ und als eine Notwendigkeit für die Reichshauptstadt, da in ganz Deutschland kein Museum dieser Art existiere.

In diesen Überlegungen wirkte die alte Idee des Renaissance-Museums insofern noch nach, als Bode in dem geplanten „Deutschen Museum“ nicht nur die deutsche, sondern die gesamte mittelalterliche Kunst der nordischen Länder zusammenfassen und aus dem Kaiser-Friedrich-Museum abziehen wollte. Die architektonische Planung für das geforderte Gebäude, in dem auch die neu gegründeten außereuropäischen Sammlungen zu berücksichtigen waren, übernahm Alfred Messel, der durch die moderne Gestaltung des Warenhauses Wertheim weit über Berlin hinaus hohes Ansehen erworben hatte. Bereits zwanzig Jahre zuvor hatte er am Wettbewerb für die Museumsinsel teilgenommen und einschlägige Erfahrungen gesammelt. Messel, seit 1907 offizieller Museumsarchitekt, hat die überaus schwierige Aufgabe meisterhaft gelöst und es verstanden, die vorhandenen Bauten von Schinkel, Stüler, Strack und Ihne mit seinen eigenen Entwürfen harmonisch zu verbinden. Ein großer Dreiflügelbau mit einem nach Westen geöffneten Ehrenhof sollte drei Kulturbereiche vereinen: die spätantike, die orientalische und die germanische Formenwelt. Das Pergamon-Museum mit dem berühmten Altar in seiner Mitte bildete das Herz der Anlage, deren Südflügel das Vorderasiatische, deren Nordflügel das Deutsche Museum aufzunehmen bestimmt war.

Die Ausführung des Bauwerks, das 1909 in Angriff genommen wurde, stand unter einem unglücklichen Stern. Noch im Jahr des Baubeginns starb sein Schöpfer Messel, so daß sein Freund und Schüler Ludwig Hoffmann das Erbe übernehmen mußte. Die ungünstigen Bodenverhältnisse erforderten eine kostspielige Fundamentierung, welche die Voranschläge bei weitem überschritt. Schließlich brachte der erste Weltkrieg die Arbeiten gänzlich zum Stillstand. Die veränderte wirtschaftliche Lage nach dem verlorenen Krieg und dem Friedensschluß von Versailles haben für lange Jahre die Fortsetzung des Vorhabens verhindert.

Im Jahre 1930, zur Hundertjahrfeier der Gründung der Berliner Museen, konnte Messels monumentale Anlage endlich fertiggestellt werden, nach erheblichen Abstrichen von seiner ursprünglichen Planung (Abb. 2b, 3b, 6). Heute in seiner Gesamtheit als *Pergamon-Museum* bezeichnet, öffnet sich der Dreiflügelbau mit einem tiefen Hof zum Kupfergraben. Die beiden Geschosse der Seitenflügel sind durch Halbsäulen in Kolossalordnung zusammengefaßt, die Fassade in Muschelkalkquadern ausgeführt. Der hohe, bis auf das Erdgeschoß fensterlose Mittelbau dominiert mit seiner kubischen Gestalt stärker als ursprünglich beabsichtigt, da Messel die Mitte durch einen Portikus mit Säulen betonen wollte. Desgleichen konnte die von Messel geplante Kolonnade, die den Hof zum Kupfergraben abschließen sollte, aus Geldmangel nicht errichtet werden. Im Inneren des Mittelbaus war bei der Neuaufstellung des Pergamonaltars Wert darauf gelegt, für das Erlebnis der hellenistischen Reliefs das richtige Licht und den nötigen Abstand zu gewinnen. Zugleich war damit ein Architekturmuseum entstanden, indem versucht wurde, antike Bauten im originalen Maßstab ganz oder in Teilen wiederaufzurichten. Auch das riesige Markttor von Milet fand hier seinen Platz.

Im Südflügel des Neubaus erhielten jetzt die *vorderasiatischen* und *islamischen* Sammlungen, die auf Betreiben von Bode seit der Jahrhundertwende als selbständige Museumsabteilungen etabliert waren, angemessene Räume, so daß nun auch die aus den Ausgrabungen gewonnenen Architekturteile rekonstruiert werden konnten, es seien hier nur die Prozessionsstraße von Babylon und das Ischtartor genannt, oder auch die prunkvolle Fassade des omayyadischen Wüstenschlosses Mschatta, die von ihrem provisorischen Platz im Kaiser-Friedrich-Museum hierher überführt wurde.

Das im Nordflügel des Neubaus untergebrachte *Deutsche Museum*, das durch einen über die Bahnlinien geführten Übergang mit dem Kaiser-Friedrich-Museum verbunden war, entsprach in seiner Einrichtung durchaus der Konzeption und dem Stil Bodes. Hier sollte die enge Gemeinschaft von Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk das Verständnis für die künstlerischen Kräfte einer Zeit und Landschaft vertiefen. Im Untergeschoß war die mittelalterliche Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts ausgestellt (Abb. 3b). Der ungewöhnliche Reichtum der *Gemäldegalerie* und *Skulpturenabteilung* an Werken aus dieser Zeit kam in den kapellenartigen Fensternischen der großen eigens dafür entworfenen Halle vorzüglich zur Geltung. Die Räume im Obergeschoß setzten mit Werken des beginnenden Realismus im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts ein, unter denen die mächtigen Tafeln

des Wurzacher Altars von Hans Multscher einen hervorragenden Platz einnahmen, und führten bis zur deutschen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In den Seitenkabinetten wurden sowohl die Hauptmeister der Renaissance, wie Dürer, Baldung, Altdorfer und Holbein, als auch die kostbare Folge altniederländischer Bilder gezeigt. Freilich empfand bereits Friedländer, der 1929 Bodes Nachfolge übernahm, daß der Begriff deutsch, selbst wenn er „so weit wie möglich und eher rassemäßig als geographisch oder politisch gefaßt“ werde, für die ausgestellten Werke nicht immer zutreffend sei. Bode hat die Vollendung des Deutschen Museums, dem seine Hauptsorge der letzten Lebensjahre gegolten hatte, nicht mehr erlebt. Er starb am 1. März 1929 nach mehr als fünfzigjähriger Amtszeit im Alter von 84 Jahren. Mit ihm endete eine Ära, deren Glanz seit dem Sturze des Kaiserreiches zwar ein wenig verblaßt war, die aber immer noch zu faszinieren vermochte.

Mit der Eröffnung des Pergamon-Museums am 2. Oktober 1930, des fünften und größten Baukomplexes auf der Museumsinsel, war die Bebauung der Spreeinsel nach genau 100 Jahren zu einem gewissen Abschluß gebracht, auch wenn nicht alle Planungen von Stüler und Messel verwirklicht wurden. Es bleibt ein erstaunlicher Vorgang, daß der preußische Staat das kostspielige Bauvorhaben trotz der wirtschaftlichen Notlage der Weimarer Republik konsequent vollendet hat. Das Resultat war ein in der Welt einzigartiges Ensemble selbständiger Museen, ein Ensemble architektonisch charaktvoller Gebäude, die entsprechend ihrem historischen Wachstumsprozeß aufeinander Bezug nahmen. Wie kaum ein anderes kulturelles Zentrum bot es Besuchern und Gelehrten die Möglichkeit, sich mit fast allen Kunstschöpfungen der Menschheit von ihren Anfängen bis zur Wende unseres Jahrhunderts zu beschäftigen.

Parallel zu den Gründungen der Museen und ausgehend von ihrer systematischen Sammeltätigkeit hatte sich schon im vorigen Jahrhundert eine intensive Forschungsarbeit auf vielen Gebieten entwickelt, die Berlin und insbesondere die Museumsinsel zu einem Zentrum internationaler Forschung aufsteigen ließ. Diese glückliche Konstellation nahm 1933 nach der Machtübernahme Adolf Hitlers ein jähes Ende. Viele Wissenschaftler der Berliner Museen wurden ihrer Ämter enthoben, diskriminiert oder zur Emigration gezwungen. Die nationalsozialistischen Planungen für eine neue Reichshauptstadt haben auch die Museumsinsel einbezogen. Nördlich der Stadtbahntrasse, dem Kaiser-Friedrich-Museum gegenüber, sollten auf dem Gelände des Schlosses Monbijou mehrere Museen entstehen, für die der Architekt Wilhelm Kreis während des Krieges einige Entwürfe vorgelegt hat; Bauten von gigantischen Dimensionen, darunter ein Germanisches und ein Ägyptisches Museum.

Der nationalsozialistischen Hybris folgten der zweite Weltkrieg und die Zerstörungen durch Luftangriffe, von denen Berlin in besonderem Maße betroffen war. Alle Gebäude der Museumsinsel haben 1943-45 durch Bomben und Artilleriebeschuß schwere Schäden erlitten. Auch nach dem Ende des Krieges waren sie jahrelang schutzlos den Zerstörungen des Wetters ausgesetzt. Die furchtbaren Verwüstungen der Stadt und ihre Spaltung nach 1948 wie auch das ungewisse Schicksal der von den Siegermächten abtransportierten Kunstsammlungen erlaub-

ten es nicht, den Wiederaufbau der Gebäude auf der Museumsinsel frühzeitig in Angriff zu nehmen.

Immerhin, zehn Jahre nach dem Ende des Krieges waren die Nationalgalerie, das Pergamon-Museum und das Kaiser-Friedrich-Museum, das jetzt den Namen *Bode-Museum* trägt, soweit wiederhergestellt, daß die in Ost-Berlin verbliebenen Sammlungen wieder öffentlich gezeigt werden konnten. Die Restaurierung des völlig ausgebrannten Alten Museums von Schinkel konnte erst 1966 abgeschlossen werden. Die entsagungsvolle Arbeit des Wiederaufbaus, die die Kollegen der Museumsinsel unter schwierigsten Bedingungen geleistet haben, verdient unseren Respekt und Bewunderung.

Das am schwersten beschädigte *Neue Museum* von Stüler steht heute noch als Ruine vor uns und ist – fast ein halbes Jahrhundert nach seiner Zerstörung – von fortschreitendem Verfall bedroht. Die Rettung dieses Gebäudes, das für das historische Architekturensemble der Museumsinsel große Bedeutung besitzt, ist auch aus denkmalpflegerischen Gründen ein dringendes Gebot. Die Frage seiner späteren musealen Nutzung, die nicht davon zu trennen ist, berührt die Frage nach der Zukunft der Museumsinsel überhaupt.

Der Zusammenbruch des DDR-Regimes und die Vereinigung Deutschlands, die Beseitigung der Mauer und die schrittweise Rückkehr zu einer ganzheitlichen Identität Berlins haben die Berliner Museen, die seit der Auflösung Preußens von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verwaltet werden, überraschend zu einem Ziel geführt, das sie nicht mehr erwartet hatten: zur Zusammenführung der 1945 durch die Zufälle des Kriegsendes willkürlich zerrissenen Sammlungen. Wie unnatürlich diese Teilung war, mußte bei Museen, die ihren Rang einer langfristig systematischen Aufbauleistung verdanken, besonders ins Auge fallen, darüber konnte auch das wohlgeordnete Eigenleben der getrennten Bestände in West und Ost nicht hinwegtäuschen.

Das Zusammenführen des seit Jahrzehnten Getrennten ist gewiß keine leichte Aufgabe, denn das Rad der Geschichte läßt sich nicht zurückdrehen. Die Berliner Museen können jetzt nicht dort wiederanfangen, wo sie vor einem halben Jahrhundert aufgehört haben, als die Gebäude der Museumsinsel bei Kriegsbeginn geräumt werden mußten und die Kunstwerke in Bunkern und Bergwerken verschwanden. Auch die Sammlungen sind nicht mehr dieselben wie damals. Sie haben einerseits schwere Kriegsverluste erlitten, die man niemals wieder wird ausgleichen können, und sind andererseits in West und Ost durch Erwerbungen vermehrt worden. Und schließlich kommen auch die Benutzer der Museen, seien es Kunstfreunde oder Wissenschaftler, heute mit anderen Ansprüchen und Erwartungen als vor dem Krieg.

Dennoch wird niemand das Zusammenführen der getrennten Sammlungen und die Wiederherstellung dieses einzigartigen Organismus der Berliner Museen in Frage stellen. Was hier zu geschehen hat, muß freilich mehr sein als eine ordnungspolitische Maßnahme, es ist eine Aufgabe von historischer, wissenschaftlicher und auch nationaler Bedeutung.

Blickt man zurück auf die Entstehungsgeschichte der Museumsinsel, so bietet sich das Bild einer architektonischen Entwicklung von seltener Konsequenz, eine

Entwicklung, die von der Schinkelzeit bis zum Jugendstil führt und die ihre Qualität bedeutenden Architekten ihrer Epoche verdankt. Die Überlieferung dieser historischen Gebäudegruppe allein wäre Grund genug, diese als Baudenkmal zu schützen. Mehr noch aber muß uns das Faktum bedeuten, daß alle Gebäude – die Ruine des Neuen Museums ausgenommen – heute noch ihrer Bestimmung dienen, für die sie entworfen sind.

Alle Gebäude sind in einer immer noch sichtbaren oder doch nachvollziehbaren Weise auf Art und Charakter der Kunstwerke bezogen, für die sie geschaffen wurden. Die erlebbare Einheit der Baukörper und Räume mit den Kunstwerken verschiedener Gattungen und Epochen gibt uns das Recht, die ganze Museumsinsel, die um und durch ihre Sammlungen gewachsen ist, als ein Gesamtkunstwerk zu betrachten. Unter den großen Museen der Welt bietet die Berliner Museumsinsel ein einzigartiges Ensemble bedeutender Sammlungen, in denen wie sonst nirgends die Schöpfungen verschiedener Kulturen und Epochen in enge Beziehung treten. Bei der Zusammenführung der heute zerrissenen Berliner Sammlungen sollte deshalb die historisch gewachsene Einheit der Museumsinsel und die Zugehörigkeit der Sammlungen zu ihren Gebäuden soweit wie möglich respektiert werden, ja, die Wiederherstellung der ursprünglichen Konzeption sollte Priorität genießen. Die Rekonstruktion des Neuen Museums ist dafür unerläßlich. Die Zusammenführung der Bestände kann sich nur in vielen Schritten vollziehen und wird lange Jahre in Anspruch nehmen.

Bei einigen Sammlungen darf man davon ausgehen, daß ihr dauernder Verbleib auf der Museumsinsel bereits durch die Realitäten entschieden ist. Die festgefügt Einbauten von Baufragmenten des Altertums und des Orients, die Tempel, Tore und Palastfassaden, die seit Anbeginn die Faszination der Antikensammlung wie auch des Vorderasiatischen und Islamischen Museums ausmachen, stehen noch an ihrem alten Platz im Pergamon-Museum und geben letztlich den Ausschlag für den Ort der Zusammenführung der Sammlungen. Das Alte Museum sollte seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß wieder der Antikensammlung zur Verfügung stehen, und ebenso darf die Ägyptische Kunst auf ihr historisches Hausrecht im Neuen Museum zurückkommen. Was bei dem Alten und Neuen Museum wie auch beim Pergamon-Museum auf eine Anerkennung ihrer historischen Konzeption hinausläuft, scheint jedoch beim Bode-Museum auf Schwierigkeiten zu stoßen.

Es ist zu fragen: Warum soll ein Museumsbau der Gründerjahre, der für die Berliner Gemäldegalerie und Skulpturensammlung konzipiert wurde, – und zwar in einer gemischten Aufstellung ohne „museologische Schlagbäume“, wie Bode es genannt hat – nicht auch heute noch akzeptabel sein? Warum sollen die von Bode *ad hoc* geschaffenen Interieurs, die für Gemälde und Skulpturen ein historisches wie auch ästhetisches Umfeld schaffen, künstlerisch nicht legitim sein? Der Klassizismus der anderen Gebäude auf der Museumsinsel kommt unserem Verständnis der antiken Skulpturen entgegen; darüber vergessen wir leicht, daß die dem Auge vertraute historisch-ästhetische Nähe der Bauformen zu den ausgestellten Werken des Altertums nur eine scheinbare ist und sicher keine grundsätz-

lich andere als beim Bode-Museum. In Wahrheit stehen die klassizistischen Räume, die wir akzeptieren, den antiken Originalen nicht näher als die erfundenen Interieurs des Bode-Museums den Gemälden und Bildwerken der Renaissance. Der Stilcharakter dieser wilhelminischen Räume ist immer noch durch eine gemeinsame handwerkliche Tradition mit den hier ausgestellten Kunstwerken des 16.-18. Jahrhunderts verbunden; er ist dafür geschaffen, die Kunstwerke zum Sprechen zu bringen.

In Presseberichten hat gelegentlich die Frage eine Rolle gespielt, ob die Museumsinsel für die zusammengeführten Bestände heute noch groß genug sei. Im Grundsatz und vorausgesetzt, daß das jetzt noch zerstörte Neue Museum bald wieder zur Verfügung steht, können alle Museen oder Abteilungen, die vor dem Krieg auf der Museumsinsel ihren Sitz hatten, auch dorthin zurückkehren. Generell waren die Kriegsverluste wesentlich größer als der Zuwachs nach dem Kriege durch Erwerbungen. Wer den vom Generaldirektor der Staatlichen Museen 1930 herausgegebenen Gesamtführer zur Hand nimmt, der die Aufstellung der Sammlungen genau wiedergibt, kann sich leicht davon überzeugen, daß die Bauten der Museumsinsel auch in Zukunft durchaus in der Lage sind, den heutigen – in Wahrheit durch den Krieg reduzierten – Kunstbesitz der Staatlichen Museen wieder angemessen zu zeigen. Das *Bode-Museum* hat nach dem Krieg die Ägyptische Sammlung aufnehmen müssen; im Nordflügel des Pergamon-Museums, der früher den nicht eben glücklichen Namen ‚Deutsches Museum‘ trug, sind heute Teile der Antiken- und Ostasien-Sammlung untergebracht. Wenn beide Gebäude, wie vor dem Krieg, wieder allein der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung zugewiesen werden, können auch die vereinigten Bestände in den einmal für sie konzipierten Räumen ihren Platz finden. Bis 1939 wurden hier – bei gemischter Aufstellung mit Skulpturen – etwa 1250 Gemälde gezeigt.

Die *Nationalgalerie* hat ihren Gründungsbau auf der Museumsinsel bereits seit dem ersten Weltkrieg nur noch für Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts verwendet. Das eigenwillige, spätromantische Bauwerk bildet mit der Kunst dieser Epoche eine historische Einheit; es könnte nach der Zusammenführung der Bestände die Entwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts in einmaliger Geschlossenheit präsentieren. Für die Kunst des 20. Jahrhunderts hatte die Nationalgalerie bereits 1919 eine Dependence im Kronprinzenpalais eingerichtet, das heute – nach Zerstörung und Wiederaufbau – anderen Zwecken dient. Mit dem Neubau von Mies van der Rohe im Tiergarten hat die Nationalgalerie für die Kunst des 20. Jahrhunderts eine bedeutsame Ausstellungsstätte gefunden.

Im Tiergarten hat auch das *Kunstgewerbemuseum*, das mit der Vernichtung des Berliner Schlosses sein letztes Domizil verlor, 1985 einen Neubau erhalten. Schon das erste Gebäude dieses Museums, der 1881 eröffnete Gropius-Bau, wurde außerhalb der Museumsinsel errichtet. Im Tiergartengebiet – zwischen Philharmonie und Neuer Nationalgalerie – sind weitere Museumsbauten geplant oder bereits begonnen, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Das *Kupferstichkabinett*, das früher im obersten Geschoß des Neuen Museums residierte, wird

1993 einen Neubau im Tiergarten beziehen und damit dem Raumbedarf auf der Museumsinsel entgegenkommen.

Es wäre unredlich, wollte man verschweigen, daß die Gebäude der Museumsinsel bereits vor dem Kriege das Ende ihrer Kapazität erreicht hatten. Andererseits sollte man nicht vergessen, daß die schweren Kriegsverluste fast aller Abteilungen in räumlicher Hinsicht erhebliche Veränderungen bewirkt haben, Verluste, die in der Diskussion um die Kapazität der Museumsinsel – beabsichtigt oder nicht – kaum berücksichtigt werden. Über 400 meist großformatige Gemälde, ebenso viele Werke der italienischen und deutschen Großplastik, die Raffael-Teppiche und große Teile der islamischen Teppichsammlung sind neben ungezählten anderen Gegenständen aller Kunstgattungen verlorengegangen. Sie waren vor dem Krieg fast vollständig ausgestellt. Ihr Verlust hat quasi leere Ausstellungssäle zurückgelassen und im Bode-Museum ein Raumangebot bewirkt, das die Vereinigung der geteilten Sammlungen durchaus ermöglicht und in jedem Falle einem nur für die West-Berliner Bestände geplanten Neubau vorzuziehen ist. Auf lange Sicht wird man prüfen müssen, ob die Ausgliederung von geschlossenen Teilbereichen die Raumsituation auf der Museumsinsel verbessern kann. Denkbar wäre eine nationale Porträtgalerie, wie wir sie auch von London kennen, eine gesonderte Studiengalerie für Gemälde oder etwa eine separat einzurichtende Sammlung deutscher Barockkunst.

Wer die Museumsinsel wieder in ihre alten Rechte einsetzen will, ihr den urbanen, weltstädtischen Rang zurückgeben will, den sie einmal besessen hat, darf ihre ursprüngliche Konzeption nicht aus dem Auge verlieren. In einer Zeitspanne von nur 100 Jahren sind ihre Gebäude und Sammlungen, gefördert von den besten Kräften ihrer Zeit, zu einer geistigen Einheit zusammengewachsen. Noch Alfred Messel wollte die Bauten der Insel in eine große städtebauliche Gesamtidee einbeziehen und hat den Eingangshof des Museumskomplexes nach Westen dem Universitätsviertel zugewendet. Die Reiche von Kunst und Wissenschaft sollten durch eine Brücke über den Kupfergraben und eine bis zum Hegelplatz durchgeführte Straße verbunden werden. Dieser Gedanke ist nicht realisiert worden, doch kam darin die Bedeutung der Museumsinsel als geistige Mitte der Hauptstadt zum Ausdruck. Als Messels Anlage 1930 zur Hundertjahrfeier der Berliner Museen eröffnet wurde, hat Wilhelm Waetzoldt die Museumsinsel mit einem Satz gewürdigt, den man auch heute noch, 60 Jahre danach, zitieren darf: „Denkmal einer großen Vergangenheit, der wir in Ehrfurcht und mit Dankbarkeit gedenken, Wiege einer musealen Zukunft, auf die wir hoffen und an die wir glauben“.

Rüdiger Klessmann

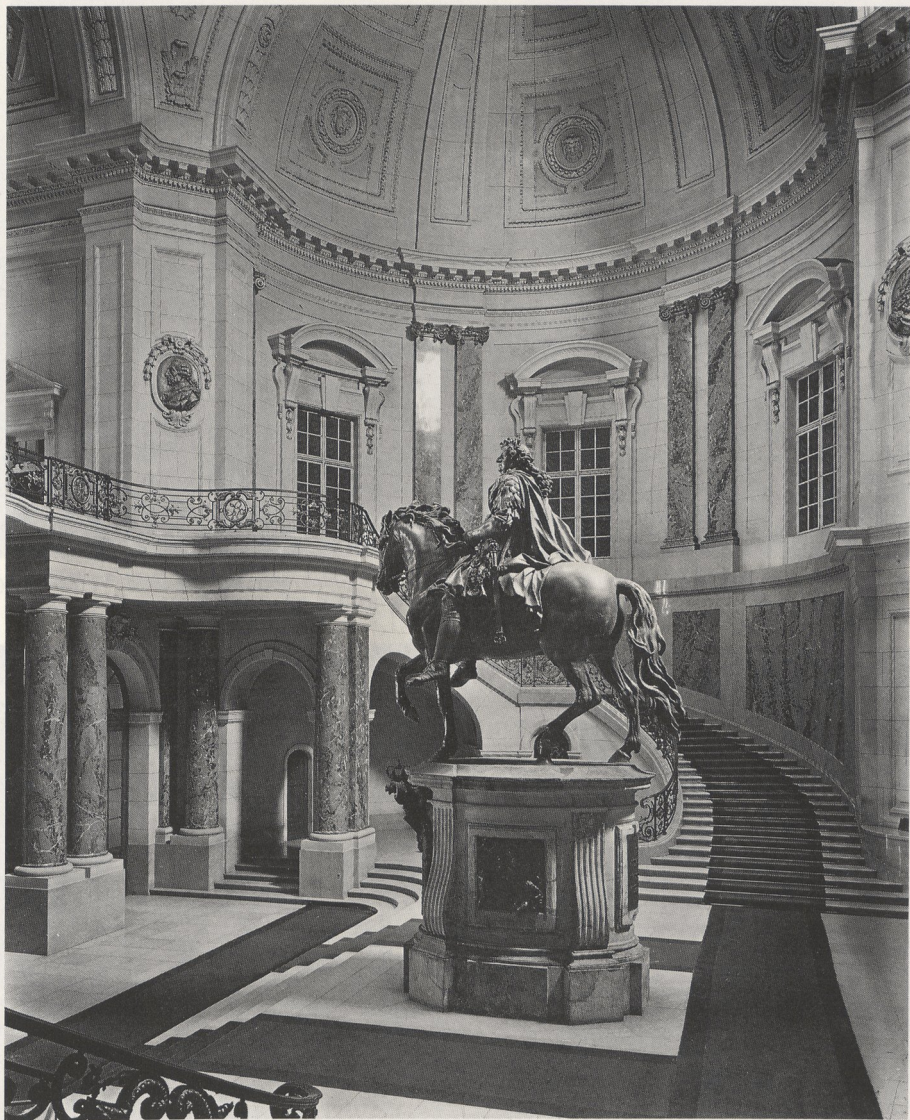


Abb. 1 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, Eingangshalle und großes Treppenhaus. Vorkriegsaufnahme (Schwarz)



Abb. 2a Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, Außenansicht. Vorkriegsaufnahme (Schwarz)

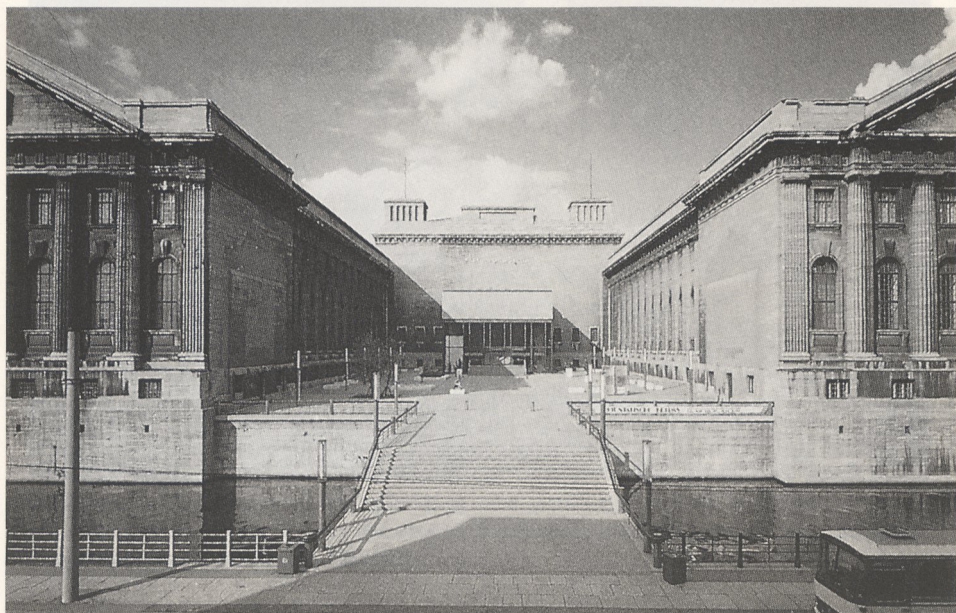


Abb. 2b Berlin, Pergamonmuseum. Im linken Flügel befand sich bis 1948 das Deutsche Museum. Aufnahme nach 1982 (nach: Jahrbuch der Stiftung Preuß. Kulturbesitz 27, 1991, S. 20)

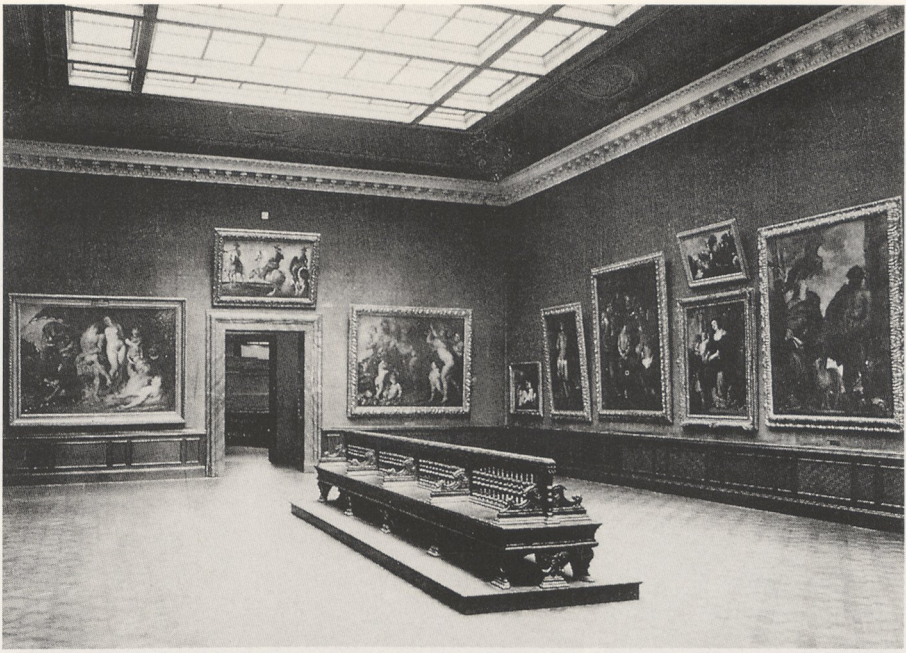


Abb. 3a Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, Rubenssaal. Vorkriegsaufnahme (nach R. Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987, S. 116)



Abb. 3b Berlin, ehem. Deutsches Museum, Bildwerke des Mittelalters. Vorkriegsaufnahme (nach ebd. S. 149)



Abb. 4 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, kleines Treppenhaus. Vorkriegsaufnahme (nach R. Petras, *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987, S. 108)



Abb. 5 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, die sog. Basilika. Vorkriegsaufnahme (nach ebd. S. 119)

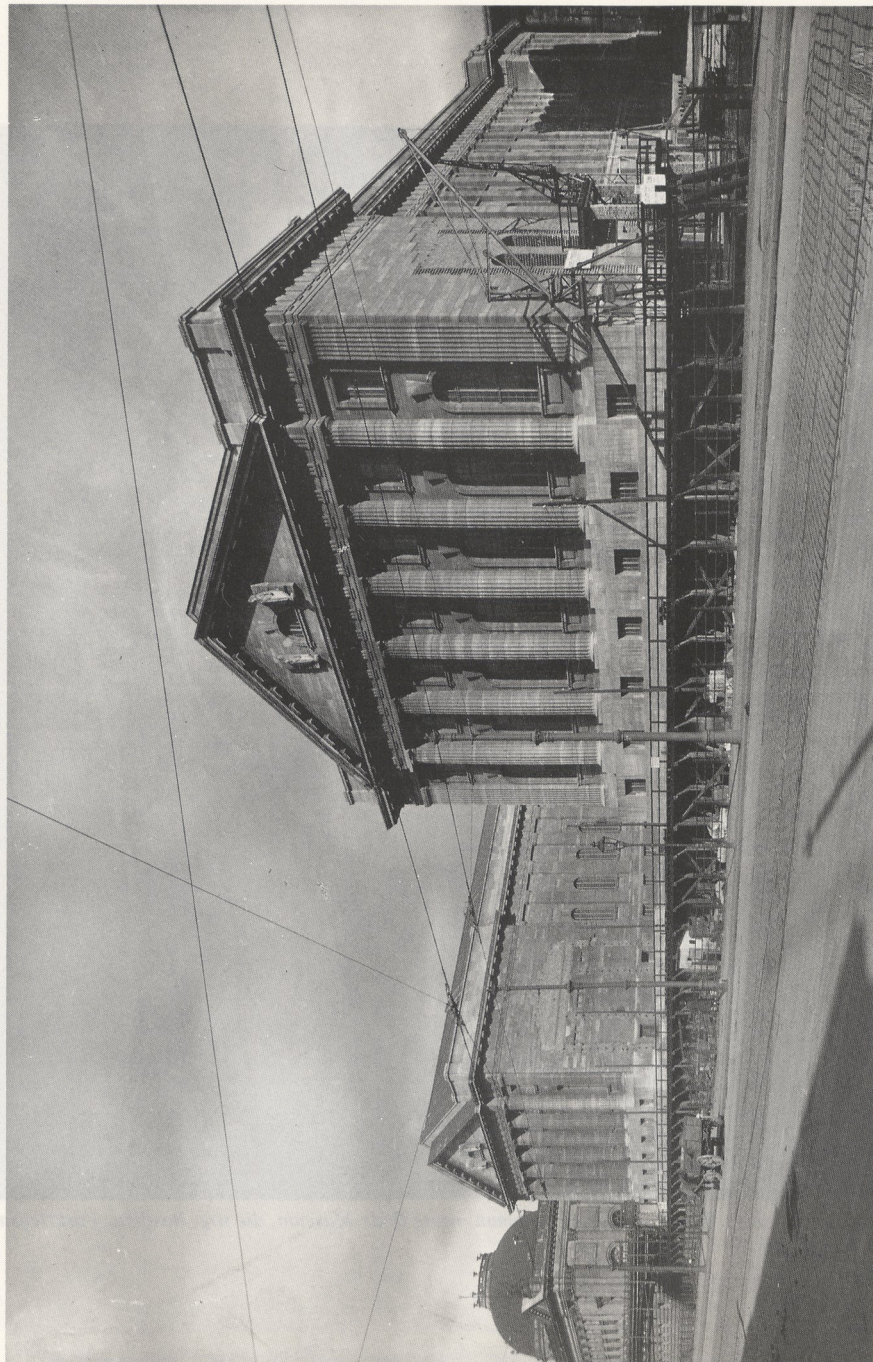


Abb. 6 Berlin, Pergamonmuseum. Im linken Flügel befand sich bis 1948 das Deutsche Museum. 1925 (Kraiewsky)



Abb. 7 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, Florentiner Renaissance. Vorkriegsaufnahme (Schwarz)

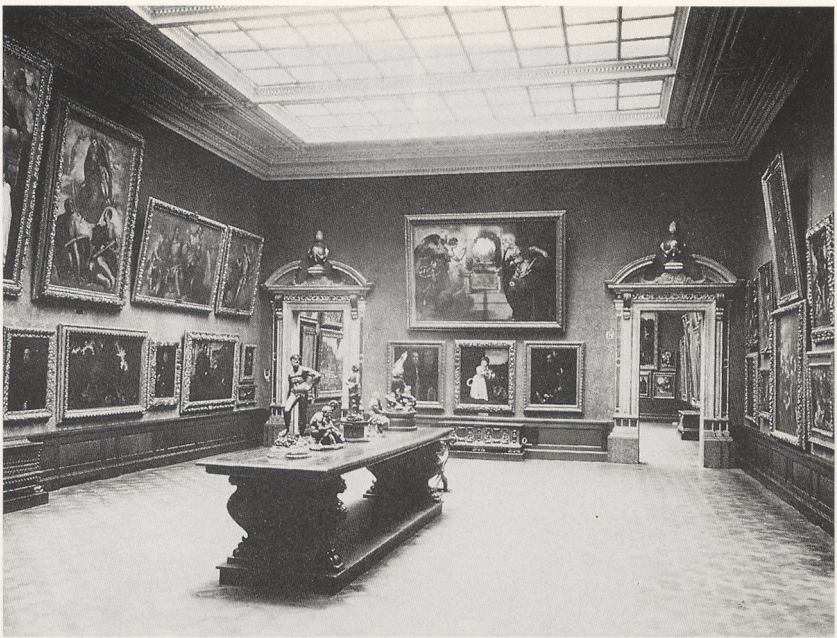


Abb. 8a Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, venezianischer Saal. Vorkriegsaufnahme (nach R. Petras, *Die Bauten auf der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987, S. 113)



Abb. 8b Arbeitszimmer im Hause James Simon, Tiergartenstr. 13a, Berlin (nach: *Die Woche* 6, 1904, Heft 6, S. 260)