

Elsa van Wezel

## Das akademische Museum

Hirts gescheiterte Museumsplanungen 1797/98, 1820 und 1825

Warum scheiterten die Museumskonzepte von Aloys Hirt gegenüber den Plänen von Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen? Hirt zählte zu den wichtigsten Mitgliedern der Berliner Museumskommission und war überdies ein renommierter Sachverständiger auf dem Gebiet der Künste. Und er war es, der die Errichtung eines Museums in Berlin überhaupt erst initiiert hatte. Doch während der Entstehung des ersten in Preußens Hauptstadt gebauten Museums wie auch bei dessen Einrichtung sollte es heftige Auseinandersetzungen geben, die dazu führten, daß Hirt zuerst beim Bau (ab April 1823) und später auch bei der Einrichtung (ab April 1829) ins Abseits gedrängt wurde. Man könnte im Nachhinein denken, daß Hirt von seinen Widersachern übertönt und von späteren (Kunst-)Historikern unterschätzt wurde. Diese Sicht der Dinge ist jedoch irreführend. Es geht weniger um eine angemessene Wertschätzung von Hirts Person, als darum, verständlich zu machen, wie um 1800 eine veränderte Kunstanschauung zum Durchbruch kam, die Hirt fremd blieb.

Im September 1797 engagierte sich Hirt, seit Oktober 1796 »Professor aller theoretischen Theile der schönen Künste«<sup>1</sup> an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin,<sup>2</sup> erstmalig für die Gründung eines Museums in Berlin und machte sein Anliegen umgehend deutlich. In seiner Konzeption handelte es sich bei dem Museum um eine Einrichtung, die mit »unserm Kunstinstitute [der Akademie] in genauester Verbindung steht«.<sup>3</sup> Was den direkten Zusammenhang herstellte, war der Zweck beider Institute, nämlich »die Bildung des Geschmacks«.<sup>4</sup> Auf der Akademie würden den Schülern die Lehre und im Museum die Vorbilder des »ächten Geschmacks« vorgeführt werden. Daraus wiederum könne wahre Kunst entstehen. Die wesentliche Aufgabe der Akademie und eines zukünftigen Museums solle daher darin bestehen, diese Verbindung zwischen »guter« Kunst und gutem Geschmack herzustellen und aufrechtzuerhalten.

Friedrich Wilhelm II. hatte die Akademie der Künste 1790 u. a. durch ein neues Reglement wiederbelebt, in dem auch die Nutzung der Bildergalerien zu Berlin und Potsdam zur Ausbildung der Künstler bewilligt wurde.<sup>5</sup> Was jedoch noch fehlte war die »Vereinigung des königlichen Kunstschatzes sowohl

der antiken Marmor, geschnittenen Steine, und Münzen, als der Gemälde vorzüglicher Meister und Schulen in ein Museum und Gallerie, und zwar in der Hauptstadt selbst.«<sup>6</sup> Hirt forderte die Zusammenführung des königlich-preussischen Kunstbesitzes zu einem Museum beziehungsweise einer Galerie, um den Kunstliebhabern und Künstlern zu ermöglichen, die Kunstwerke regelmäßig zu betrachten, zu vergleichen und zu kopieren – um von der Kunst lernen zu können. Vor diesem Hintergrund werde es auch in Berlin wieder einen »Phydias« oder einen »Raphael« geben können. Ästhetisch gesehen war für Hirt das Altertum keine abgeschlossene historische Epoche, es verfügte noch über eine lebendige Gegenwart und konnte wiederkehren.<sup>7</sup>

In der Kunstauffassung am Ende des 18. Jahrhunderts hatte die vollkommene, nicht an Zeit und Raum gebundene Schönheit in den Bildhauerwerken der griechischen und römischen Antike und in der Malerei der italienischen Renaissance Gestalt angenommen. Seither galten diese Werke als sichtbare Norm für alle Künstler. Als »schön« galt nur das Kunstwerk, das sich an diesen Vorbildern orientierte. Aus ihnen ließen sich für die Künstler normative Regeln ableiten. Man ging also davon aus, daß Kunst durch die Imitation eines Kunstideals erlernbar war. Die Kunst kannte deshalb auch noch keine wirkliche Entwicklung; es war das Maß, in dem das »Schöne« in konkreten Kunstwerken zum Ausdruck kam und im zyklischen Muster von Wachstum, Blüte und Verfall variierte. Hirt glaubte übrigens nicht, daß man nur von der Blütephase der Kunst etwas lernen könne. Auch die Wachstums- und Verfallsphase trugen nach seiner Auffassung wesentlich zur ästhetischen Einsicht bei. Es gab jedoch, so Hirt, auch »Kunst«, die ausdrücklich nicht zur klassischen Zeit gehöre und dadurch eigentlich keinen Anspruch auf diese Bezeichnung erheben könne, zum Beispiel die ägyptische und byzantinische Kunst. Dort gäbe es weder Wachstum noch Blüte noch Verfall, sondern sie bliebe immer gleich. Noch in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts heißt es in Hirts *Geschichte der Baukunst bei den Alten*: »Das allmähliche Fortschreiten von dem Unbeholfenen zu dem Bessern und Vollkommnern bemerken wir in den ägyptischen Werke nicht«; sie seien »weder schöner noch häßlicher, als diejenigen, welche 10.000 Jahre zuvor gemacht wurden«.<sup>8</sup> Deshalb spiele die ägyptische Kunst für die zeitgenössische Kunst ästhetisch keine Rolle: »Ungeachtet des Großen, Herrlichen und Mächtigen, was uns in der ägyptischen Kunst ergreift, sind wir doch sehr entfernt, ihre Werke als Muster zu preisen. Weder in der Architektur noch in der Bildnerei können sie als solche gelten. Die ägyptische Kunst kann uns hauptsächlich nur von Seite des Historischen wichtig seyn.«<sup>9</sup> Auch glaubte

Hirt nicht, daß Jean-François Champollions Entzifferung der hieroglyphischen Schrift (1822) daran viel ändern würde. Sein Kommentar dazu lautete: »Auf jeden Fall aber würde die Kunstgeschichte der Aegypter hiedurch nur geringe Abänderung erleiden.«<sup>10</sup> Gerade dort, wo Hirt die historische Bedeutung der ägyptischen Altertümer heraushebt, tritt seine ahistorische Kunstauffassung klar zum Vorschein. An anderer Stelle heißt es: »Was in der Ordnung nothwendig als erstes erscheint, ist deswegen noch fern, als Modell, als Vorbild für das Gesammte, was eine Kunst umfaßt, gelten zu können.«<sup>11</sup> Es könne zwar historisch im Sinne einer Abfolge der Geschehnisse wichtig sein, spiele aber ästhetisch für den zyklischen Gang der Kunst keine Rolle. Hirts Maxime war: »Der ächte Kunstgeist kann nur da gedeihen, wo man Vorbilder hat,«<sup>12</sup> und dazu brauche es ein Museum.

1798 konkretisierte er seine Vorstellungen über ein Museum, in dem »ächter Kunstgeist« gedeihen würde.<sup>13</sup> Um Hirts Ideen und Vorschläge nachvollziehen zu können, soll im folgenden deren kunsttheoretischer Hintergrund kurz beleuchtet werden.

## Hirts Kunsttheorie

In den vier Aufsätzen *Versuch über das Kunstschöne*, *Laokoon*, *Nachtrag über Laokoon* und *Über die Charakteristik* legte Hirt 1797 und 1798 seine Theorie der Kunst dar.<sup>14</sup> Er stellte sich damit in die Tradition der Ästhetik des 18. Jahrhunderts,<sup>15</sup> die etwa von Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder und Johann Wolfgang von Goethe vertreten wurde.<sup>16</sup> Jeder der Genannten hatte versucht, Gesetzmäßigkeiten der Kunst festzulegen, nach denen Kunstwerke geschaffen werden sollten, beziehungsweise an Hand derer die Kunst der Vergangenheit beurteilt werden konnte. Ausgehend von dem Prinzip von Wachstum, Blüte und Verfall einer jeden Kunst ließ sich ihrer Ansicht nach das Wesen der Kunst und ihre rechte Lehre analysieren.<sup>17</sup> Lag für Winckelmann das Wesen der Kunst in der »edlen Einfachheit und stillen Größe« und für Lessing im »Schönen«, so glaubte Hirt es richtiger mit dem Begriff »Charakteristik« fassen zu können: »Jede Figur hat die Bewegung, welche ihr in den gegebenen Umständen zukommt; jede hat den Ausdruck, welchen die vorgeschriebene Handlung oder Leidenschaft erfordert – ohne jene gemilderten Grenzen, wie jene Kunsttrichter geglaubt haben.«<sup>18</sup> Es wird deutlich, daß nicht der Künstler, sondern der Gegenstand die Darstellung

zu bestimmen habe. Der Künstler spielte in Hirts Kunsttheorie lediglich eine dienende Rolle. Ein Künstler war für ihn dann ein guter Künstler, wenn er im Stande war, ein Kunstwerk zu einem echten »Abdruck der Natur« zu machen. »Nur auf diese Weise wird eine Kunstarbeit interessant, nur in dieser Rücksicht können wir das Talent des Künstlers bewundern.«<sup>19</sup>

Es gab für Hirt in der Kunst also eine notwendige Übereinstimmung zwischen dem Wesen und seiner Darstellung: »Wenn wir etwas schön nennen [...], so verstehen wir immer das Schöne [...] nach der Natur eines solchen Wesens. Ein Pferd, ein Stier, ein Löwe kann nur nach dem Baue, und der Farbe seiner Natur schön heissen. Ein rosenfarbnes Pferd, mit dem Kopf eines andern Thieres würde häßlich lassen [sic!], obwohl die Rosenfarbe für sich sehr schön ist.«<sup>20</sup>

Kunst war für Hirt also Naturabbild. Die Natur war Gottes Schöpfung und die Kunst ein Abbild »seiner Kunst«. Kunst konnte für Hirt also (noch) nicht Ausdruck des Künstlers sein, sondern war Abdruck der Natur.<sup>21</sup> Und gerade weil die Kunst der griechischen Klassik und der italienischen Renaissance dieses Abbild so gut getroffen hatte, erfüllte sie in hohem Maße eine Vorbildfunktion. Diese kunsttheoretischen Ansichten vertrat Hirt in der Akademie und wollte sie nun auch in einem neu zu errichtenden Museum veranschaulichen und erlebbar machen, denn: »Wie viel thätiger und wirksamer könnte der Lehrer der theoretischen Theile vermöge einer solchen Anstalt werden? Wie viel anschaulicher könnten seine Vorlesungen seyn, wenn er in Mitte der vorzüglichsten Kunstwerke seinen Vortrag den Zuhörern gleichsam versinnlichen, und mit dem Finger auf die Gegenstände weisen könnte, wovon seine Lehren abstrahirt sind?«<sup>22</sup>

### Hirts Museumsentwurf von 1798

Da die Akademie der Künste und das Museum demselben Zweck dienen sollten, schlug Hirt zuerst einen Umbau des Akademiegebäudes Unter den Linden vor, womit beide Institute zur Förderung des »guten Geschmacks« unter einem Dach vereint worden wären. Darüber hinaus bestand in dem Fall ein direkter räumlicher Zusammenhang mit der Akademie der Wissenschaften, die vornehmlich im rückwärtigen Gebäudeteil untergebracht war. Alles »Nützliche« der Wissenschaft und »Schöne« der Künste könnte sich dann »wechselweise zweckmäßig die Hand bieten, und auf eine Weise thätig und wirksam wer-

den«, wie es bis dahin unmöglich war.<sup>23</sup> Einen weiteren Vorteil sah Hirt darin, daß nicht neu gebaut werden mußte. Ein großer Nachteil des Akademiegebäudes war jedoch, daß darin unter anderem weiterhin die Ställe der Gendarmarie untergebracht waren und das dort gelagerte Stroh für die Pferde eine große Brandgefahr darstellte.

Als Alternative schlug Hirt die Unterbringung des Museums im Prinz-Heinrich-Palais, der späteren Humboldt-Universität, vor.<sup>24</sup> Zwar hielt Hirt einen Umbau der Akademie für die bessere Lösung, räumte jedoch ein, daß auch ein zum preußischen Hof gehöriges Gebäude dem neuen Institut den entsprechenden Status verleihen könnte. Eine direkte Verbindung zu der daneben gelegenen Akademie wäre immer noch gegeben, und die Bereiche der Wissenschaft und Kunst könnten nach wie vor zusammengehalten werden.

Ein Neubau, so glaubte Hirt, stelle eine dritte Chance dar, den königlichen Kunstschatz öffentlich zu machen. Obwohl dies nicht die von ihm bevorzugte Variante war, machte sich Hirt an einen entsprechenden Entwurf, für den Fall, daß die von ihm präsentierten Alternativen nicht zum Tragen kämen. Als Bau-platz sah er das Kastanienwäldchen vor, wo Schinkel später seine Neue Wache errichten sollte.

### Hirts Museumseinrichtung

Hirt plante seinen Museumsbau<sup>25</sup> als freistehende zweigeschossige Vierflügelanlage (Abb. 1). Vier toskanische Säulen markieren den Haupteingang Unter den Linden. Im Erdgeschoß sollten die Skulpturen und im Obergeschoß die Gemälde untergebracht werden. Hirt sah größere Ausstellungsräume an den Straßenseiten und Kabinette zum Hof vor. In der zweiten Etage wollte er die Kabinette niedriger anlegen, da in ihnen die kleineren, vor allem niederländischen Gemälde gehängt werden sollten. Hirt zufolge bildeten Skulpturen und Gemälde ein Ganzes, ließen sich jedoch nicht nach den gleichen Kriterien ausstellen, was allein schon durch die Bezeichnung der Skulpturenabteilung als »Museum« und der Gemäldesammlung als »Galerie« deutlich gemacht wurde.

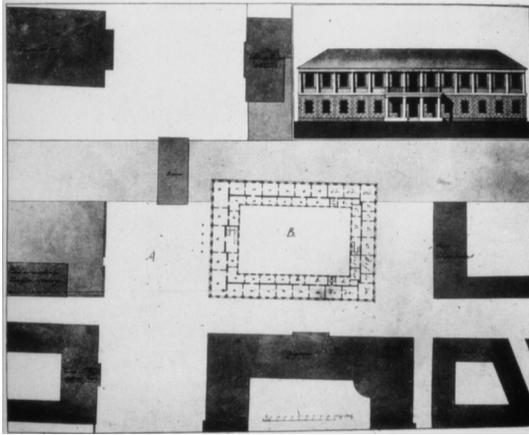


Abb. 1. Aloys Hirt, Entwurf für ein Skulpturenmuseum und eine Gemäldegalerie, Ansicht und Grundriß. Zeichnung, 1798 (verschollen)

### *Das Skulpturenmuseum*

Die antiken Skulpturen (mittelalterliche und neuzeitliche waren nicht vorgesehen) wollte Hirt thematisch ordnen, da ihre Aufstellung »nach den Epochen, in welchen sie gearbeitet wurden, zu praecair ist; [...]. Sind aber mehrere Stücke, welche dasselbe Objekt [...] darstellen, vorhanden, so läßt sich durch den Vergleich das Historische in Rücksicht der Kunstarbeit deutlich genug wahrnehmen«. <sup>26</sup> Dies bedeutete, daß erst im Vergleich deutlich wurde, ob eine Skulptur eher der Wachstum, Blüte- oder der Verfallphase zugeordnet werden konnte. Da die antiken Statuen, anders als die Renaissance-Gemälde, Hirt weitestgehend als vollendet galten, also der Blütezeit angehörten, erschien ihm ihre Zuordnung zu einer bestimmten Phase kaum möglich, deshalb plädierte er für eine thematische Einteilung dieser Sammlung. Er unterschied folgende »Klassen«: Götter, Halbgötter und Genien, Helden und Athleten, Brustbilder – von Griechen, von Römern und von Barbaren beziehungsweise fremden Völkern. Für dieses Ordnungsprinzip war die Identifikation und Benennung der Statuen von grundlegender Bedeutung. Sie war ein Hauptanliegen Hirts, denn nur darüber konnte festgelegt werden, welcher Klasse eine Skulptur angehörte. Nach diesem System waren zirka 18 bis 20 Räume für die Aufstellung der Berliner Antiken nötig, wobei Hirt »Zimmer« vorzog, da sie aufgrund ihrer geringeren Größe besser zum Klassifizieren geeignet waren als »Säle«. Über den Eingängen woll-

te Hirt die »Klasse« der dort aufgestellten Skulpturen angeben.<sup>27</sup> Darüber hinaus sollte auf dem Sockel jeder Skulptur eine Nummer angebracht werden, die mit der Nummer im Katalog korrespondieren würde.

### *Die Gemäldegalerie*

Im Gegensatz zum Skulpturenmuseum teilte Hirt die Gemäldegalerie nach »Epochen und Schulen« ein.<sup>28</sup> Doch, wenn Hirt schreibt, ihm sei es bei der Einrichtung einer Gemäldegalerie wichtig, die Kunstwerke »nach genau bezeichnenden Epochen [...] zu reihen«<sup>29</sup>, dann heißt das nicht, daß sie linear chronologisch gehängt werden sollten, sondern in der Reihenfolge von Wachstum-, Blüte- und Verfallperioden.<sup>30</sup> Wie dies in der Praxis verwirklicht werden sollte, hat Hirt jedoch an keiner Stelle explizit erläutert. Allerdings ist bekannt, daß er die neue Einrichtung der Bildergalerie in Wien (seit 1780) von Christian von Mechel in dieser Hinsicht für vorbildlich hielt.<sup>31</sup>

Mechels System bestand darin, daß Werke aus der Blütezeit der italienischen Schule neben Werken der Blütezeit der flämischen oder deutschen Schule gehängt wurden, ohne daß diese, chronologisch gesehen, aus ein und derselben Zeit stammten. Eine ähnliche Anordnung würde nach Hirt auch den Besuchern in Berlin »eine richtige Übersicht von der Kunstgeschichte« vermitteln.<sup>32</sup> Erst wenn eine Schule mit zahlreichen Gemälden vertreten war, so empfahl Hirt, sie wie die antiken Skulpturen thematisch zu ordnen.

Diese Methode des Ordnen hielt er für geeigneter als das bis dahin geläufige Einrichtungsprinzip, bei dem »alles recht verwirrt, und bunt untereinander aufgehängt« war und der Kunstkenner vor seinem geistigen Auge und auf Grund seines vorhandenen Wissens selbst eine Ordnung nach Perioden und Schulen erstellen mußte.<sup>33</sup> Hirt war jedoch der Meinung, daß Menschen ein Museum oder eine Galerie besuchten, um etwas zu lernen und nicht, um ihre schon bestehenden Kenntnisse zu üben.

Gemäß der Kennzeichnung der Klassen der Skulpturenabteilung sollten in der Gemäldegalerie die verschiedenen Perioden und Schulen durch eine Inschrift über den Türen angegeben werden. Auch hier sollte jedes Kunstwerk mit einer Nummer, die auf den Katalog verwies, versehen werden. Zwar verzichtete Hirt in seinem Konzept bewußt auf an den Kunstwerken angebrachten Erläuterungen, um die Lust der Kunstkenner beim Betrachten, Vergleichen und Bestimmen durch Nennung des Objekts nicht zu schmälern, doch wollte

er keine ›Galerie der Verwirrung‹ stiften, in der die Kunst allein der Selbstbestätigung der Kunstkenner diene, sondern trat für eine ›Galerie der Belehrung‹ ein, in der die verschiedenen Stufen der Schönheit einsichtig gemacht werden würden. Am Schluß nennt Hirt dann noch eine Reihe praktischer Anforderungen, die darauf abzielen, daß die allererste Aufgabe des leitenden Personals des Museums und der Galerie darin bestehen würde, das Studium der Akademieschüler und auch fremder Künstler im Museum zu organisieren.<sup>34</sup> Bemerkenswert ist, daß das Konservieren, die Aufgabe eines Museums, die im 19. Jahrhundert immer wichtiger werden sollte, bei Hirt noch eine untergeordnete Rolle spielte. Das Bewahren gewinnt eben erst dann an Bedeutung, wenn man sich im Klaren ist, daß sich ständig alles ändert, wenn Altes verschwindet und immer Neues entsteht. Für Hirt änderte die Kunst sich jedoch noch nicht; sie blieb und sollte bleiben, wie sie war.

### Hirts zweite Museumsplanung (1820)

Als Friedrich Wilhelm II. am 16. November 1797 starb, veranlaßte sein Nachfolger Friedrich Wilhelm III., daß die Museumsplanung aus Sparsamkeitsgründen aufgeschoben wurde.<sup>35</sup> Überdies sollten in den folgenden Jahren die napoleonischen Kriege das kulturelle Leben in Berlin für längere Zeit stilllegen. Als jedoch 1815 die von Napoleon geraubten Kunstschatze nach Berlin zurückkehrten, wurde mit diesen Werken im Akademiegebäude sogleich eine Ausstellung eingerichtet. Auch der Ruf nach einem öffentlichen Museum wurde lauter. Daraufhin befahl Friedrich Wilhelm III. »die Stallungen in dem Akademie-Gebäude Unter den Linden zur Anlegung eines Museums« auszubauen und es mit dem seit 1810 im Palais Prinz-Heinrich untergebrachten Universität, durch einen über die Straße hinweg führenden Gang zu verbinden.<sup>36</sup> Kunst und Wissenschaft sollten also immer noch in »einem Gebäude«, als Einheit, präsentiert werden.

Der Architekt Friedrich Rabe erhielt den Auftrag zu diesem Umbau, und Ende 1820 glaubte man mit der Einrichtung des Museums beginnen zu können, zu der Hirt erneut einen Entwurf einreichte.<sup>37</sup> Auffallend ist, daß es zwischen dem ersten und zweiten Plan Hirts keinen wesentlichen konzeptionellen Unterschied in der Anordnung gab. Die Antiken sollten wieder nach ikonographischen Kriterien, die Gemälde dagegen nach »Epochen und Schulen« geord-

net werden. Daß Hirt auch Gipsabgüsse, ägyptische Altertümer, »mancherlei Gegenstände« aus der Kunstkammer, ja »selbst altgermanische Aschentöpfe« aufnehmen wollte, zeigt einmal mehr, daß sein Museum kein reines Kunstmuseum werden sollte. Er wollte ein akademisches Museum errichten, wo »alle Monumente des Alterthums [...] dem Studium an[gehören], theils als belehrende Werke für die Kunst, theils für Mythologie und Geschichte überhaupt, theils für die Kunstgeschichte in's Besondere«, denn »selbst das Unscheinbarste kann zu wichtigen Aufschlüssen führen«. <sup>38</sup> In seiner 1823 gehaltenen Rede zur Würdigung der von Johann Heinrich von Minutoli <sup>39</sup> für das Museum angekauften Sammlung ägyptischer Altertümer wird deutlich, was Hirt sich von Werken dieser Art versprach. Er betrachtete sie nicht als eigentliche Kunstwerke, sondern erwartete etwa von einem Sarkophag »näheren Kenntniß des Mumisirens selbst«, also Faktenwissen. Die Gipsabgüsse nach griechisch-römischen Antiken dagegen hatten ästhetisch gesehen großen Wert, denn so konnte man sogar berühmte, nicht mehr verfügbare, klassische Skulpturen zeigen, an Hand derer sich das Wesen der Kunst besonders gut ablesen ließe.

Auch Hirts zweitem Museumsplan war kein Erfolg beschieden. Am 27. März 1822 beschloß der König »den Grund oder Ungrund« der inzwischen von verschiedenen Seiten geäußerten Kritik zum Umbau des Akademie- und Stallgebäudes prüfen zu lassen. <sup>40</sup> Er berief dazu eine Kommission, die aus drei politischen Ratgebern und zwei Sachverständigen auf dem Gebiet der Künste, Aloys Hirt und Karl Friedrich Schinkel, bestand. Einmal Mitglied dieser Kommission sollte Schinkel bei der Planung des Museums in Berlin eine maßgebliche Rolle spielen und sich seinen Einfluß sichern.

### Der Museumsentwurf von Karl Friedrich Schinkel (1822)

Im Frühjahr 1822 stellte Schinkel die Weichen für sein Museumsprojekt. Unabhängig von der oben genannten Kommission verfaßte er, noch nicht mal drei Wochen nach deren Gründung (am 16. April 1822) einen Bericht, in dem er unter anderem feststellte, daß das Akademiegebäude von der Konstruktion her eigentlich zu schwach sei, um schwere Objekte, wie Skulpturen aus Marmor, zu beherbergen, <sup>41</sup> fertigte aber dennoch Entwürfe zum Umbau des Gebäudes an. <sup>42</sup> Nach Empfang des Kommissions-Berichts über den Umbau der Akademie teilte Friedrich Wilhelm III. am 31. Januar 1823 Finanzminister Hans Graf

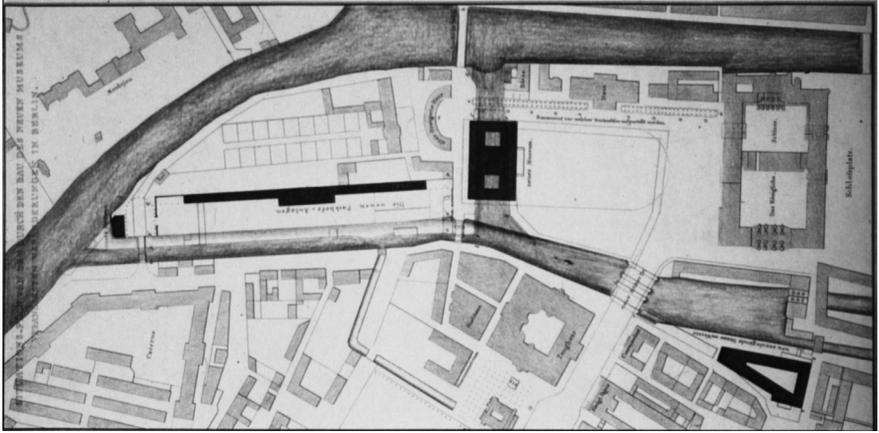


Abb. 2. Karl Friedrich Schinkel, Situationplan des Alten Museums. Stich, 1825

von Bülow mit, daß »unterdessen [...] der Geheime Oberbaurat Schinkel einen anderweitigen Plan zur Erbauung eines ganz neuen Gebäudes für das Museum« eingereicht habe,<sup>43</sup> und forderte den Minister auf, den Plan zusammen mit der »Umbau-Kommission«, der auch Schinkel angehörte, sorgfältig zu prüfen. Im Erläuterungsbericht zu seinem Neubau-Entwurf,<sup>44</sup> betonte Schinkel immer wieder den Vorteil gegenüber dem alten Umbauplan, so daß Jedem deutlich werden mußte, wie gut man daran täte, den alten Plan aufzugeben und, gleich ihm, ein neues Museumsgebäude am Lustgarten zu favorisieren.

### *Das Museum als neue Bauaufgabe*

Schinkel stellte seinem Entwurf zum Museumsneubau Überlegungen zu einem geeigneten Bauplatz in der Innenstadt voran.<sup>45</sup> Er schrieb, ein Stich vom Zentrum Berlins aus dem Jahre 1650 habe ihn auf die Idee gebracht, der Spree wieder in ihren alten, viel kürzeren Lauf zurückzuleiten. Damit könnten zwei Dinge erreicht werden (Abb. 2). Mit der Umlegung des Flußbetts würde erstens eine Verbesserung für die Schifffahrt entstehen, und zweitens ein angemessener Bauplatz für »ein Hauptgebäude der Stadt [...], das Museum, welches nunmehr hier, ganz abgesondert [...], nur seinem eigenen Zwecke entsprechend, die schönste Lage in der Stadt haben und eine Zierde des Lustgartens werden kann-

Abb. 3. Karl Friedrich Schinkel, Blick auf den Lustgarten mit Zeughaus, Museum, Dom und Schloß. Zeichnung, 1825

te«. <sup>46</sup> Hatte Hirt eine Kombination von Akademie und Museum angestrebt, <sup>47</sup> war diese bei Schinkel unerwünscht. Er betonte, daß das Museum an diesem Ort von anderen Funktionen befreit sei, die es im Umbauplan für das Akademiegebäude noch zu erfüllen hatte.

Ein anderer Grund, warum Schinkel den neuen Standort für das Museum überaus begrüßte, war städtebaulicher Natur. Dies war ein Gesichtspunkt, den Hirt völlig außer acht ließ. Der bereits durch den Dom, das Schloß und das Zeughaus begrenzte Lustgarten sollte, so Schinkel, nach Vollendung des Museums an allen Seiten würdevoll umschlossen sein (Abb. 3). <sup>48</sup> Zu der religiösen, königlichen und militärischen Macht kam die geistige hinzu. Die Wahl des Standortes implizierte also auch eine deutliche ideologische Stellungnahme. Das Museum sollte der »Bildung der Nation« dienen, wobei mit »Bildung« nicht einfach nur Bildung in der Bedeutung von Wissensvermehrung und Geschmacksbildung gemeint war, sondern ein Streben nach geistiger und moralischer Vervollkommnung der Bürger. <sup>49</sup>

Dieser Fortschrittsgedanke bestimmte Schinkels ganzes Denken und Entwerfen und damit auch die Art und Weise, wie er seine Entwürfe verstanden wissen wollte. Schinkels Kunstauffassung war idealistisch und historisch zugleich und schloß die Wiederkehr einer vorangegangenen Zeit aus. Die Kunst der Vergangenheit stellte bei Schinkel »ein richtiges Vergangenes« dar, auf dem man zwar aufbauen, das man aber niemals nachahmen sollte. <sup>50</sup> Anders als

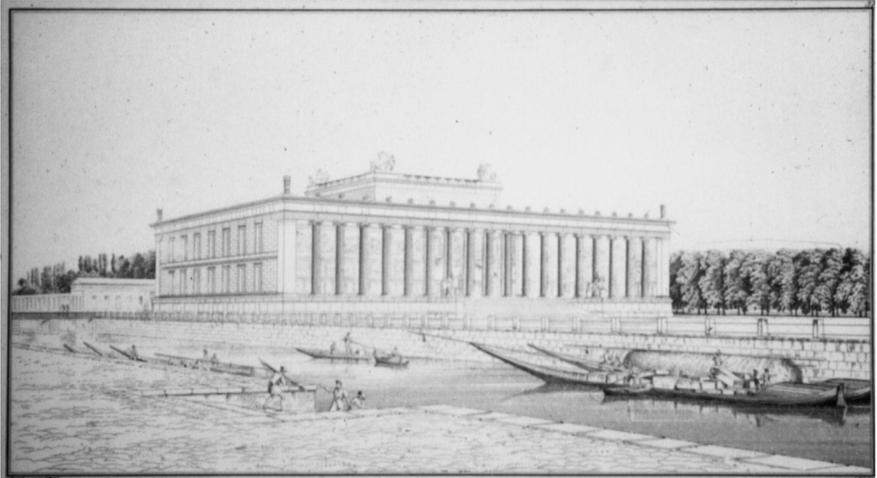


Abb. 4. Karl Friedrich Schinkel, Perspektivische Ansicht des Alten Museums über den Kupfergraben. Stich, 1825

es die ›Baukunst der Alten‹ für Hirt noch getan hatte, barg das Vergangene für Schinkel keine festen Regeln mehr: »Dasselbe Gebäude der Alten kann nicht für uns passen.«<sup>51</sup> So lehnte Schinkel ebenfalls die Idee einer festen Begrenzung der Baukunst ab: »Diese feste Begränzung wird [...] niemals eintreten, so wenig man Mahlerei und Bildhauerei die Regeln vorschreiben kann auf welche Art in alle Ewigkeit hinaus Ideen ausgesprochen werden sollen, da das Reich dieser unendlich ist und jede Idee wird sich die Regeln für ihre Darstellung zugleich neu mit empfinden.«<sup>52</sup>

In Schinkels Museumskonzept hat die lineare Geschichtsauffassung den Platz des zyklischen Denkens eingenommen. Hirt war der Ansicht, daß ein Künstler, wäre er nur ausreichend mit den Kunstwerken der Vergangenheit vertraut, zu einem Phidias oder Raffael heranwachsen konnte. In Schinkels Geschichtsauffassung dagegen gehörten diese Künstler eindeutig der Vergangenheit an; sein Blick war auf eine offene Zukunft gerichtet. Hirts Lehrbuch *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809) empfand Schinkel dann auch als ein Werk, »wo die reine slavische Empirie herrschend« war.<sup>53</sup> Er sah dies als ein Verbrechen gegen die hohe Bestimmung »einer ewigen Fortentwicklung des Menschengeschlechtes« an.<sup>54</sup>

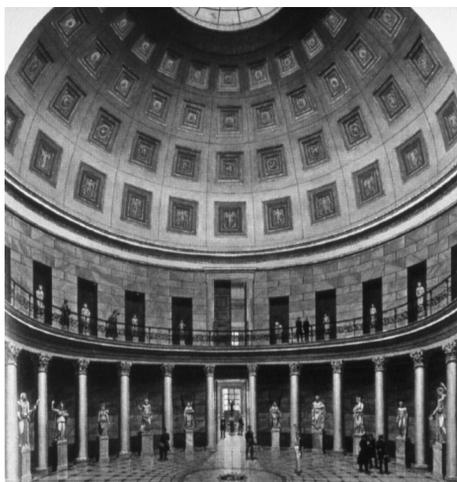


Abb. 5. Carl Emanuel Conrad, Die Rotunde im Alten Museum. Aquarell, ca. 1831

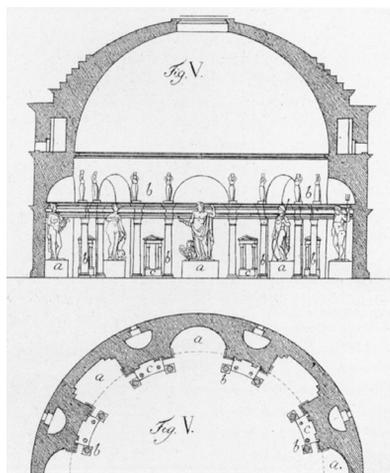


Abb. 6. Aloys Hirt, Rekonstruktion des Pantheon, Querschnitt und Teilgrundriß. Stich, 1809

In seinem Bericht zum Museumsbau vom 8. Januar 1823 hielt Schinkel die Erläuterung zum Gebäude selbst kurz.<sup>55</sup> Das Museum, bestehend aus einem gewölbten Unterbau und zwei Stockwerken, bildet ein Viereck mit zwei Innenhöfen (Abb. 4). Der erste Stock war für Skulpturen, der zweite für die Gemälde bestimmt. Den Mittelpunkt des Gebäudes bildete eine überdeckte Rotunde, die sich über die ganze Höhe beider Stockwerke erstreckte (Abb. 5). In diesem »Pantheon« sollten original antike Skulpturen ausgestellt werden. Von außen sollte die Kuppel der Rotunde jedoch nicht sichtbar sein. Schinkel wollte die Form, im Gegensatz zur ursprünglichen Form des Pantheons in Rom, an der Außenseite streng rechtwinklig halten (Abb. 4); er ließ sich zwar inspirieren, wollte aber nicht imitieren.

Am 18. Februar 1823 erstatteten Finanzminister Bülow und Minister Karl Freiherr von Stein zum Altenstein als Leiter des 1817 gegründeten Ministeriums für geistliche Angelegenheiten Friedrich Wilhelm III. Bericht über die Sitzung der Kommission, in der man sich mit dem Museumsplan Schinkels auseinandergesetzt hatte. Die Mehrheit der Kommission befürwortete den Plan Schinkels.<sup>56</sup> Einzig Hirt war dagegen: »Hofrath Hirt, hat [...] die in der Mitte des Gebäudes projectirte Rotunde als zu großartig für die Statuen unserer Sammlung und als

zu kostbar getadelt.«<sup>57</sup> Außerdem erachtete Hirt den Unterbau des Museums als zu hoch, die Säulen als zu kolossal und die Vorhalle als unnötig und unangemessen für das nördliche Klima. Seiner Ansicht nach war das Museum von der Architektur her nicht schlicht genug und lenkte die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich selbst. Er erklärte nochmals, daß er das »schöne Local der Academie« bevorzuge.<sup>58</sup>

Hirt war kein Architekt. Er hatte sein Museum 1798 von innen her, in direktem Zusammenhang mit den ausgestellten Objekten, entworfen. Die Folgen bestimmter Eingriffe für die Außenansicht oder für das Verhältnis der Räume untereinander waren für ihn von vollkommen untergeordneter Bedeutung.<sup>59</sup> So gesehen war es verständlich, daß Hirts schärfste Kritik gegen Schinkels Rotunde gerichtet war. Seiner Meinung nach würden sich die antiken Bildhauerwerke, die dort aufgestellt werden sollten, in dem immensen Raum verlieren und dadurch an Ausdruckskraft einbüßen. Für Hirt sollte die Rotunde vielmehr eine Nachahmung des ursprünglichen Pantheons sein und aus seiner Rekonstruktion der Einrichtung des römischen Pantheons (Abb. 6) in der *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* geht hervor, daß er sich diesen Raum dann auch viel kleiner im Verhältnis zu den Skulpturen vorstellte.<sup>60</sup> Hirts Vorwurf an Schinkel lautete also, in seinem Museum keine Kopie des Pantheons erstellt zu haben. Diese Kritik hatte Schinkel seinerseits mit den vielleicht vielsagendsten Worten, die er jemals seinem Museumsentwurf gewidmet hat, widerlegt: »Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, welcher das Heiligthum sein muß, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raums empfänglich machen und eine Stimmung geben für Genuß und Erkenntniß dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.«<sup>61</sup> In diesen zwei Sätzen wird deutlich: Die Hauptaufgabe des Museums hatte sich geändert. Nach Schinkels Ansicht war das Museum nicht länger ein Ort, an dem Künstler ausgebildet und Kunstliebhaber herumgeführt werden sollten, um so eine bessere, konkurrenzfähigere Kunst produzieren zu können. Sein Museum war vielmehr ein ›Tempel der Kunst‹ zur Verehrung von Kostbarkeiten der Vergangenheit, um Zeitgenossen zu inspirieren und zu bilden. Zugespitzt formuliert sollten bei Schinkel nicht die Kunst, sondern die Menschen durch die Kunst verbessert werden. Die Kunstwerke mußten dazu seiner Ansicht nach in gleichförmigen Sälen aufgestellt werden, in »einer Folge neben einander [...] in welcher sich

die geschichtliche Entwicklung der Kunst« abbilden würde. Auf diese Weise konnte deutlich werden, daß die Kunst niemals stillsteht, sondern immer fortschreitet und neue Wege geht, indem sie sich durch Einbildungskraft immer wieder neu an Zeit und Ort ihres Entstehens anpaßt.<sup>62</sup> Friedrich Wilhelm III. gab dieser Auffassung den Vorzug und folgte der Kommissionsmehrheit. Am 24. April 1823 teilte er mit, es sei definitiv vom Umbau des Akademie- und Stallgebäudes abzusehen. Er befahl, daß »für das Museum ein eigenes neues Gebäude auf dem dazu ausersehenen Platze am Lustgarten [...] errichtet werden soll«.<sup>63</sup>

### Zur Einrichtung des Alten Museums

Hirts Museumsplan wurde verworfen, doch blieb er verantwortlich für die Einrichtung des neuen Gebäudes. Ab 1823 bekam er dabei Unterstützung von dem Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen.<sup>64</sup> Am 15. Mai 1824 schrieb Hirt an Friedrich Wilhelm III., er hoffe zu erreichen, daß Schinkel doch noch auf höheren Befehl des Königs gezwungen werden könnte, seinen Entwurf zu revidieren.<sup>65</sup> Noch einmal formulierte er seine fundamentale Kritik an Schinkels Plan, indem er den König daran erinnerte, daß »die Gegenstände [...] nicht des Baues wegen da [sind], sondern der Bau [...] sich nach den Gegenständen zu richten« habe.<sup>66</sup> Ein gutes Jahr später, 1825, erstatteten Hirt und Schinkel gemeinsam Bericht über ihre Einrichtungspläne.<sup>67</sup> Die Pläne lassen vermuten, daß Schinkel Hirt freie Hand ließ, ohne jedoch dessen Vorstellungen allzu viel Gewicht zu schenken. Hier liegt die dritte Museumsplanung Hirts vor, nach denen von 1797/98 und 1820.

Eine Reihe dieser, von Hirt gemachten Vorschläge gehen vollkommen an Schinkels Plänen vorbei. Dazu gehört die Idee, in der Rotunde an Stelle von antiken Originalstatuen, kolossale Gipsabgüsse aufzustellen.<sup>68</sup> Dieser Gedanke entspricht zwar Hirts Ausgangspunkt der Anpassung des Formats der ausgestellten Kunstwerke an die Raumgröße, und seiner Ansicht, durch Gipsabgüsse den klassischen Kanon genau so gut darstellen zu können, steht jedoch Schinkels Idee diametral entgegen, im Mittelpunkt des Museums das Kostbarste zu bewahren.

Waagen sagte später aus, Hirt habe so hartnäckig an seinen Auffassungen festgehalten, daß er sich gezwungen sah, einen eigenen Einrichtungsvorschlag auszuarbeiten.<sup>69</sup> So entstand 1828 Waagens, von Schinkel mitunterzeich-

nete Denkschrift zur Einrichtung des Museums. Laut Waagen bestand der Hauptzweck des Museums darin, beim Publikum einen Sinn für die bildende Kunst zu wecken,<sup>70</sup> das heißt, nicht mehr die Belehrung des Künstlers und Kunstkenner wie Hirt sie wollte, sondern eine affektive Erziehung des Publikums war zum Hauptanliegen geworden. Außerdem hatten sich die Kriterien geändert, die zur Aufnahme eines Kunstwerkes in die Ausstellungsräume führte: So verwies Waagen allein 500 Gemälde, die Hirt für die Ausstellung vorgesehen hatte, wieder ins Depot.

In Waagens Denkschrift spiegelt sich die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Kunstwerk (von der Darstellung) zum Künstler (zu der Auffassung) wider.<sup>71</sup> Deutlich wird dies zum Beispiel an Waagens Wertschätzung der Kunst Rembrandts.<sup>72</sup> Von Hirt verschmäht, weil Rembrandt »die Natur, wie sie in ihrer gemeinsten Niedrigkeit erscheint« beschäftigte, wurde der Künstler von Waagen gepriesen: »Einzig steht er in Kühnheit und Eigenthümlichkeit seiner Behandlung da.«<sup>73</sup> Dagegen fand er für den französischen Maler Nicolas Pousin und vor allem für die Akademiker, die laut Waagen in seine Fußstapfen traten, kein gutes Wort: »In den nach diesen Principien angefertigten Bildern verschwand nun allmählig alles eigenthümliche Gefühl, so daß sie den Beschauer, ohnerachtet großer technischer Verdienste und einer gewissen Glätte und Eleganz in der ganzen Erscheinung, innerlich kalt lassen.«<sup>74</sup> Das Interesse an dem Was der Darstellung und deren technischer Ausführung rückte in den Hintergrund. Wichtiger wurde das Wie – wie der Künstler sein Thema aufgefaßt hatte und mit welcher »eigenthümlichen«, expressiven Kraft er es umzusetzen wußte. Dies bedeutete auch eine Verschiebung des Interesses weg vom technischen Können hin zur schöpferischen Kraft des Künstlers. Daher rührt auch die Tatsache, daß der Künstler als Person und dessen Signatur auf dem Kunstwerk seit Anfang des 19. Jahrhunderts immer wichtiger wurde.<sup>75</sup>

Laut Waagen benutzte Hirt eine Methode der Kunstgeschichte, die inzwischen untauglich geworden war, die zuviel auf Autoritäten, wie beispielsweise auf den italienischen Künstlerbiographen Giorgio Vasari, vertraute, während die kunsthistorische Forschung immer stärker durch »Quellenstudium« und eine »kritische Beurteilung« bestimmt wurde.<sup>76</sup> Gemeinsam mit Waagen unterzeichnete Schinkel die Denkschrift und bezog damit zusammen mit dem Kunsthistoriker explizit Stellung gegen Hirt.

Am 28. Oktober 1828 protestierte Hirt noch einmal heftig gegen das, was er als Einmischung in seine Angelegenheiten ansah.<sup>77</sup> Er unternahm einen letzten Versuch, das ausschließliche Verfügungsrecht über die Einrichtung des

Museums zu erlangen. Ohne Erfolg. Schlimmer noch, der König bewilligte den Antrag Waagens und Schinkels, die Einrichtungskommission zu erweitern, woraufhin Hirt sein Rücktrittsgesuch beim König einreichte. Formell hatte er von diesem Moment an keinen Anteil mehr an der Einrichtung des Museums.<sup>78</sup> Letztendlich zeugt nur noch die Inschrift am Museum von Hirts Hand: FRIDERICVS GVILELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII (Friedrich Wilhelm III. hat dem Studium der Altertümer jeglicher Art und der freien Künste ein Museum gestiftet 1828). Selbst diese Inschrift wurde scharf kritisiert. In erster Linie formal, weil sie in altmodischem und zudem grammatikalisch unkorrektem Latein verfaßt war; dann aber auch inhaltlich, weil erstens nicht Altertümer »jeglicher Art« im Museum ausgestellt werden sollten, sondern nur die der Kunst; denn nur das (sich zwar immer ändernde) »Schöne« könne den Mensch unmittelbar ansprechen sich selbst zu bessern; und weil zweitens der Begriff »Studio« den Schwerpunkt des Museums, was seinen Zweck betrifft, falsch bezeichnete. Schließlich war das Museum nicht in erster Linie zum Studium gegründet worden, sondern vor allem zum Genuß der Kunst.<sup>79</sup>

Auf Grund seines engagierten Plädoyers von 1797 kann Hirt immer noch als der Initiator des ersten Museums in Berlin betrachtet werden.<sup>80</sup> Jedoch nicht länger als dessen geistiger Vater, hatte er doch letzten Endes an der Realisierung des Museums keinen wesentlichen Anteil. Als die Zeit endlich angebrochen war, die Planung in die Tat umzusetzen, war seine Vorstellung eines akademischen Museums vom linearen, historischen Bewußtsein überholt worden. Hirts im 18. Jahrhundert wurzelnde Methode der Kunstbetrachtung konnte für das Anfang des 19. Jahrhunderts errichtete Museum in Berlin nicht zukunftsweisend sein. In seiner Version eines Museums hatte Hirt noch eine gänzlich ahistorische Behandlungsweise der Kunst vor Augen gestanden, begründet auf dem Kanon der antiken Kunst. In Schinkels Museum war jedoch die Kunst nach historischen Gesichtspunkten geordnet, wobei sie aber eine ethisch erhebende Rolle spielte mit Ewigkeitswert: In der Betrachtung der sich im Laufe der Zeit stets verändernden Kunst würde der Mensch das Göttliche in der Welt erfahren können. Das historische Bewußtsein machte gerade die Erfahrung des Göttlichen, des Unveränderlichen im Diesseits, zu einem ganz dringenden Bedürfnis. Diese Erfahrung im Museum möglich zu machen, war das Ziel Schinkels und unterscheidet sich grundsätzlich von demjenigem Hirts, auf der Kunstpraxis

bezogenen, Zielsetzung. Kurz gefaßt, kann man sagen: Hirt wollte mit seinem Museum eine bessere Kunst, Schinkel einen besseren Menschen hervorbringen.

Um 1800 entwickelte sich im deutschsprachigen Raum, gefördert durch Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781), ein historisches Bewußtsein. Da die Existenz Gottes nicht rational beweisbar war, konnte es auch keine absolute Wahrheit mehr geben. Daraus folgte letztendlich, daß jede Wahrheit, jede Norm, jede Regel und Vorschrift Ausdrucksformen menschlicher Anschauungen waren. Durch diese Bewußtseinsentwicklung konnte sich der Mensch zum ersten Mal in seiner Geschichte als ein schaffendes Wesen erfahren. Bis dahin hatte er immer nur eine nachahmende Rolle gespielt. Der Umbruch, den diese Denkart verursachte, hatte tiefgreifende Folgen für die Geschichtsphilosophie und die Kunsttheorie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Hirt hatte sich mit Kant noch nicht auseinandergesetzt. Schinkels kunsttheoretische Denken dagegen zeigte Verwandtschaft mit der idealistische Kunstphilosophie vom »Kant-Überwinder« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.<sup>81</sup> Vom geisteswissenschaftlichen Standpunkt gesehen lebten Hirt und Schinkel also in zwei verschiedenen Welten. Sie mußten zwangsläufig aneinander vorbeisprechen. Die Kunst als Abglanz der göttlichen Schöpfung<sup>82</sup> prägte und bestimmte Hirts kunsttheoretisches Denken. Für ihn konnte es auf dem Gebiet der Kunst im wesentlichen nichts Neues geben, alles war im Prinzip schon vorhanden. Man mußte es nur eifrig studieren und die richtige Wahl treffen. Schinkel stellte dagegen: »Der Geist ist frei und unberechenbar. Hätten wir ihn in einer Zeit ganz erfaßt und wäre keine Änderung weiter möglich, so wären wir am Ende des Erdenlebens, was wir noch weit hinausgestellt wünschen müssen.«<sup>83</sup>

## Anmerkungen

- 1 Friedrich Wilhelm II. [1796] in Friedrich Stock: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen, Urkunden von 1786 bis 1806, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49 (1928), Beiheft 1929, S. 71.
- 2 Hirt hielt sein Plädoyer während eines Vortrages an der Akademie am 25. September 1797 anlässlich des Geburtstages Friedrich Wilhelms II. Zuvor hatte er sich von 1782 bis 1796 in Rom dem Studium antiker Kunstwerke gewidmet und während dieser Zeit auch deutsche Italienreisende, so Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder und Wilhelmine Enke (seit 1796 Gräfin von Lichtenau), die Maitresse Friedrich Wilhelms II., zu den wichtigsten Kunstdenkmälern Roms geführt. Der Begegnung mit Wilhelmine hatte Hirt seine Berufung zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Berlin zu verdanken. Hirt lehrte an der 1799 gegründeten Bauakademie »Kritische Geschichte der Baukunst« und ab 1810 Klassische Archäologie an der Berliner Universität. Vgl. Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), Anm. 44; Adolf H. Borbein: Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Kat. *Berlin und die Antike*, Berlin 1979, Aufsätze, S. 99–150, hier S. 103–113, und Christoph Martin Vogtherr: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 39 (1997), Beiheft, S. 32–36.
- 3 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 72.
- 4 Dass., ebd., S. 72, 78, und Hirt [1798] in Paul Seidel: Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Der erste Plan von 1797, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49 (1928), Beiheft 1929, S. 58.
- 5 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 74; Götz Eckardt: Die beiden königlichen Bildergalerien und die Berliner Akademie der Künste bis zum Jahre 1830, in: *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*, Dresden 1981, S. 138–164, hier S. 145–150, und Vogtherr: Museum (= Anm. 2), S. 13–32.
- 6 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 75.
- 7 Vgl. Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte* [1967], in: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 38–66, hier S. 39, und Hans R. Jauss: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«, in (Einleitung der Neuausgabe): Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* [1688–1697] (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Texte und Abhandlungen; 2), München 1964, S. 27: »Der Vergleich zwischen Antike und Moderne ist nur in einem Geschichtsbild möglich, in dem Vergangenheit und Gegenwart nicht als einmalige, qualitativ verschiedene Zeiten erscheinen, vielmehr das Vergangene im Gegenwärtigen wiederkehren oder wiedererreicht und [...] überboten werden kann.«
- 8 Hirt: Geschichte der Baukunst bei den Alten 1821–1827 <88>, Bd. 1, S. 6.
- 9 Ebd., S. 105.
- 10 Hirt: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten 1833 <132>, S. 48. Anfang der dreißiger Jahren vertrat Hirt hier also immer noch die gleiche Meinung über den Stillstand der ägyptischen Kunst.

- 11 Hirt: Baukunst nach den Grundsätzen der Alten 1809 <61>, S. 27.
- 12 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 80.
- 13 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 57–64.
- 14 Hirt: Versuch über das Kunstschöne 1797 <20>, Laokoon 1797 <21>, Nachtrag über Laokoon 1797 <22> und Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten 1798 <26>.
- 15 Darauf hat Hirt an verschiedenen Stellen in seinen Schriften verwiesen, u. a. im Vorwort zu seiner Geschichte der bildenden Künste bei den Alten 1853 <132>, S. IV.
- 16 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden 1756; Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766; Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder*, Riga 1769, und Johann Wolfgang von Goethe: Über Laokoon, in: *Propyläen* 1 (1798), Bd. 1.
- 17 So war Hirt der Meinung: »Die neuere [Malerei der Renaissance] wie die ältere [Bildhauerei der Antike] Kunstgeschichte zeigt einen Anfang, ein allmähliges Fortschreiten, den Punkt der höhern Blüthe, das Abnehmen, und den Verfall. Wenn solche Betrachtungen für den menschlichen Verstand überhaupt sehr wichtig und lehrreich sind, so bleiben sie es doch vorzüglich für den philosophischen Künstlersinn, indem sich daraus die treflichsten Resultate über das Wesen und ein richtiges Studium der Kunst selbst ergeben.« Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 77.
- 18 Hirt: Laokoon 1797 <21>, S. 13. Vgl. auch Hirt: Nachtrag über Laokoon 1797 <22>, S. 19–28, und Charakteristik 1798 <26>, S. 437–451.
- 19 Hirt: Das Kunstschöne 1797 <20>, S. 55.
- 20 Ebd., S. 9.
- 21 Vgl. Meyer H. Abrams: *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York 1958. Abrams liefert hier anhand der englischen Literatur eine genaue Analyse der sich ändernden Kunstauffassung um 1800. So zeigt er, wie der englische Dichter im 18. Jahrhundert noch die Welt widerspiegelte (»Mirror«), während er im 19. Jahrhundert immer stärker dazu übergeht, seine eigene Auffassung (»Lamp«) über die Welt wiederzugeben.
- 22 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 79.
- 23 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 58 f.
- 24 Das Palais, »welches seinem äußern Ansehen nach bey mir das erstmal, als ich das Gebäude sah, die Idee von einer öffentlichen Kunst-Gallerie erweckte«, so Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 60.
- 25 Lotte Kühn-Busse: Der erste Entwurf für einen Berliner Museumsbau 1798, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 59 (1938), S. 116–119, und Vogtherr: Museum (= Anm. 2), S. 36–40.
- 26 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 61.
- 27 Dass., ebd., S. 60.
- 28 Dass., ebd., S. 62.
- 29 Hirt [1797] in Stock: Vorgeschichte (= Anm. 1), S. 78.
- 30 Begriffe wie »Geschichte«, »historisch«, »Periode« und »Kunstgeschichte« hatten für Hirt eine andere Belegung als heute. So irrt Steven Moyano: Quality versus History: Schinkels Altes Museum and Prussian Arts Policy, in: *The Art Bulletin* 72 (1990), S. 586–608, wenn er schreibt, Hirt nahm eine »historical organization of the collection« an, während aus Schin-

kels Plan für das Alte Museum ein »absolute aesthetic standard« spreche. Bei Hirt, wie grundsätzlich bei historischen Texten, sind die Begriffe als erstes auf ihren Inhalt hin zu analysieren. Wenn Hirt zum Beispiel schreibt, seine Einteilung des Museums sei »systematisch« und »historisch«, dann gilt es zuallererst zu untersuchen, was er unter diesen Begriffen genau verstand.

- 31 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 62. Zur Einrichtung der Galerie siehe Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 2), Wien 1995. Mechel inventarisierte zwischen 1810 und 1812 den in Berlin verbliebenen königlich-preußischen Kunstbesitz. Infolge der Reorganisation nach den napoleonischen Kriege von 1813 bis 1815 und wegen neuer Ankäufe war diese Arbeit jedoch umsonst. Erst 1820 erhielt Hirt den Auftrag, diese Arbeit aufs Neue auszuführen und für ein zukünftiges Museum eine Auswahl zu treffen.
- 32 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 62.
- 33 Dass., ebd.
- 34 Dass., ebd., S. 65.
- 35 Paul Ortwin Rave: *Berlin I. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege* (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk; 2), Berlin 1941 (erw. Nachdr.: München, Berlin 1981), S. 15.
- 36 Ebd., S. 14.
- 37 Hirt [1820] in Vogtherr: Museum (= Anm. 2), S. 261–269.
- 38 Dass., ebd., S. 262.
- 39 Hirt: Neueste Sammlung ägyptischer Alterthümer 1823 <95>, S. 10.
- 40 Friedrich Wilhelm III. [1822] in: Rave: Schinkel (= Anm. 35), S. 15.
- 41 Weiter äußerte Schinkel die Ansicht, daß das Anbringen von Verstärkungen am Gebäude schwierig und sehr kostspielig sein würde. Schinkel [1822] in Rave: Schinkel (= Anm. 35), S. 16.
- 42 Siehe hierzu Rave: Schinkel (= Anm. 35), S.16–24, und Vogtherr: Museum (= Anm. 2), S. 108–117.
- 43 Friedrich Wilhelm III. [1825] in Rave: Schinkel (= Anm. 35), S. 24. Rave schreibt diesen Coup dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) zu. Vgl. auch Ludwig Dehio: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik* (Kunstwissenschaftliche Studien; 30), München, Berlin 1961, S. 13, 18, 26, 62. Es scheint möglich, daß Schinkel die Abwesenheit des Königs vom Herbst 1822 bis Anfang Januar 1823 benutzt hat, um seine Neubaupläne zu lancieren, wobei er auf die Hilfe des Kronprinzen rechnen konnte.
- 44 Karl Friedrich Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde*, Berlin 1819–1840, 1825, H. 6, S. 4 f.
- 45 Ebd., S. 4.
- 46 Ebd.
- 47 Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4), S. 58.
- 48 Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe (= Anm. 44), 1825, H. 6, S. 4. Vgl. Hans G. Pundt: *Schinkel's Berlin. A Study in Environmental Planning*, Cambridge (Mass.) 1972, S. 162.
- 49 Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe (= Anm. 44), 1825, H. 6, S. 4.
- 50 Schinkel [1810–1815] in Goerd Peschken: *Das Architektonische Lehrbuch* (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk; 14), München, Berlin 1979, S. 30.

- 51 Dass., ebd., S. 29.
- 52 Dass., ebd.
- 53 Dass., ebd., S. 30.
- 54 Dass., ebd., S. 28.
- 55 Schinkel [1823] in Alfred von Wolzogen: *Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe, Aphorismen*, 4 Bde., Berlin 1862–63 (Nachdr.: Mittenwald 1981), Bd. 3, S. 217–232.
- 56 Bülow und Altenstein [1823] an Friedrich Wilhelm III., ebd., S. 233.
- 57 Dass., ebd.
- 58 Hirt [1823], ebd., S. 241.
- 59 Wie oben erwähnt, plante Hirt die zum Hof gelegenen Räume des Obergeschosses seines Museums von 1797/98 niedriger, da in ihnen kleinformatige Gemälde gehängt werden sollten. Hirt [1798] in Seidel: Vorgeschichte (= Anm. 4).
- 60 Hirt: Baukunst nach den Grundsätzen der Alten 1809 <61>, Abb. XLVII, Fig. V.
- 61 Schinkel [1823] in Wolzogen: Schinkels Nachlaß (= Anm. 55), S. 248. Schinkels Entwurf hat erst anderthalb Jahrhunderte später im Entwurf des englischen Architekten James Stirling für die Neue Staatsgalerie in Stuttgart (1986 eröffnet) deutliche Spuren hinterlassen. Stirling greift zurück auf Schinkels Grundriß. Der Mittelpunkt von Stirlings Gebäude ist jedoch nicht »das Heiligtum« des Museums, wo Besucher geweiht werden, wie es bei Schinkel der Fall war. Bei Stirling ist dieser Mittelpunkt eine Fußgängerrotunde, die den einen Teil der Stadt mit dem anderen verbindet. Außerdem verschafft die Rotunde dem Besucher die Möglichkeit, aus der linearen Ordnung des Museums herauszutreten. Das Zentrum von Stirlings Museum ist also ein Ort, wo Menschen umher- und vorbeigehen. Vgl. Wolfgang Pehnt: Schinkel und über Schinkel hinaus. Bindung und Freiheit im Umgang mit Geschichte, in: Wolfgang Pehnt: *Die Erfindung der Geschichte*, München 1989, S. 50–63.
- 62 Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe (= Anm. 44), S. 4.
- 63 Friedrich Wilhelm III. [1823] in Wolzogen: Schinkels Nachlaß (= Anm. 55), S. 249.
- 64 Hirt war es, der Waagen 1823 nach Berlin holte. Zu Waagen siehe Irene Geismeier: Gustav Friedrich Waagen – 45 Jahre Museumsarbeit, in: *Forschungen und Berichte* [aus den Staatlichen Museen zu Berlin] (1980), Bd. 20/21: 150 Jahre Museen zu Berlin, S. 397–420, hier S. 399, und dies.: Gustav Friedrich Waagen – ein Museumsdirektor in der preußischen Hauptstadt, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 37 (1995), S. 7–21, hier S. 9 f. Waagen hatte ab 1844 den ersten Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität von Berlin inne. Dies kann man als ein Zeichen für die Institutionalisierung und Verwissenschaftlichung des Faches deuten. Vgl. Gabriele Bickendorf: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma »Geschichte«*. Gustav Friedrich Waagens Frühschrift über Hubert und Johann van Eyck (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F.; 18), Worms 1985, und dies.: Gustav Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 37 (1995), S. 23–32.
- 65 Hirt [1824] in Wolzogen: Schinkels Nachlaß (= Anm. 55), S. 253.
- 66 Dass., ebd.
- 67 Hirt und Schinkel [1823], ebd., S. 254–263.
- 68 Dass., ebd., S. 258.
- 69 Waagen enthüllte dies in einer Abhandlung von 1832. Bis zu diesem Zeitpunkt war er Hirt gegenüber immer loyal geblieben, vermutlich aus Dankbarkeit für seine von Hirt unterstützte Anstellung in Berlin. Gustav Friedrich Waagen: *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über*

die neuere Malerei in Erwiederung seiner Recension des dritten Theils der italienischen Forschungen des Herrn C. F. von Rumohr, Berlin, Stettin 1832, S. 38.

- 70 Waagen und Schinkel [1828] in Friedrich Stock: Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 51 (1930), S. 209–214, hier S. 210.
- 71 Carl Friedrich von Rumohr, der als Ratgeber an der Einrichtung des Alten Museums beteiligt war, äußerte sich hierzu ebenso deutlich: »Die größte wie die geringste Leistung der Kunst (setzt) zweien Thätigkeit voraus: die Auffassung und die Darstellung. [...] Unter diesen Thätigkeiten ist die Auffassung einleuchtend die vorangehende und [...] gewiß auch die wichtigste da ihre Beschaffenheit jedes tiefere, nachhaltige Interesse der Kunst bedingt.« Carl Friedrich von Rumohr: *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin, Stettin 1827–1831, Bd. 1, S. 14 f.
- 72 Gustav Friedrich Waagen: *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830, vgl. S. IX, 6, 195.
- 73 Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise ... nach Dresden und Prag 1830 <121>, S. 7, 95, und Waagen: Verzeichniß (= Anm. 72), S. 194.
- 74 Waagen: Verzeichniß (= Anm. 72), S. 115.
- 75 Vgl. Abrams: *Mirror* (= Anm. 21).
- 76 Waagen: Hirt (= Anm. 69), S. 67. Hirt hatte schon früher zugegeben »weniger Mißtrauen in die Nachrichten des Vasari zu setzen« als zum Beispiel Rumohr. Hirt (Bespr.): C. F. v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 2, 1827 <105>, Sp. 1810. Rumohr gilt als einer der ersten Kunsthistoriker, die ihre Studien mit Archivmaterial belegten. Vgl. Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921–1924, Bd. 1, S. 292–318; Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979, S. 116–125, und Pia Müller-Tamm: *Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit*, Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 9.
- 77 *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880*, Berlin 1880, S. 43.
- 78 Über andere Kanäle lieferte Hirt jedoch noch zwei Jahre danach seinen Kommentar in dieser Angelegenheit. Hirt entfachte eine Polemik, indem er in seinen Kunstbemerkungen 1830 <121> der Einrichtungskommission einen, wie er es nannte, Fingerzeig gab und indem er im folgenden Jahr in seiner Rezension des dritten Bandes von Rumohrs *Italienische Forschungen* die Auswahl und Aufstellung im Museum kritisierte. Vgl. Hirt (Bespr.): C. F. v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Bd. 3, 1831 <129>. Waagen fühlte sich scharf angegriffen und reagierte 1832 mit seiner Schrift *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher* (= Anm. 69). Hirt behielt das letzte Wort und antwortete mit der Abhandlung *Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner 1832 <131>*, die gegen die Kunstauffassung Waagens und Rumohrs gerichtet war.
- 79 Wolzogen: Schinkels Nachlaß (= Anm. 55), S. 271–283, und Douglas Crimp: *The End of Art and the Origin of the Museum*, in: *Art Journal* 46 (1987), S. 262.
- 80 Beat Wyss: *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel*, in: Otto Pöggeler, Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.): *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (Hegel-Studien; Beiheft 22), Bonn 1983, S. 115–130; Crimp: *End of Art* (= Anm. 79), und Meijers: *Kunst als Natur* (= Anm. 31), haben das Bild von Hirt korrigiert. Diese drei Autoren betrachten Hirt nicht mehr als einen frühen Vertreter des chronologischen und historischen musealen Ordnungssystems des 19. Jahrhunderts, sondern vielmehr

als einen Repräsentanten des zyklischen Ordnungssystems des 18. Jahrhunderts, das in den Jahren von Hirts Wirksamkeit mit dem des 19. Jahrhunderts in Konflikt geriet und letztlich unterlag.

- 81 Zur gegensätzlichen Kunsttheorie von Hirt und Schinkel siehe Elsa van Wezel: Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewußtsein, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 43 (2001), Beiheft.
- 82 Hirt: Das Kunstschöne 1797 <20>, S. 15.
- 85 Schinkel [1840] in Hans Mackowsky (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin 1922, S. 191.