

Vorwort

Die im April 2000 veranstaltete Tagung, deren Ergebnisse hier vorgelegt werden, diente der »Wiederentdeckung« Hirts und seines ebenso umfangreichen wie vielfältigen Werks. An der Entdeckung waren Kunsthistoriker, Historiker, Archäologen und Literaturwissenschaftler beteiligt. Der Band verfolgt zwei Ziele: 1. Hirts wissenschaftliches Profil zu fixieren, 2. seinen Einfluß auf die Berliner Kultur der Zeit zu bewerten. In den meisten Beiträgen werden unpublizierte Quellen bekannt gemacht, und es zeigt sich, daß Hirts Wirkungsradius weitreichender war als bisher bekannt.

Die Tagung war ein Pilotprojekt, das schon vor der Gründung der Interdisziplinären Arbeitsgruppe »Berliner Klassik« an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften im September 2000 zustande kam. Seitdem haben weitere Tagungen zu Berliner Persönlichkeiten und Problemen des Untersuchungszeitraums 1786–1815 stattgefunden, deren Ergebnisse in schneller Folge in dieser Reihe erscheinen sollen.

Ich danke allen Teilnehmern der Tagung, insbesondere Beate Schroedter und Fidelis Weißhaar, die bei der Vorbereitung behilflich waren. Die Tagung wurde gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung und die baeurer AG aus Behla, dem Geburtsort Hirts.

Rolf H. Johannsen war an der Redaktion der Aufsätze beteiligt, hat den Fußnotenapparat mit dem Schriftenverzeichnis verknüpft und das Register erstellt. Jürgen Zimmer hat sein bereits 1999 veröffentlichtes Schriftenverzeichnis in einer überarbeiteten und ergänzten Version für diesen Band zur Verfügung gestellt. Harald Tausch hat gemeinsam mit Rolf H. Johannsen seine Transkription von Hirts »Verzeichnis jetztlebender Künstler«, das dieser 1788 in Rom erstellte, kommentiert und damit eine wichtige Quelle für die Forschung zum Kunstleben in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts vollständig zugänglich gemacht.

Der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften danke ich, daß dieser Band als erster der Reihe »Berliner Klassik« erscheinen kann.

Mein besonderer Dank gilt Conrad Wiedemann, dem Begründer und Beförderer des Projekts »Berliner Klassik«.



Paul Mila: Bildnis Aloys Hirt (1835), Lwd. 79 x 63 cm,
ehem. Berlin, Nationalgalerie Inv. A II 881, Kriegsverlust

Claudia Sedlarz

Einleitung

Am 9. Januar 1828 schrieb der Altphilologe August Boeckh an Karl Otfried Müller über seinen Freund und Kollegen an der Universität und Akademie der Wissenschaften, Aloys Hirt:

Hirt will durchaus seine Meinung durchfechten, daß die Bilder im Giebel des Parthenon nicht von Phidias seien. Er hat eine Recension von Ihrem Phidias gemacht, die er mir? in diesen Tagen vorlesen will; ich glaube nach seinen Äußerungen, dass er sie höflich anerkennen wird, nur dürfen jene Werke nicht von Phidias seyn!¹ Er hat in der letzten Zeit viel Verdruss gehabt, hält sich aber doch. Erst hatte er ein großes Leiden mit seinem Adoptivsohne, wie man ihn wohl nennen kann, [...] einem jungen Maler Mila, der Rauchs Tochter geheirathet hatte, und vor [...] Eifersucht die tollsten Streiche machte, so dass sie wieder geschieden worden sind;² dann ging ihm eine Recension seiner Ingenheimischen Vase in Jahns Jahrbüchern im Kopfe herum;³ ferner hatte er einen fatalen Streit über einen von Bunsen für das Museum gekauften Raphael, den er für ein Jugendwerk erklärt, was die andern alle durchaus nicht gelten lassen wollen;⁴ und endlich entstand ein Skandal über die Inschrift am Museum, die er, wider meinen Rath, während ich verreist war, hatte setzen lassen, und die man nachher zur Verbesserung an die Akademie wies.⁵ Ich habe mit Wilhelm v. Humboldt nun eine andre vorgeschlagen, hoffe aber, daß der König durch Hirts Vertheidigung sich überzeugen lassen wird, und so die Hirtsche doch stehen bleiben wird.⁶

Boeckhs Bericht beleuchtet nicht nur die spezifischen Schwierigkeiten, mit denen Hirt in seinem Alter zu kämpfen hatte, er bezeugt auch seine weitgestreuten Interessen und sein Engagement in erstaunlich vielen Bereichen. Dennoch teilte Hirt das Schicksal vieler Zeitgenossen, die um 1800 wichtige Impulsgeber waren, durch die Dynamisierung der kulturellen Entwicklung schnell in Vergessenheit geraten zu sein.

Der Titel dieses Bandes zeigt an, daß es nicht einfach ist, Hirts Tätigkeiten einem bestimmten wissenschaftlichen Fach zuzuordnen. Kann man Hirt überhaupt einen Wissenschaftler nennen? Als Mitglied der Akademie der Wissenschaften, Universitätsprofessor, Verfasser von acht Monographien, mehr als zwanzig Abhandlungen für die Akademie der Wissenschaften, ca. 50 weiteren Aufsätzen und 40 Rezensionen (davon die meisten in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*) sollte ihm diese Bezeichnung eigentlich zustehen. Trotz-

dem gibt es ein leichtes Zögern. Hirt ging zwar ganz in seiner wissenschaftlichen Beschäftigung auf, doch den raschen Normenwandel seiner Epoche nahm er nur partiell zur Kenntnis. Sein Umgang mit den Gegenständen blieb in vieler Hinsicht die eines gelehrten Dilettanten, eines Kenners mit pädagogischem Anspruch. Gerade aus dieser Haltung resultierte zunächst sein Erfolg. Die spezifische Mischung aus Gelehrsamkeit und Dilettantismus befähigte Hirt zu eben der Tätigkeit, die ihm zeitweilig den größten Einfluß verschaffte, nämlich der eines Experten und Kunstberaters des preußischen Königshauses. In der zweiten Hälfte seines Lebens wurde ihm diese Position wieder streitig gemacht, und es blieb ihm nicht erspart, Zielscheibe heftiger Kritik zu werden und mit ansehen zu müssen, daß vieles, was von ihm initiiert und mitgestaltet worden war, ohne ihn und entgegen seinen Intentionen fortgeführt wurde. Auf dieses Verhältnis von Erfolg und Demontage wird noch genauer einzugehen sein. Festzuhalten bleibt, daß in Hirts Leben die Erfolge die Mißerfolge bei weitem überwogen und der große Einfluß, den er im ersten Jahrzehnt nach seiner Ankunft in Berlin erlangte, kaum hoch genug einzuschätzen ist.

Hirts Erfolgsgeschichte begann mit seiner Ausbildung. Daß ein Bauernsohn aus dem Schwarzwald zu einer Gymnasial- und Universitätsbildung kam, war ungewöhnlich, aber kein Einzelfall. Daß ihn seine Universitätsstudien nach Wien und von dort aus direkt nach Rom führten, zeugt nicht nur von erkannter und geförderter intellektueller Begabung, sondern auch von einer ausgeprägten Beweglichkeit im eigentlichen wie im übertragenen Sinn, die offenbar zu Hirts herausragenden Eigenschaften zählte und ihn im Verein mit seinen kommunikativen Fähigkeiten zu einem so maßgeblichen Anreger werden ließ.

Für Hirts Schul- und Studienzeiten und die ersten Jahre in Rom liegen keine autobiographischen Quellen vor. Man ist ganz auf die im *Neuen Nekrolog der Deutschen* von einem unbekanntem Autor gemachten Angaben angewiesen. Adelheid Müller untersucht in ihrem Beitrag über Hirts römische Jahre erstmals, welche Anregungen Hirt während seines Wiener Studiums von 1779–1782 für seine archäologischen und kunsthistorischen Studien erhielt – darunter auch die Übertragung des Linnéschen Klassifikationssystems auf Gegenstände der Altertumskunde, wie sie sein Lehrer Eckhel für die Münzkunde praktizierte. Hirt wandte später diese Systematik auf die Architekturgeschichte an, wie Elke Katharina Wittich in ihrem Beitrag zeigt.

Für Hirts Umzug nach Rom 1782 kann keiner der üblichen Anlässe, etwa eine Reisebegleitung in aristokratischen Diensten oder ein Stipendium, nachgewiesen werden. Hirt scheint aus eigenem Entschluß und gänzlich unabhän-

gig diese Entscheidung getroffen zu haben. Um so fruchtbarer war sein insgesamt vierzehnjähriger Romaufenthalt, der die Basis für alle spätere Arbeiten Hirts bildete.

Rom war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Treffpunkt einer europäischen Elite. Deren Begeisterung für die Antike als vorbildliche Epoche implizierte historisches Denken als Grundlage eines neuen Gesellschaftsentwurfs. Es ging um die Konstruktion einer europäischen Kultur, die Geschichtlichkeit als zentrales Argument und höchsten Wert betrachtete. Daraus erklärt sich die große Emphase, mit der Kunstbetrachtung als Geschichtsbetrachtung betrieben wurde. Rom faszinierte als ein Ort, an dem man mit der Geschichte in direkten, sozusagen körperlichen Kontakt treten konnte.

So sehr das Interesse an Kunst und Geschichte alle in Rom anwesenden Fremden verband, gab es doch verschiedene, miteinander konkurrierende Wissensordnungen, Traditionen und Annäherungsweisen. Dies veranlaßte vor allem diejenigen, die sich länger in der Stadt aufhielten, ein eigenes Profil zu entwickeln. Hirt konnte sich als Langzeitromer gelassener und genauer mit den Gegenständen auseinandersetzen als viele andere. Auch konnte er im Verlauf der Jahre Forschungsreisen unternehmen, die ihn an Orte Italiens abseits der üblichen Reiserouten führten.

Adelheid Müller rekonstruiert aus zahlreichen Reisetagebüchern und Aufzeichnungen der »Kunden« Hirts den üblichen Ablauf eines »Cursus« des gefragten Cicerone. Hirts Stärke lag darin, daß er ständig dazulernte und seine Schüler in seine Studien miteinbezog. Wie Müller schreibt, betätigte sich der Fremdenführer Hirt »gleichermaßen als Systematiker und Kritiker« und vermittelte so den Geführten nicht nur einen bestimmten Wissensstoff, sondern Einblick in die Methodik der Altertumskunde.

Systematisieren und Kritisieren sollten auch später Hirts bevorzugte Denktionen bleiben, wie mehrere Beiträge des Bandes zeigen. Systematisieren bedeutet die Einordnung der aus dem vergleichenden Sehen gewonnenen Erkenntnisse in ein Kategoriensystem. Am deutlichsten wird das in seinem Werk *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* sichtbar, wie Elke Katharina Wittich in ihrem Beitrag zeigt, aber eine durchgängige Systematisierung in Kategorien liegt auch alle anderen Überblickswerke Hirts zugrunde, nicht zuletzt seiner unpublizierten Kunstgeschichte, an der er in den frühen 1790er Jahren arbeitete. Wie diese aussehen sollte, ist den Mitschriften zweier römischer »Schüler« zu entnehmen, denen Hirt Vorlesungen in Kunstgeschichte gab, über die Adelheid Müller und Harald Tausch berichten. Bemerkenswert

ist, daß er Goethe gegenüber (Brief von 1794) ausdrücklich eine »kritische Geschichte« [Hervorhebung C. S.] ankündigt, denn gerade das Fehlen einer kritischen Methode wird ihm später im Streit mit Waagen und Rumohr vorgeworfen. In seinen römischen Jahren aber hat Hirt wie kaum ein anderer seit Winckelmann die aufmerksame Lektüre der Quellentexte mit ebenso aufmerksamer Betrachtung und Untersuchung der Denkmäler verbunden. Was ihm allerdings fehlte, war eine Vorstellung von Geschichte als eigenständiger wissenschaftlicher Matrix, die nicht nur Ordnung, sondern Begründung hervorbringen kann. Das war jedoch durchaus nicht untypisch, denn die verbindliche Durchsetzung einer solchen Vorstellung dauerte bis über Hirts Tod hinaus an. Ihr Fehlen fällt aber bei Hirt besonders auf, weil seine Form- und Funktionssystematik durchaus historisch angelegt ist.

Als in den Jahren 1786 bis 1788 Goethe, Karl Philipp Moritz und Herder während ihrer Romaufenthalte mit Hirt in Kontakt kamen, konnten sie vieles von ihm lernen. Hirt erhielt seinerseits Einblick in die neuesten Ideenströmungen in Deutschland. Das war ein fruchtbarer Moment. Insbesondere der Umgang mit Karl Philipp Moritz regte Hirt an, sich mit ästhetischen Fragen zu beschäftigen. Mit Moritz zusammen gründete er die Zeitschrift *Italien und Deutschland*, ein Journal, das ursprünglich als Kunstzeitschrift konzipiert war und von Hirt mit kunstkritischen und kunsthistorischen Beiträgen beliefert wurde. So konnte er sich nicht nur als Kenner der antiken Monumente, sondern auch der zeitgenössischen Kunstszene in Rom empfehlen. Die Zeitschrift erschien in Berlin, wodurch Hirts Name dort erstmals bekannt wurde. Moritz ist überhaupt als Vorbereiter für Hirts späteren Umzug nach Berlin wichtig gewesen. Durch ihn wurde er über die Reformen an der Akademie der Künste unterrichtet, und er konnte auch, da er nach seiner Rückkehr aus Rom dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der damals eine Italienreise plante, ein Kolleg über Italien zu lesen hatte, der königlichen Familie Hirt als Cicerone empfohlen haben.

Der Verlauf von Hirts journalistischer Karriere wäre noch genauer zu untersuchen, sowohl im Hinblick auf die Auswahl der Magazine, für die er schrieb, als auch auf die Themenwahl. Einen besonderen Vermerk verdient die emsige Rezensententätigkeit für die von Hegel begründeten Berliner *Jahrbücher für Kritik*, die sich in dem im Anhang abgedruckten, von Jürgen Zimmer zusammengestellten Schriftenverzeichnis verfolgen läßt.

Im Gegensatz zu vielen anderen Autoren hatte Hirt es nach seinem Umzug nach Berlin nicht mehr nötig, sich seinen Lebensunterhalt als Journalist zu verdienen. Der Umzug erfolgte 1796, als die napoleonischen Truppen Rom

bedrohten und die deutschen Reisenden, Hirts Kundschaft, ausblieben. Schon kurz nach seiner Ankunft im September 1796 wurde Hirt von Friedrich Wilhelm III. zum »Professor aller theoretischen Teile der schönen Künste« an der Akademie der Künste ernannt. Er wurde damit ein Nachfolger seines schon 1793 verstorbenen römischen Bekannten Karl Philipp Moritz, für den diese Professur eingerichtet worden war. Ein Jahr später, 1797, hielt Hirt seinen berühmten Vortrag an der Akademie der Wissenschaften, in dem er vorschlug, in Berlin ein Museum einzurichten, das die königlichen Sammlungen zusammenfassen und öffentlich zugänglich machen sollte.

Das Professorenamt an der Akademie und später an der Universität erscheint als konsequenter Karriereschritt, obwohl der Umzug durch die politischen Verhältnisse erzwungen wurde. Hirt konnte seine Lehrtätigkeit im institutionalisierten Rahmen fortsetzen. Wie schon in Rom hatte Hirt beste Kontakte zu aristokratischen Förderern, nun insbesondere zur königlichen Familie. Seine Kontakte zur Gräfin Lichtenau, die nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. in Ungnade gefallen war, schaden ihm nicht. Schnell zeigte sich, daß Hirt außer seinem pädagogischen und kommunikativem Geschick auch ein ausgeprägtes Verständnis dafür besaß, wie Kunst und Kunstwissen dem Staat nützlich zu machen war. So gesehen handelte er nicht nur als Beamter und Fachgelehrter, sondern auch als künstlerisch inspirierter Intellektueller – wenn ein Kriterium für diese Bezeichnung die Intention zu öffentlicher Wirksamkeit ist. Als Wissenschaftsorganisator war er an der Museumsgründung, an der Reform der Akademien der Künste und der Wissenschaften und an der Gründung der Bauakademie und der Universität beteiligt.

Im Sommer 1797 besuchte Hirt Weimar. Dort führte er mit Goethe und Schiller kunsttheoretische Gespräche, die an seine römischen Theorien anknüpften. Zuvor hatte er in zwei in den *Horen* veröffentlichten Aufsätzen seine ästhetischen Ideen wiederholt und weitergeführt. In einem Punkt wich Hirt ausgesprochen von dem allgemeinen kunsttheoretischen Dogma ab: er widersetzte sich der Hypostasierung eines Begriffs von idealer Schönheit. Nicht »edle Einfachheit und stille Größe« bestimmten für ihn die ideale Form eines Kunstwerks der klassischen Antike und anderer Blütezeiten, sondern die Darstellung des Charakteristischen eines Gegenstands. »Charakteristisch« nennt Hirt das Wesentliche einer darzustellenden Situation, sei es eine historische Szene, eine Landschaft, ein Affekt. Harald Tausch gibt in seinem Beitrag einen Überblick über die verschiedenen Bereiche (Biographik, Physiognomik, Architektur-, Garten- und Landschaftstheorie), in denen in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts der Begriff des Charakteristischen eine Rolle spielte. Wie Tausch bemerkt, war dieser Begriff »gerade aufgrund seiner Unschärfe« geeignet, die Ordnung des Wissens dort herzustellen, wo aufgrund epistemischer Umbrüche Definitionsprobleme entstanden waren. Hirt verstand den Begriff durchaus normativ und hielt an dieser Auffassung von seinen frühen römischen Kunstkritiken bis zu den späten Berliner Texten fest. Auf der Suche nach möglichen Anregungen für dieses Konzept, geht Tausch nochmals auf römische Bekanntschaftsnetze ein, insbesondere die Verbindungen von Hirt mit den Bildhauern Alexander Trippel und Johann Gottfried Schadow und dem Anatomen Adriaan Gilles Camper, der Ende der 1780er Jahre in Rom weilte.

Elsa van Wezel setzt sich mit Hirts im Endergebnis erfolgreichsten Projekt auseinander: seinem Vorschlag, in Berlin ein Museum zu gründen. Auch hier findet sich wieder die für Hirt typische Mischung von Interesse und Praxis, von Wissenschaft, Politik und Kunst. Im Vordergrund steht aber immer der pädagogische Impuls: Das Museum soll die Lehre an der Kunstakademie ergänzen. Die Theorie, die er zu lehren hatte, sollte durch Anschauung überprüfbar sein. Historische Kunstwerke dienen ihm formal und ikonographisch in den zwei verschiedenen Bedeutungen des Worts als Muster: als Vorbild und als Vorlage, als Norm und als Anregung zur Nachschöpfung.

Bemerkenswert sind die praktischen Aspekte von Hirts Museumsentwurf von 1798. Ohne dafür ausgebildet zu sein, wurde er als Architekt tätig. Sein pragmatisch-holistischer Ansatz, mit dem er das Museumsmodell samt Bau, Verwaltung, Hängung und pädagogischem Konzept mühelos entwarf, versetzt in Erstaunen. 1796/97 hatte er schon einen beachtenswerten Entwurf für das Denkmal Friedrichs II. geliefert, und seine Planungen für die Friedrichswerdersche Kirche werden unten noch zur Sprache kommen. Hirts eher aufklärerische als romantische Vorstellung von einer gegenseitigen Ergänzung der Künste und Wissenschaften gestattete ihm ein solches Vorgehen, das darüber hinaus Inspiration und Erfahrung verlangte. Nicht jeder universalgebildete Aufklärer war in der Lage, Fassadenpläne und Grundrisse zu entwerfen.

Noch beim zweiten Museumsentwurf von 1820 war Hirt zunächst der wichtigste Ideengeber. Dann erst begann die Demontage seines Einflusses. Schinkel übernahm den Bau, Waagen bestimmte die Ankaufspolitik und Hängung. Hirt wurde, weil er sich weder der Idee von einem Museum als Tempel der Kunst, noch derjenigen einer Auswahl der Exponate nach den Kriterien kunsthistorischer Entwicklung anschließen konnte.

Die Berliner Museumsdiskussion begann zeitgleich mit dem Abtransport

der römischen Kunstschatze durch die napoleonischen Truppen nach Paris 1796–1798. Bénédicte Savoy zeigt, wie die anfangs äußerst besorgte und kritische Stimmung unter den deutschen Kunstgelehrten sich beruhigte und in Zustimmung umschlug, als nach der Öffnung des Musée des Antiques im Louvre Ende 1800 sichtbar wurde, daß die Kunstwerke in Paris ebenso gut, wenn nicht besser zu besichtigen waren. Aus Berlin nahm als einziger und erst spät, 1801, Aloys Hirt in der Zeitschrift *Eunomia* zum Kunstraub Stellung.

Auch Hirt kritisiert nicht die französische Aneignungs-, sondern lediglich die Ausstellungspolitik im Louvre. Seine Rezension stellt ein weiteres Museumsprogramm dar, das mit den von Elsa van Wezel vorgestellten parallel zu lesen ist. Ohne bis dahin das Pariser Museum besucht zu haben, an dem ja andere gerade die Möglichkeit zu vergleichendem Betrachten rühmten, wendet er sich polemisch gegen die Entkontextualisierung der römischen Kunstwerke. Wenn Wezel betont, daß Hirts Museumsentwurf an den Bedürfnissen der Künstler ausgerichtet ist, geht aus Savoy's Ausführungen hervor, daß seine Louvre-Kritik sich an den Bedürfnissen der Gelehrten orientiert. In beiden Fällen geht es um eine intensive Auseinandersetzung mit Kunst, ein Lernen unmittelbar an den Gegenständen, das demjenigen, das in Rom von Künstlern und gebildeten Reisenden praktiziert wurde, möglichst nahe kommt. Nicht umsonst heißt es in der von Hirt entworfenen Inschrift des Berliner Museums, dieses sei dem »Studium« der Kunstwerke geweiht.

Savoy widmet sich ebenso Hirts Engagement, als Dominique-Vivant Denon 1806 auch die Berliner und Potsdamer Kunstschatze beschlagnahmen ließ. Der Abtransport konnte nicht verhindert werden, sollte allerdings zwei Jahre später durch eine umfangreiche Lieferung von Gipsabgüssen der wichtigsten im Louvre versammelten Werke kompensiert werden. Diese Lieferung gelangte erst 1815 nach Berlin und wurde zunächst im Schloß Monbijou aufgestellt. Hirt war sowohl mit der Begutachtung der Gipsauswahl als auch mit ihrer Aufstellung betraut. Auch hier zeigt sich das pragmatische Grundmuster seines Berliner Wirkens. Er war in alle wichtigen Abläufe der preußischen Kunstpolitik verwickelt, denn mit seiner unbestrittenen Kompetenz und Kennerschaft hatte er sich schnell unentbehrlich gemacht. Diese Funktionärsrolle wurde aber immer wieder durch seine Lust an polemischen Stellungnahmen beeinträchtigt. Als Polemiker machte sich Hirt zunehmend unbeliebt.

Kennerschaft ist nicht nur das Ergebnis langjähriger Studien, sondern auch eine Haltung – eine Sicherheit im Umgang mit Kunstwerken, die nicht immer begründet werden kann und manchmal nur behauptet wird. In den unter-

schiedlichen Auffassungen von Kennerschaft lag die Ursache für den Streit zwischen Hirt, Rumohr und Waagen, den Beate Schroedter in ihrem Beitrag behandelt. Während Hirt als Altertumskundler eine hervorragende kennerschaftliche Intuition besaß, waren seine Kenntnisse der italienischen und altdeutschen Malerei nicht von der gleichen Qualität. Eine Auseinandersetzung teils darüber, teils über Methoden, vor allem aber ein Generationenkampf war es, den der gealterte Hirt mit zwei Vertretern der jüngeren Kunsthistoriker- generation, Carl Friedrich Rumohr und Gustav Friedrich Waagen, polemisch ausfocht. Er entbrannte über einer Rezension Hirts von Rumohrs *Italienischen Forschungen*, in der die Kompetenz Rumohrs als Kunstkenner und damit seine Mitarbeit an der Einrichtung der Gemäldegalerie in Frage gestellt wurde. In einer Verteidigungsschrift für seinen Kollegen warf Waagen im Gegenzug Hirt schwere Zuschreibungsfehler vor. Darüber hinaus wurden seine inzwischen überholten klassizistisch-normativen Bewertungskriterien für Kunst einer Kritik unterzogen. Hirt antwortete in einer weiteren Schrift, doch die massive Kritik an seiner Person, die, wie Schroedter zeigt, keineswegs in allen Punkten berechtigt war, führte schließlich zu seinem Rücktritt aus der Museumskommission. Die Verbitterung Hirts darüber wird umso verständlicher, wenn man bedenkt, daß er nicht nur als erster Idee und Konzept für ein Berliner Museum entwickelt hatte, sondern daß diejenigen, die seine Entwürfe in Frage stellten, seine ehemaligen Schüler waren: Schinkel hatte in der Bauakademie Vorlesungen bei Hirt besucht, und Waagen war zunächst der Assistent, der ihm bei der Auswahl der Exponate für das Museum behilflich sein sollte.

Weitaus weniger problematisch verlief Hirts Laufbahn als akademischer Lehrer, wie aus Adolf Heinrich Borbeins Beitrag zur Bewertung der Position Hirts in der Geschichte der Archäologie hervorgeht. Hirt, dessen in Rom autodidaktisch erworbene Denkmälerkenntnis in Berlin von niemandem übertroffen wurde, erhielt 1810 den ersten Lehrstuhl für Archäologie an der neugegründeten Berliner Universität. Dort lehrte er 26 Jahre lang, nachdem er schon 25 Jahre lang als römischer Cicerone, dann dreizehn als Professor an der Akademie der Künste und der Bauakademie unterrichtet hatte. Die Forschung geriet durch das Lehramt freilich nicht in den Hintergrund. Sein stetes Interesse an der Autopsie führte ihn auf fortschrittlichere Fragestellungen, als sie sonst im Rahmen des damals noch weitgehend als Unterabteilung der Altphilologie betriebenen Faches üblich waren. Das zeigt sich u. a. an Hirts Ideen zur Rekonstruktion des Parthenon-Frieses, seinen Vorschlägen zur Erforschung eines auf der Berliner Hasenheide entdeckten Keltengrabes oder auch seiner Diskussion

über die Funktion der Nacktheit in der antiken Kunst. Nicht zuletzt diskutiert Borbein auch die Verdienste Hirts auf dem Gebiet der Kunstmythologie, das heißt der Ikonographie.

Auf eine spezifische Anwendung seines ikonographischen Wissens gehe ich in meinem eigenen Beitrag ein. Hirt wird als Ideengeber und künstlerischer Organisator mehrerer Hoffeste vorgestellt. Im Zentrum steht die Inszenierung eines Balletts, das 1818 anlässlich eines Hochzeitsfestes im Stadtschloß aufgeführt wurde. Die komplizierte Ikonographie, die unter dem Titel *Die Weihe des Eros Uranios* auf die Vermählung von Amor und Psyche anspielte, hatte Hirt in einer zwei Jahre zuvor vorgetragenen Abhandlung für die Akademie der Wissenschaften ausführlich behandelt und den Stoff als metaphorische Versinnlichung der geläuterten Liebe interpretiert. Als Assistenzfiguren ließ Hirt »Hierodulen« – Tempeldiener und -dienerinnen – auftreten. In einem Zeitungsartikel zu diesem Fest wurde Hirt von einem anonymen Kritiker vorgeworfen, ignoriert zu haben, daß »Hierodulen« eigentlich heilige Prostitution betrieben hätten. Hirt versuchte mit einiger Anstrengung und der Unterstützung befreundeter Altertumskenner diese Behauptung zu entkräften, schließlich richtete sich die Kritik indirekt gegen die Aufführenden, nämlich Angehörige des Königshauses. Die Affaire wirft einiges Licht auf die ambivalente Rolle, die Hirt als Kunstberaters des Hofes einnahm.

Hirt hatte zwar eine riskante Neigung zur Polemik, nicht aber zu ideologischen Festlegungen. Dazu war er zu sehr an der Praxis orientiert. Die beiden letzten Beiträge dieses Bandes beschäftigen sich mit Hirts Leistungen auf dem Gebiet der Architektur, das ihn wiederholt zu eigenen künstlerischen Entwürfen verführte. Jürgen Zimmer stellt Hirts ambitioniertesten Versuch auf diesem Terrain vor. Gezeigt werden seine Pläne für den Neubau der Kirche auf dem Friedrichswerder von 1821. Basierend auf bisher unbekanntem Planungsunterlagen im Geheimen Staatsarchiv und den Rissen im Kupferstichkabinett diskutiert Zimmer das Verhältnis der Hirtschen Vorschläge zu den Planungen Schinkels. Die Entwürfe gingen aus einem Gutachten zum ersten Entwurf für den Umbau der Kirche durch den Baurat Johann Gottlieb Schlaetzer hervor. Zimmer zeigt, aus welchen Gründen Hirt den behördlichen Auftrag erhielt, ein Alternativprojekt einzuliefern. Die erläuterten Pläne sind ein Zeugnis für Hirts ausgeprägtes architektonisches Vorstellungsvermögen.

In direkter Fortführung dieses Themas beschäftigt sich Elke Katharina Wittich mit den Anregungen, die Schinkel durch die architekturtheoretischen Arbeiten Hirts erhielt. *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* wurde

bereits vor 1796 in Rom konzipiert und 1809 nach zehnjähriger Lehrtätigkeit an der Bauakademie in Berlin veröffentlicht. Hirt bot damit das erste systematische Lehrbuch der Baukunst. Dabei ging es ihm vor allem um eine Systematik der Architekturformen. Nicht die Festlegung idealer Formen, sondern eine Sammlung aller sich aus den Grundaufgaben architektonischer Konstruktion ergebenden formalen Möglichkeiten sollte das Werk enthalten. Am Vergleich der bei Hirt abgebildeten Säulen- und Kapitellformen mit den gebauten Säulen des Alten Museums kann Wittich detailliert zeigen, wie genau Schinkel das Werk Hirts studiert hatte, was er daraus übernahm und was er veränderte.

Abschließend sei noch einmal die große und kaum bekannte Bedeutung Hirts für die Kultur des Berliner Klassizismus hervorgehoben. Hirts enormer Einfluß in seinen ersten Berliner Jahren seit 1796 verdankte sich vor allem seiner genauen Kenntnis sowohl der antiken wie der zeitgenössischen der römischen Kunst. Kunst in jeglicher Form wurde im damaligen Preußen als gesellschaftliches Bindemittel hochgeschätzt und Hirt als Experte, sozusagen als Berliner Cicerone in das Reich der Kunst, willkommen geheißen. Seine nahezu monopolistische Position wurde ihm seit Ende der 1810er Jahre nach und nach streitig gemacht. Den Fortschrittstendenzen am Beginn des 19. Jahrhunderts konnte er nicht flexibel genug begegnen: der Ablösung des Klassizismus durch die Romantik, dem beginnenden Historismus und der Ausdifferenzierung und Verwissenschaftlichung der von ihm vertretenen Fächer. Die Generation seiner ersten Schüler wandte sich gegen ihn.

Vieles bleibt nach diesem Band noch offen. Weitere biographische Forschung wäre ebenso wünschenswert wie Untersuchungen zu Hirts Wirken an den verschiedenen Berliner Institutionen, die teilweise mit seiner Beteiligung gegründet oder reformiert wurden: die Akademien der Künste und der Wissenschaften, die Bauakademie und die Universität. Hinzuweisen ist auf die umfangreiche unveröffentlichte Korrespondenz Hirts, die es zunächst überhaupt zu sichten gälte. Oder auf seinen großen Berliner Freundeskreis, dem wichtige Künstler wie Schadow, Gentz oder Hummel angehörten. Hirts Kontakte nach Weimar und Wörlitz müßten behandelt werden, vor allem aber seine zahlreichen Schriften mehr gelesen und ausgewertet werden.

Anmerkungen

- 1 Hirt (Bespr.): K. O. Müller, *De Phidiae vita et operibus 1828 <107>*. Vgl. dazu im Aufsatz von Adolf Heinrich Borbein in diesem Band, S. 182.
- 2 Zur Skandalgeschichte um Paul Mila und Agnes Rauch, vgl. Zelters Brief an Goethe, 28.–50. Oktober 1827, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. von Hans-Günther Ottenberg und Edith Zehm, München 1991, Bd. 1, S. 1075 f. und Kommentar, Bd. 3, S. 874. Das Ehepaar Charlotte und Guillaume Mila war eng mit Hirt befreundet, sie wohnten Haus an Haus in der Letzten Straße (der heutigen Dorotheenstraße, direkt hinter dem Universitätsgebäude). Paul Mila war Zeitgenossen als der natürliche Sohn des Junggesellen Hirt bekannt.
- 3 Hirt: Die Brautschau. Zeichnung auf einem griechischen Gefäß 1825 <95>.
- 4 Hirt: Über zwei Gemälde Rafaels 1829 <112> und vgl. den Aufsatz Beate Schroedters in diesem Band.
- 5 Die Inschrift an der Frontseite des Alten Museums: STUDIO ANTIQUITATIS OMNIGENAE ET ARTIUM LIBERALIUM MUSUM CONSTITUIT MDCCXXVII. Vgl. zum Streit um die Inschrift: Hirt: Ueber die Inschrift auf dem königlichen Museum zu Berlin 1829 <113> und Beat Wyss: Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel, in: Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bonn 1985 (Hegel-Studien; Beiheft 22), S. 115–130.
- 6 August Böckh an Karl Otfried Müller, Berlin, 9. Jan. 1828, in: *Briefwechsel zwischen August Böckh und Karl Otfried Müller*, Leipzig: Teubner 1883, S. 239–240.



Carl Friedrich August von Klöver (1793–1864): Porträt Aloys Hirt, Porzellanmedaillon im Portikus der Villa Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci, um 1832/34 oder 1840/41. Foto: Jürgen Zimmer