

OTTO PÖGGELER (BOCHUM)

Hegel und der Berliner Museumsstreit

Als der Deutsche Bundestag über die Hauptstadt des vereinigten Deutschland zu entscheiden hatte, fiel das Votum für Berlin recht knapp aus. Doch setzte sich jene Linie durch, die das preußische Berlin zur Hauptstadt eines Deutschen Reiches hatte werden lassen. Freilich haben die wenigen Jahrzehnte deutscher Geschichte seit 1871 ihre dominierende Kraft verloren; sie endeten in einer Katastrophe und so mit einem unheilbaren Bruch. Wenige Dutzend Kilometer von Berlin läuft nun schon die Grenze gegenüber Polen; das einstige Hinterland ist der Stadt genommen. Vor allem ist jene Schwäche Westdeutschlands Vergangenheit, die 1815 auf dem Wiener Kongress den damaligen österreichischen Außenminister Metternich und seinen englischen Kollegen Castlereagh veranlassten, Preußen als Schutz gegen eventuelle neue französische Übergriffe an den Rhein zu holen. Hätten sie nicht sehen müssen, dass sie damit Preußen jener Dynamik auslieferten, welche die östlichen und die westlichen Gebiete zu vereinigen strebte und damit Deutschland unter seine Herrschaft brachte und von Österreich als dem Sachwalter des alten Deutschen Reiches abtrennte? Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde Berlin mit zukunftsfrächtigen Industrien wie dem Lokomotivenbau von Borsig und der Elektrotechnik von Siemens und AEG zum Motor der Industrialisierung Mitteleuropas. Heute dagegen herrscht Berlin weder durch eine vergleichbare innovative Industrie noch durch die Macht der Konzentration der Presse, welche sich längst auf andere Orte festgelegt hat. Berlin als Umschlagsplatz der Güter und Ideen zu einem neu sich organisierenden Mittel- und Osteuropa ist eine Vision, deren Verwirklichung noch aussteht und überhaupt fraglich bleibt. Die gelungene Westintegration Deutschlands ist die Tendenz, der nun auch Staaten wie Ungarn oder Polen folgen.

Es gab viele Auseinandersetzungen über die Frage, wie das vereinigte Deutschland in Zukunft von Berlin, aber immer auch zugleich von Bonn aus regiert werden soll. Überraschenderweise eskalierte ein Streit zu besonderer Schärfe: die Auseinandersetzung um die künftige Museumslandschaft Berlins! Wenn in Bonn ein Haus der Geschichte sich den Jahrzehnten der Integration der neuen Bundesrepublik in die westliche Demokratie zuwendet, so mag das Historische Museum in Berlin weitere Perspektiven haben. Es hat sein volles Gewicht dadurch gewonnen, dass ihm nun die alten Bestände des Zeughauses gehören oder es mit diesem zusammenfällt. Eine solche Dokumentation der Geschichte muss bei jedem geschichtlichen Wandel Auseinandersetzungen provozieren. Warum aber der Streit gerade um die Kunstmuseen? Soll die Kunst uns nicht aus dem Streit der Zeit in eine andere und bessere Welt ent-rücken, uns auf Ewiges verweisen? Doch sind Auseinandersetzungen immer mit den Sammlungen von Kunstschatzen verbunden.

In unterschiedlichen Weisen sammeln die Menschen Kunstschatze; sie bewahren sie auf, sie pflegen und ordnen sie. Seit dem 18. Jahrhundert entwickeln sich dafür die Museen und die Ausstellungen freier Kunstvereine. Schwerlich würden die Menschen sich diese Mühe machen, wenn sie ihr eigenes Anliegen nicht in den Kunstwerken wiederfinden würden. Was bewahrt wird, muss aus einer Fülle des Möglichen ausgewählt werden. Die Auflösung der alten Klöster und das Aufräumen in den Kirchen war zeitweise auch ein einfaches Vernichten. Die Darbietung des Aufbewahrten lenkte in den Museen die Wege der schauenden Menschen auf bestimmte Schwerpunkte hin. Auswahl und Darbietungsweise verdanken sich den Erwartungen eines besonderen, oft erregenden geschichtlichen Augenblicks. Wie sollte es also keinen Streit geben über die Konzeptionen der großen und repräsentativen Museen? Als Berlin durch Preußens Engagement in den Freiheitskriegen gegen Napoleon eine bedeutende europäische Hauptstadt wurde, war man sich darüber im Klaren, dass die Stadt auch auf dem Gebiet der Kultur mit London und Paris, mit Wien und München gleichziehen oder doch diesen Zentren nacheifern müsse. Auf einer Spreeinsel wurde zu Schloss und Dom, zum alten Zeughaus, zur Oper und zur neuen Universität das Museum gestellt.

Schinkel griff beim Museumsbau noch einmal auf jene Hinwendung zu Griechenland zurück, wie sie die Jugend Hölderlins und Hegels bestimmt hatte: der griechische Tempel, allerdings überhöht durch eine Rotunde, gab die maßgebliche Form ab für die Aufbewahrung der Kunst. Während in München zur Glyptothek Leo von Klenzes eine eigenständige Pinakothek trat, wurden in Berlin die Gemälde zusammen mit den Skulpturen im selben Museum, dem Tempel der Kunst, gezeigt. Noch war die Zeit fern, in der man in der Anknüpfung an die eigene Geschichte, an mittelalterliche Baukunst das Museum gestaltete (wie es wenige Jahrzehnte später in Nürnberg mit dem Germanischen Nationalmuseum geschah, das Kreuzgänge des einstigen Karthäuserklosters einbezog; ähnliches geschah dann in Köln und noch in unserem Jahrhundert in der Verbindung von The Cloisters mit dem Metropolitan-Museum in New York). Das Berliner Museum wird heute das Alte Museum genannt, weil ihm auf der gleichen Insel weitere Museen zugesellt wurden. Sowenig wie die Gründung des ersten Museums gingen diese Neugründungen vor sich ohne Auseinandersetzungen. Kaiser Wilhelm II., gestützt auf seinen Hofmaler Anton von Werner, beteiligte sich persönlich an der Polemik, als die Nationalgalerie unter Hugo von Tschudi sich den modernsten Bestrebungen der französischen Malerei zuwandte: der Museumsdirektor verlor seine Stellung. Ihren Bismarck fanden die preußischen Museen in von Bode. Er konnte um die Jahrhundertwende das Kaiser-Friedrich-Museum fertigstellen lassen, das heute seinen Namen trägt. Als er dann im Pergamon-Museum zwar keine Renaissanceformen, aber neuromanische und neugotische Bogen- und Kreuzgewölbe hatte einziehen lassen, forderte man für das Museum das ‚ganz Neutrale‘ jenseits der historisierenden Einkleidungen. Die Kritik hatte Erfolg: die Gewölbe

wurden wieder abgerissen. Karl Scheffler konnte 1924 eine Schrift unter den Titel stellen: *Berliner Museumsstreit*.

Eine schreckliche Erinnerung ist die ‚Säuberung‘ der Museen durch die Nationalsozialisten. Hier korrespondierten die Pläne für eine neue Hauptstadt Germania, wie Speer sie für Hitler entwarf. Es blieben die Trümmerstätten einer geteilten Stadt. Die Gemäldegalerie musste nach Dahlem ausweichen. Als der Platz auf der Museumsinsel nicht mehr reichte, hatte man dort schon vor dem Ersten Weltkrieg Museen für die asiatische Kunst gebaut. Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte unmittelbar an der Grenze und der Mauer der geteilten Stadt, damit möglichst nahe zur Spreeinsel hin, am Ende des Tiergartens, ein neues Kulturzentrum entstehen. Zur Philharmonie und zur Staatsbibliothek Scharouns kam die neue Nationalgalerie von Mies van der Rohe als erster Teil für einen neuen Museumskomplex. Wiederholt sie in ihrer Zweigeschossigkeit nicht noch einmal die Anlage des Alten Museums? Freilich folgt das Gebäude aus Stahl und Glas dem Bauhausstil, der zum Internationalen Stil wurde. Die Planung der Gemäldegalerie trug man Gutbrod an, der sich der Dominanz dieses Stils nicht fügte. Inzwischen ist der Aufstand der Postmoderne schon zugunsten einer neuen Einfachheit überholt worden. Kann man unter diesen Umständen die verzögerte Verwirklichung der alten Pläne gemäß den langsamen Finanzschüben noch akzeptieren? Wenn gar das alte Kaiser-Friedrich-Museum, durch von Bode einmal als Renaissance-Museum gestaltet, für unterschiedliche Sammlungen oder Sammlungsreste vorgesehen wird, muss die Empörung groß werden. Darf man z.B. die besten Bilder Rembrandts – natürlich auch für eilige Staatsbesuche – nach dort holen, durch das Sammelsurium des Vorzüglichen aber die Sammlungen am Tiergarten schädigen? Alle seine Gemälde wird Berlin sowieso nicht zurückbekommen. Man erzählt, eine Fülle von Bildern sei in einem alten Flakbunker verbrannt. Mindestens einige der vermissten Bilder sind in Russland aufgetaucht, und sie sollen jetzt wohl gegen die Regeln als Kriegsbeute eines zerbrochenen Staatsgefüges, das den Frieden verlor, festgehalten werden. In jedem Fall zeigt sich, wie die Kunst verbunden ist mit der Geschichte der Völker und der Parteilungen unter den Menschen. Das Museum kann sich dem dabei entstehenden Streit nie völlig entwinden.

Als das Berliner Museum geplant und gebaut wurde, las Georg Wilhelm Friedrich Hegel als Philosoph an der Universität auch über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hegel hatte es erst recht spät gelernt, den Parvenu Preußen als einen der Staaten der neuen europäischen Pentarchie anzuerkennen. Als sein Weg ihn nach der Schlacht bei Jena von Jena weg über die bayerisch gewordenen Städte Bamberg und Nürnberg ins nunmehr badische Heidelberg führte, stand Berlin als Möglichkeit für ihn am Horizont. Besucher wie Niebuhr oder der Minister von Altenstein zeigten ihm, dass die Berliner Universität den Geisteswissenschaften einen bevorzugten Ort geben und die Phi-

losophie in die Mitte ihrer Lehre und Forschung stellen wollte, also einen neuen Typ der Universität versprach.¹ Vom Kupfergraben aus musste Hegel, 1818 nach Berlin gekommen, dann seit 1824 sehen, wie jenseits des Spreearmes das Museum gebaut wurde. Sicherlich musste Hegel auch den Baulärm hören – noch keine Betonmischmaschinen, aber das Anfahren des Materials, das Einrammen der Stämme, das Schleifen von Stein und Marmor.

Von einem Streit zwischen Bonn und Berlin konnte Hegel natürlich nicht einmal träumen. Auf seiner Reise in die Niederlande kam Hegel 1822 in einem Dauerregen mit dem Schiff von Koblenz nach Bonn. Das Wetter klärte sich auf; so konnte Hegel seinen Kollegen Windischmann besuchen und die neue preußische Universitätsstadt sich wenigstens etwas ansehen. „Bonn“, so schrieb er nach Hause, „ist höckerig, ganz engstraßig, aber die Umgegend, Aussicht, Botanischer Garten – schön, sehr schön. Bin aber doch lieber in Berlin.“ In Köln ließ Hegel sich durch den alten Wallraf noch selbst die Gemäldesammlung zeigen und zu den alten Römerlagern führen. Auch anlässlich der Paris-Reise von 1827 verbrachte Hegel seine Zeit in Köln „mit abermaligem Besuch des erhabenen Doms, der Wallraf’schen Sammlung, Besichtigung der Sterbenden Maria usf., Austernessen, Moselweintrinken usf.“ Wie wenig er aber einen Museumsstreit in Köln voraussah, zeigt sich daran, dass er bald nach Bonn zum gelehrten Gespräch mit den Universitätskollegen flüchtete – statt noch einen weiteren Tag „in dieser alten, häßlichen Stadt in Merkwürdigkeiten zu vegetieren“.² In Berlin war Hegel an seinem Geburtstag 1826 von seinen Schülern mit Goethe gefeiert worden: nur eine Nacht trennte die Geburtstage des Philosophen und des verehrten Dichters. (Der König, der im gleichen Zeitraum Geburtstag hatte, verbot dann durch Kabinettsorder öffentliche Geburtstagsfeiern für Privatpersonen.) Friedrich Förster, der unter Hegels Schülern das größte Mundwerk hatte, lobte Hegel als den ‚neuen Herkules‘ in Hexametern. Dabei ließ er die Ästhetik nicht aus; er dichtete:

Dann auch führtest Du uns zu den Gärten der Hesperiden,
Pflücktest der ewigen Kunst goldene Früchte für uns,
Daß wir die Werke verstünden, die uns ein Mozart, ein Goethe,
Die uns ein Phidias kühn, die uns ein Raffael schuf.

Vielleicht können auch prosaische Anmerkungen zeigen, wie Hegel die Gründung des Berliner Museums mit seiner Ästhetik begleitete und sich über den Museumsstreit zu erheben suchte.

¹ Über Hegels Weg nach Preußen vgl. die Artikel von Rolf Grawert und mir in: *Hegels Rechtsphilosophie im Zusammenhang der europäischen Verfassungsgeschichte*. Hrsg. von Hans-Christian Lucas und Otto Pöggeler. Stuttgart 1986, 257 ff.

² *Briefe von und an Hegel*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister und Friedhelm Nicolin. 4 Bde. Hamburg ³1969 (1952-1954), Bd 3, 202. – Zum Folgenden vgl. *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*. Hrsg. von Günther Nicolin. Hamburg 1970, 308.

I. Der Aufbau des Museums

Natürlich hatten auch die Herrscher in Brandenburg und Preußen in ihren Schlössern ihre Kunstkammer und dazu weitere Skulpturensammlungen und Gemäldegalerien. Die Vorlieben Friedrichs des Großen verfielen aber bald der Verachtung; war nicht anderes als die Anlehnung an den überbildeten französischen Geschmack nötig? Die Sammlungen wurden dann der Akademie unterstellt. Der Archäologe Alois Hirt entwarf den Plan, als man 1797/98 den Handwerkern durch eine öffentliche Kunstsammlung Vorbilder geben und zugleich die Nation durch den Umgang mit Kunst bilden wollte. Der damalige Aufseher der Sammlungen, der Prediger Henry, bestand noch auf der Einheit der kunstgeschichtlichen und naturgeschichtlichen Sammlungen; doch die Bestrebungen der Goethezeit drängten dazu, der Kunst eine stärkere Autonomie zuzusprechen. Napoleon zeigte nach seinen Siegen in Paris, dass eine Nation in der Kunst ihren Spiegel und ihr Selbstverständnis findet. Nach seinem Sturz kehrten die aus Preußen geraubten Kunstwerke zurück, und so war die Verwirklichung eines Museumsplans unausweichlich geworden, den Wilhelm von Humboldt und von Altenstein 1810 in die Steinschen Reformen eingebracht hatten. Entscheidend wurde 1823 Schinkels Vorschlag, das geplante Museum nicht in den Räumen der Universität oder in der Akademie über den Ställen für einige hundert Pferde unterzubringen (so dass man scherzhaft eine Inschrift ‚Mulis et Musis‘ vorschlagen konnte). Das Museum sollte das Ensemble der bedeutenden öffentlichen Bauten Berlins vollenden. Die Ideen Schinkels wichen aber bald von den nüchternen Gedanken Hirts ab, und so kam es 1827-29 zum Austritt des beleidigten Hirt aus der Museumskommission, weil man sich auch noch über das holperige Latein der von ihm vorgeschlagenen Inschrift lustig machte. Hirt bestand in der Inschrift darauf, dass das Museum dem Studieren der Altertümer und so der Belehrung des Handwerks und Kunsthandwerks dienen sollte. Demgegenüber forderten seine Gegner ein Gleichgewicht zwischen Erfreuen und Belehren. Wilhelm von Humboldt übernahm den Vorsitz in der Museumskommission; seine Entscheidung, keine Nachbildungen aus Gips zuzulassen, setzte den I-Punkt auf die Zuwendung zum autonomen Kunstgenuss jenseits aller anderen Nutzungen.

Hegel hat sich von Anfang an für die Wege interessiert, die zum Berliner Museum von 1830 führten. Gegenüber dem Freunde Sulpiz Boisserée setzte er sich dafür ein, dass dessen bedeutende Bildersammlung nach Berlin komme und dort das Museum maßgeblich aufbaue. Das gelang nicht, doch schon in der ersten Ästhetik-Vorlesung vom Winter 1820/21 bezog Hegel sich auch auf die Gemäldesammlung des englischen Kaufmanns Solly, die dann den Grundstock der Gemäldegalerie bildete. Auch zu den preußischen Schlössern etwa in Potsdam und zu ihren Gemälden ist Hegel gefahren. Darüber hinaus hat er sich um die Kenntnis der großen europäischen Museen bemüht; seine Herbstferien hat er zu Fahrten nach Dresden und Wien, nach Braunschweig, Kassel, Köln, in die Niederlande und nach Paris benutzt. Heinrich Gustav Hotho, der

Hegelschüler, Philosoph und Kunsthistoriker, stellte in seiner Edition von Hegels Ästhetik-Vorlesungen einmal ein Datum zu Hegels Ausführungen; danach sagte Hegel am 17. Februar 1829, also anderthalb Jahre vor der Museumseröffnung:

Das Zweckmäßigste für das Studium und den sinnvollen Genuß wird deshalb eine *historische* Aufstellung sein. Solch eine Sammlung, geschichtlich geordnet, einzig und unschätzbar in ihrer Art, werden wir bald in der Bildergalerie des hier errichteten königlichen Museums zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geschichte in der Fortbildung des Technischen, sondern der wesentliche Fortgang der inneren Geschichte in ihrem Unterschiede der Schulen, der Gegenstände und deren Auffassung und Behandlungsweise deutlich erkennbar sein wird.³

Im Aufbau der Berliner Gemäldegalerie führte die Zusammenarbeit der Museumstätigkeit und der Kunstgeschichte dazu, dass Winckelmanns Konzeption einer Geschichte der griechischen Kunst ein Pendant in der Geschichte der europäischen Malerei bekam und die Geschichte der Kunst und Literatur nun im ganzen philosophisch verstanden werden sollte.

Hegel hat in seiner Jugend nicht nur Georg Forsters Beschreibung einer Weltreise gelesen, sondern auch dessen *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich*. So ist er damit bekannt geworden, dass es neben der berühmten italienischen Kunst im Westen Europas so etwas wie eine eigene Linie der Kunstgeschichte gab. Diese kunstgeschichtliche Linie trat in ein völlig neues Licht mit ganz anderen Wertungen, als Hegel in Heidelberg die Sammlung der Brüder Boisserée besichtigen konnte; dort wurde die christliche Malerei seit den Brüdern van Eyck dokumentiert. Kaiser und Könige, der Dichter Goethe und der Baumeister Schinkel waren nach den Freiheitskriegen Besucher in dieser Sammlung. Die Gemälde konnten mehr interessieren als die griechische Skulptur, weil man nicht nur Freiheit und menschliche Bildung suchte, sondern aus der europäischen Geschichte heraus als deren Resultat eine neue Verfassung Europas, das Gleichgewicht der großen konstitutionellen Monarchien als Ausgleich zwischen der überlieferten Fürsten- und Adelsherrschaft einerseits und dem erstarkten Bürgertum andererseits. In Preußen wie in Österreich wurde dann das Verfassungsversprechen zuerst einmal gebrochen. Nach den Karlsbader Beschlüssen gerieten die Bemühungen um den neuen Aufbau der Staaten auf einen langen Weg mit unsicherer Zukunft. Umso mehr musste man in der Hinwendung zur Kunst sich auf die gesuchte neue Bürgerlichkeit vorbereiten; so trat man an die Gemälde aus Brügge und Gent, aus Köln und Amsterdam heran.

³ Vgl. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho. 3 Bde. Berlin 1835-1838, Bd 3, 102. – Vgl. auch meinen Beitrag *Hegel und die Geburt des Museums*. In: *Kunst als Kulturgut*. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée. Ein Schritt in der Begründung des Museums. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler. Bonn 1995, 197-205.

Als Hegel sich in Berlin eingerichtet hatte, besuchte er in den Herbstferien 1820 und 1821 Dresden, um endlich auch die einmaligen Kunstschatze dieser Residenzstadt kennenzulernen. Von dort war Winckelmann nach Rom aufgebrochen, dort hatten sich die Romantiker zu Gesprächen in der Gemäldegalerie getroffen. Hegel kam gewissermaßen verspätet; gerade deshalb stellte er das Gesehene in die Zusammenhänge, wie die Sammlung der Brüder Boisseree sie neu aufgeschlossen hatte. Berlin musste von den anderen Hauptstädten Europas lernen, doch konnte diese Stadt auch Neues einbringen – eben die geschichtliche Betrachtung der Kunst im Ganzen! Als Hegel 1824 Wien besuchte, rühmte er die liberale Weise, in der man ihm den Zugang zu den Kunstschatzen in den vielen Palästen erleichterte. Bissig bemerkte er, in Sanssouci fordere man nicht nur Geld für die Besichtigung der Grabstätte Friedrichs des Großen, sondern auch für die Besichtigung der Grabstätte seiner Hunde. Überhaupt galt für den Berliner Professor:

Was man bei uns mühselig zusammenklaubt, unvollständig besitzt, große Aufsätze darüber macht – ist hier in Fülle und vollauf.⁴

Trotz solcher augenblicklicher Aufwallungen blieb Hegel auf seinem Berliner Weg. Als er nach Berlin ging, zitierte er das berühmte Wort, Preußen sei auf Intelligenz gebaut und müsse so ersetzen, was dem Land an Reichtum von Natur und Geschichte versagt worden sei. Gerade weil Berlin sich alles erst erwerben muss, kann es nicht nur Kunstschatze gewinnen; es muss sie zugleich durch Museum und kunstgeschichtliche Arbeiten hineinstellen in den großen geschichtlichen Zusammenhang der Kunst.

Hat Hegel sich mit Schinkels Museumsbau auseinandergesetzt, ihm vielleicht gar zugestimmt? Auf dem Weg durch Berlin traf er auf Schinkels Paläste oder auf dessen Neue Wache; im neuen Schauspielhaus sah er den *Freischütz* und Theateraufführungen. Teilte Hegel nicht mit dem Baumeister Schinkel gemeinsame Auffassungen? Auch er lehnte die Halbsäule und damit die einstige barocke Baukunst ab. Die Freitreppe und die freigestellten Säulenreihen der griechischen Tempel sah er wieder am neuen Museum; eine Rotunde näherte das Museum weiter dem Bereich des Sakralen an und machte es zu einem Tempel der Kunst. Ein lobendes Wort speziell für Schinkel gibt es bei Hegel nicht. Schon in seiner ersten Berliner Ästhetik-Vorlesung vom Winter 1820/21 unterscheidet Hegel die symbolische, klassische und gotische Baukunst. Er stellt zu ihr dann „4. die Civil-Baukunst“, sagt aber sofort:

Diese letztere ist von dem Begriffe der Schönheit am meisten entfernt, da die Schönheit der Bequemlichkeit, dem Nutzen, und andern Zwecken unterworfen ist; daher ist sie ganz wegzulassen.⁵

⁴ Vgl. *Briefe von und an Hegel* (Anm. 2), Bd 3, 59. – Zu Hegels Reisen vgl. den Ausstellungskatalog *Hegel in Berlin*. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Zum 150. Todestag des Philosophen. Hrsg. von O. Pöggeler. Berlin 1981 (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge. 16), 131-180.

Bei diesem Schweigen über Schinkels neue preußische Klassik ist es geblieben. Hätte Hegel nicht auch ein nüchternes Museum im Sinne Hirts akzeptiert?

In seiner ersten Berliner Ästhetik-Vorlesung stellt Hegel gleich am Anfang fest, dass die Reflexion einen Zweck der Kunst suche. Schon Horaz habe formuliert: ‚et delectare et prodesse volunt poetae‘. Hegel will das reflektierend Gesagte in der Idee fassen, und dafür zieht er den Weg von Kants Kritik der Urteilskraft über Goethe und Schiller bis zu den kühnen Neuerungen der Brüder Schlegel heran. Das Erfreuen und Nützen der Künste wurde in der Diskussion um das Berliner Museum zum Erfreuen und Belehren. Es war ein Rest aufklärerischen Geistes, der Hirt 1824 dazu führte, gegen Schinkels Museumsplan einzuwenden: ‚die Gegenstände [also die Ausstellungsobjekte] sind nicht des Baues wegen da, sondern der Bau hat sich nach den Gegenständen zu richten‘⁶. Dabei war unterstellt, dass die Skulpturen und Gemälde in mannigfacher Weise belehren sollten. Im Sommer 1828 wurde der Kunsthistoriker Waagen in die Museumskommission berufen; ihm folgten bald Künstler wie Rauch und Wach und ein Restaurator wie Schlesinger. Zwar konnte der Kronprinz, aus Italien zurückgekehrt, den exzentrischen von Rumohr nicht als Generalintendanten des Museums durchsetzen, doch beim Hängen der Gemälde bekam dieser mit Waagen zusammen die entscheidende Befugnis. Schinkel und Waagen hatten im August 1828 als Richtlinie formuliert: ‚erst erfreuen, dann belehren‘. Es war nur konsequent, dass Hirt zurücktrat und damit den Platz für Wilhelm von Humboldt als Vorsitzenden der Museumskommission frei machte.

Hegel hat nie aufgehört, von Hirt zu lernen. Das galt zuerst einmal für die Architektur, die in Hegels Berliner Ästhetik die Reihe der fünf großen Kunstgattungen vor Skulptur, Malerei, Musik und Poesie beginnt. Auch Hegel nahm das Haus mit seinen Pfosten oder Säulen und dem Dach als Vorbild des griechischen Tempels, stellte dieser Form aber die orientalischen Tempeltürme und Pyramiden voraus und gab ihnen mit der gotischen Kathedrale ein maßgebliches christliches Gebäude bei. Hirt dagegen fand im finsternen Mittelalter nur Verfall. Doch für die vorgriechische und die griechische Architektur konnte Hegel auf Hirts Gedanken zurückgreifen. Hegel schaffte sich kurz vor dem

⁵ Vgl. G.W.F. Hegel: *Vorlesung über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von Helmut Schneider. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995 (Hegelianica. 3) (im Folgenden: *Ästhetik nach Ascheberg 1820/21*), 207 f. – Vgl. auch das Kapitel Hegels Verhältnis zur Archäologie, in: O. Pöggeler: *Die Frage nach der Kunst*. Freiburg/München 1984, 170 ff.

⁶ Hirts Beschwerde an den König wird zitiert von Walter Hochreiter: *Vom Musentempel zum Lernort*. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt 1994, 28. – Vgl. auch: Heinrich Dilly: *Hegel und Schinkel*. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler. Bonn 1986 (Hegel-Studien. Beiheft 27), 103-116; Beat Wyss: *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt*. Aloys Hirt und Hegel. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. von O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983 (Hegel-Studien. Beiheft 22), 115-130.

Tode selber jene Geschichte der Baukunst bei den Alten an, die Hirt in drei Bänden in den zwanziger Jahren hatte erscheinen lassen. Sie beginnt mit den Ägyptern und Babyloniern. Bleibt Hegel nicht auch bei Hirt und vor Schinkel stehen, wenn er die moderne Zivilbaukunst aus der Betrachtung ausschließt, weil sie vorzüglich dem Nutzen folge?⁷ Als Hegel 1824 nach Wien reiste, bewegte Hirt ihn zu einem Abstecher zu den Fresken auf Burg Karlstein bei Prag. Doch duldet Hegel es, dass sein Schüler Hotho 1831 in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* Hirts *Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag* scharf abfertigte. Der italianisierende schöne Stil der Parler-Zeit blieb ohne Würdigung, als Johann van Eyck zur Gründerfigur der christlichen Malerei geworden war.

Heinrich Gustav Hotho hat bei seiner Edition von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik Hegels Ausführungen von 1828/ 29 als Leitfaden für den Anfang der Systematik genommen. Als der Streit zwischen Hirt auf der einen, von Rumohr und Waagen auf der anderen Seite sich zuspitzte, ging Hegel davon aus, dass sich seit Aristoteles, Longin und Horaz eine Kunsttheorie, seit Platon eine Lehre vom Schönen ausgebildet habe. Hegel griff auf einen frühen Aufsatz Hirts zurück, der 1797 in Schillers *Horen* das Schöne als das Charakteristische fasste, das durch Formen, Gebärden und Hell-Dunkel-Tönungen Ausdruck eines Inneren ist. Johann Heinrich Meyer hatte in seiner *Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen* polemisch gegen Hirt ausgeführt, das Charakteristische tendiere zur Karikatur oder gar zum Hässlichen. Mit Goethe wollte Meyer deshalb vom Bedeutenden sprechen. Doch merkte Hegel an, dass der Begriff des Charakteristischen bei Hirt formal bleibe und nicht auf Übersteigerungen festgelegt werden könne; der Begriff des Bedeutenden oder des Bedeutsamen führe nicht wirklich über Hirt hinaus. Die Form wird nicht mit dem Gehalt der Kunst überhaupt in Beziehung gebracht, der Gehalt nur von den Griechen her gesehen. Im Hinterkopf hat Hegel offenbar weiterhin Friedrich Schlegels Tendenz, das Charakteristische für die christliche und die moderne Kunst zu reservieren, so aber zu einer konkreten Geschichte des Schönen zu kommen.

Ehe Hegel selbst das Schöne als das Scheinen der Idee im Ideal bestimmt, trägt er die Kritik vor, die von Rumohr in seinen *Italienischen Forschungen* an der Idee als etwas Unbestimmten und Leeren geübt hatte. Wenn Raffael nach der berühmten Tradition seine Gestalten nach einer gewissen Idee gemalt haben soll, dann genügt dieser Ausgang für von Rumohr nicht, weil er ja das konkrete Sehen nicht berücksichtigt. Wenn von Rumohr auf die Empfindung des Schönen zurückgeht, hält Hegel ihm vor, dass diese Kategorie schon von Kant aus der Diskussion entfernt worden sei. Wenn von Rumohr gegen Winckelmann sagt, die Verlängerung des Unterleibes bei Statuen sei nicht

⁷ Zu Hegels Hirt-Exzerpt vgl. *G.W.F. Hegel: Berliner Schriften*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1956, 707 f. – Zum Zusammenhang vgl. auch: *O. Pöggeler: Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik*. Opladen 1987.

griechisch, sondern nur römisch, so spricht Hegel freilich von einem unschuldigen Irrtum. Hegel gibt wieder, dass von Rumohr durch seine Frau ein italienisches Bauernmädchen dazu bewegte, sich malen und sich durch Thorwaldsen modellieren zu lassen. Aber Hegel bemerkt, dass auf diese Weise nur ein Portrait zustande komme, nicht die Idealität einer Heiligen, wie die Bilder der großen christlichen Malerei sie zeigt. So wird von Rumohrs Polemik gegen die Idee letztlich abgewiesen.⁸

Es war Hegel also bewusst, dass von Rumohr den Idealismus und dessen Philosophie der Kunst nicht mitmachte. Doch konnte Hegel sich über die philosophischen Differenzen erheben, weil er von dem Kunstkennner und dem Historiker von Rumohr lernen wollte. So lud er von Rumohr zu einem Gespräch in sein Haus ein. Da von Rumohr der Verfasser eines Kochbuches war, hatte Frau Hegel Bedenken; man einigte sich darauf, dass Frau Hegel kochte, von Rumohr den Salat zum Essen anmachte. Blieben nicht auch die begrifflichen Mittel, mit denen man an die Geschichte der europäischen Malerei herantrat, eine Zutat, da sich die Deutung der Geschichte und überhaupt die Systematik aus der Arbeit der Geschichte selbst ergeben sollte?⁹ So ließ Hegel sich auch durch den Streit zwischen Hirt auf der einen und von Rumohr und Waagen auf der anderen Seite nicht sonderlich erregen. Als Leopold von Henning, Hegels früherer Assistent, 1829 einmal auf Reisen war, schilderte seine Frau ihm brieflich Hegels überlegenes Auftreten auf einer Berliner Gesellschaft. Man schalt heftig auf die ‚museische Inschrift‘; Frau von Henning nannte den Archäologen den ‚schweinschen Hirt, der sich untersteht zu sagen: Goethe wüsste nicht, was Gefühl und Liebe sei‘. Hegels Malerfreund Christian Xeller hatte bei einer anderen Gelegenheit ein Wort von Schlegel über Hirt aufgegriffen: dieser sei ‚Hirt und Vieh in einer Person‘. Hegel selbst lernte das eine bei Hirt, anderes aber bei von Rumohr und Waagen. Die Deutung der Geschichte der Kunst im Ganzen bestritt er aus dem Ansatz seiner eigenen Philosophie. Wenn Hegel in seiner Ankündigung der baldigen Museumseröffnung das Studium vor dem Genuss nennt, den Genuss damit zu einem sinnvollen machen kann, dann scheint er eher dem immer noch aufklärerisch gesinnten Hirt als seinen Gegnern zu folgen. Doch nimmt gleich der nächste Satz, der die Bilder von einer inneren Geschichte her verstehen will, jenes neue Verstehen auf, das die Romantiker vorzüglich aus dem Bezug auf die Geschichte der Kunst und Literatur entfaltet hatten.

⁸ *G.W.F. Hegel's Vorlesungen über die Ästhetik* (Anm. 3), Bd 1, 138 ff, 207, 216, 220 ff, 378; Bd 3, 104 ff. Vgl. ferner die Nachschriften zur Vorlesung von 1828/29.

⁹ *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen* (Anm. 2), 453. – Zu den folgenden Anekdoten vgl.: O. Pöggeler: *Der Philosoph und der Maler. Hegel und Christian Xeller*. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (Anm. 6), 351-379, vor allem 359 f.

II. Idee und Leidenschaft

Als das Begehren nach einer Verfassung in Preußen wenigstens für den Gesamtstaat zuerst einmal unerfüllt blieb, hat Hegel trotzdem 1820 seine Rechtsphilosophie als Vorlesungskompendium vorgelegt. Im Winter 1822/23 las er dann nicht nur *Natur- und Staatsrecht oder Philosophie des Rechts*, sondern auch *Philosophie der Weltgeschichte*. Damit löste sich die Geschichtsphilosophie aus den letzten Paragraphen der Rechtsphilosophie und bekam eine eigene Vorlesungsreihe. In ihr legte Hegel dar, dass Ideen sich durchsetzen, wenn ihre Zeit gekommen ist; doch stürzen die Leidenschaften sich einseitig auf diese oder jene Tendenz. So wird nichts Großes in der Geschichte ohne Leidenschaft hervorgebracht; der Streit der Leidenschaften lässt schließlich jedoch die dirigierende Idee hervortreten. Hegel konnte davon ausgehen, dass das europäische Staatensystem auf die konstitutionelle Monarchie zutrieb, mochte auch zwischen den englischen und den russischen Verhältnissen ein großer Unterschied bleiben. Mannigfach vorbereitet war in Berlin auch, dass die Hauptstadt des neuen Großstaates wie London und Paris sein Museum bekommen musste.

Karl Immermann hat in den ‚Familien-Memoiren‘ *Die Epigonen* die beiden Jahrzehnte der Restauration nach dem Wiener Kongress vergegenwärtigt. Vergeblich suchte der Adel seine führende Rolle zurückzuerlangen; seine erbten Privilegien lagen im Streit mit der Welt des Bürgertums, das auf Eigentätigkeit setzte. Die Freiheitskriege waren längst geschlagen worden; jene Sturmflut schien abzulaufen, die durch die Französische Revolution ausgelöst, durch Napoleon über ganz Europa ausgeweitet worden war. Das 9. Kapitel des zweiten Buches von Immermanns Roman macht nicht viel aus dem Begriff des ‚Nihilismus‘, doch fixiert das 10. Kapitel dann den Begriff der ‚Epigonen‘, die als Erben und Nachgeborene mit „geborgten Ideen“ wie mit geborgtem Gelde wirtschaften.

Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte schlichte: *Überzeugung*, ist deshalb aus der Mode gekommen, und man beliebt, von Ansichten zu reden.

Der Adel versammelt sich noch einmal zu einem Ritterspiel, doch das Turnier führt trotz aller Begeisterung nur zu Unglücksfällen und Lächerlichkeiten. Ein „ältlicher Herr“ kann in seiner schweren Rüstung gar nicht auf den Rappen gelangen; so sitzt er (im 6. Kapitel des vierten Buches) im „grünen Nankingröckchen“ traurig unter einer Fichte. Er erhält aus dem Scottschen Roman den Spitznamen „el Desdichado“, der „Enterbte“.

Im ersten Kapitel des sechsten Buches erscheint Berlin als „Sitz der Intelligenz“. Madame Meyer lässt im dritten Kapitel in ihrem Konzertzimmer, das wie eine kirchliche Kapelle ausgeschmückt ist, „altkatholische Hymnen“ singen. Die Herzensergießungen des kunstliebenden Klosterbruders ergreifen nun

über die „engen Kreise weniger Geweihter“ hinaus auch das Volk. Ein Sturm und Drang nach Kirchenfenstern, Schnitzwerk in Holz und Elfenbein beginnt, nach unscheinbaren Tafeln, auf denen man Schmutz und Moder wegnehmen muss, um „endlich ein rundes altdeutsches Gesicht“ zu erblicken. Madame Meyer hält streng „auf die älteste Periode“, welche allein Andacht und Begeisterung wiederzustrahlen scheint.

Von Raffael hätte sie vielleicht noch etwas an- und aufgenommen; wer ihr aber mit einem Guido oder gar mit einem der Caraccis nahegekommen wäre, würde sie gewiß tief verletzt haben.

Ein fremder Handelsmann (der englische Kaufmann Solly) nimmt erstaunt von dem preissteigernden Enthusiasmus für seine Bildersammlung Kenntnis; diese kann dann den Grundstock der neuen „Nationalgalerie“ bilden.

Immermann macht deutlich, vor welche Herausforderung die hinzugewonnenen westlichen Provinzen das neue Preußen stellen. Berlin als Sitz der Intelligenz ist in ein weites plattes Land eingepasst, in dem die Menschen patriarchalisch in ihren Familien und Ständen leben. Das Leben sieht sich ganz anders an, wenn man durch die Westfälische Pforte nach Westen kommt. Dort herrschte einmal ein kleiner Dynast neben dem Bischof und der freien Reichsstadt; die Fülle der Staaten regte an, dass die Menschen in großer Zahl „zu dem Bewußtsein politischer Würde und Wichtigkeit“ gelangten. In Berlin wird das Museum zum „Sammelpunkt der feinen Welt“. Vermögen die alten Bilder aber auch zu einer lebendigen Kunst zu führen? Einer der Prinzen hält (im achten Kapitel des siebenten Buches) fest: „Ein lebendiges Interesse kann nur an einer Sache sich entzünden, welche in der Gegenwart kräftig wurzelt. Nun aber sehe ich an den Handlungen der Zeitgenossen durchaus nichts für das Auge, mithin auch nichts für den Pinsel oder Meißel. Wo die Kanonen und die taktischen Bewegungen das Schicksal der Reiche entscheiden, gibt es keine Heldengruppen, wo die Predigt im Gottesdienste das Wort führt, keine Erscheinungen, wo die Leute bis zu den Schustern und Schneidern hinunter den Frack tragen, kein Genre. Was soll also entstehen?“ Ein „geschmackvoller Eklektizismus“ wird keine Epoche machen; das „romantisch Unbestimmte“ folgt Stimmungen der Poesie. Wie es schon der junge Hegel getan hatte, so findet auch Immermann bei Klopstock eher „frostige Exerzitien“ als „große vaterländische Poesie“. Immerhin will Immermann sich nicht selbst das Wasser abgraben, und so gibt er wenigstens der Dichtung in Deutschland eine Zukunft. Wenn er aber am Schluss seines Romans die große Versöhnung feiert und in der bürgerlichen Hauptperson den Sohn eines Adligen aufdeckt, bleibt seine Wilhelm-Meister-Nachfolge selbst epigonal und kann nicht überzeugen.

Hegel hat mehr als zwölf Jahre lang das Treiben am ‚Sitz der Intelligenz‘ kennenlernen können und müssen; ja er hat dieses Treiben zusammen mit seinen Schülern maßgeblich mitbestimmt. Dabei musste er erfahren, dass das Interesse nach den Karlsbader Beschlüssen sich von den Verfassungsfragen weg auf das Feld der Kunst und schließlich auch der Religion verlagerte. So hat

Hegel selbst im Winter 1820/21 über *Ästhetik als Philosophie der Kunst* gelesen, im folgenden Sommer über *Religions-Philosophie*. Die Religions-Philosophie wurde dann geprägt durch den Streit mit Schleiermacher. Die Ästhetik war eher konform mit den sonstigen Interessen in Berlin. Es wird manigfach bezeugt, dass Hegel oft direkt aus seinen Vorlesungen heraus in die gegenüberliegende Oper oder in die Theater eilte. Schon durch den Freund Zelter war ihm das Musikleben nahe. Oft blieb es aber Hegels Geheimnis, wie weit er wirklich mit der neuesten Kunst mitging. Hegel hat Mozart zu deuten versucht; überraschenderweise wird über Beethoven von ihm kein einziges Wort überliefert. Dabei musste Hegel in Berlin auf Beethoven stoßen, sowohl auf die Sinfonien wie auch (etwa in den befreundeten jüdischen Geschäftshäusern) auf die Klaviermusik. Der Berliner Musikhistoriker Carl Dahlhaus hat deshalb gemeint, Beethoven habe für Hegel einen solchen Schock bedeutet, dass der Philosoph keine Worte gefunden, vielmehr über Beethoven so wie über den Jugendfreund Hölderlin geschwiegen habe. Vielleicht ist aber anderes richtig: Hölderlin war damals für die Öffentlichkeit vergessen; als Hegel mit Beethoven bekannt wurde, war er fünfzig Jahre alt, und so blieb er bei dem Bekannten und Verarbeiteten – bei der alten Kirchenmusik und bei Mozart, zu dem Rossini trat. Die Emanzipation der Instrumentalmusik zu ihrer Autonomie hin, wie sie Beethoven deutlich machen konnte, blieb ihm fremd.¹⁰

Hegel hat sich in Berlin nicht nur sofort um Gemälde und Gemäldesammlungen bemüht; er hat auch jene kennengelernt, die dann das Museum aufbauten und durch ihre historische Arbeit trugen. So bekam er Gustav Friedrich Waagens Buch *Über Hubert und Johann van Eyck* von 1822 vom Autor selbst. Als die Genter Kanoniker nach dem Napoleonischen Kunstraub ihren berühmten Altar zurückbekamen, hatten sie nichts Eiligeres zu tun, als die Flügel zu verkaufen. Diese kamen nach Berlin, und so konnte die altniederländische Malerei vorzüglich von Berlin aus neu entdeckt und aufgearbeitet werden. Nicht von ungefähr machte Hegel deshalb 1827 auf der Rückreise von Paris einen Abstecher nach Gent, um die dort verbliebenen Mitteltafeln des Altars zu sehen. In der letzten Ästhetik-Vorlesung von 1828/29 stellt er den Genter Altar, der als Dreifaltigkeitsbild Gott als ein Wir sehen lässt, der Statue des Göttervaters Zeus aus Olympia gegenüber. In diesen Tagen, am 11. März 1829, konnte Hegel auch die Matthäus-Passion besuchen. So wurde hörbar, was in Gent sichtbar geworden war: in Christus erscheint das wahre Lamm Gottes; der Mensch opfert keine Tiere mehr, er bringt sein eigenes Leben zum Opfer dar. Da der holländischen Malerei nun die altniederländische vorausgestellt wurde, bekam die alte Doppelung in der Geschichte der Malerei

¹⁰ Vgl. Carl Dahlhaus: *Hegel und die Musik seiner Zeit*. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* (Anm. 6), 333-349, vor allem 337 ff. – Zum Folgenden vgl. O. Pöggeler: *Kenntenschaft versus Philosophie*: Waagen und die Hegelianer. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 37 (1995), 33-38.

zwischen der italienischen und der nordeuropäischen Linie einen neuen Schwerpunkt und Sinn.

Hegel konnte voll und ganz akzeptieren, wie Waagen als künftiger Direktor der Gemäldegalerie mit Hilfe von von Rumohr die Gemälde im Museum anordnete. Von einem Knotenpunkt im Nordflügel, gebildet durch die Bilder der van Eyck und Bellini wie des Antonello da Messina, zweigten die Linien der italienischen und der deutsch-niederländischen Schule ab. Hotho hat dann Hegels Ästhetik-Vorlesungen (vor allem gemäß den Hinweisen der letzten Vorlesung) so redigiert, dass diese zwei Linien europäischer Malerei sich gegenüberreten. Doch brachte Hegel gegenüber den Kunsthistorikern eine zusätzliche These ein: aus dem Eyckschen Altar haben sich das Portrait der Stifterfiguren, die Landschaft im Hintergrund und ein Stillleben wie die Waschecke so ausgegliedert und verselbständigt, dass sie in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts das Auslaufen der Malerei markieren konnten. Der Altar als die heilige Mitte des Lebens ging verloren, weil diese Mitte nicht mehr über die Kunst gesucht wurde. Dieses Geschehen ist für Hegel nicht etwas Kontingentes und Partikulares, verbunden mit der Macht der reformierten Kirche in Holland; es soll vielmehr das Schicksal der europäischen und das heißt christlichen Malerei überhaupt angeben. Die italienische Malerei ist der deutsch-niederländischen an Schönheit und Schmelz überlegen; doch die nordeuropäische Linie ist lehrreicher: sie gibt mit dem Duktus ihrer Entwicklung das Ende jener Kunst an, die dem Menschen die heilige Mitte des Lebens gestaltet.

Das Königliche Museum in Berlin vereinigte die antike Skulptur und deren Nachklang mit der christlichen Malerei. Das Ägyptische blieb ausgeschlossen und wurde im Schlösschen Monbijou ausgestellt. Aber auch die Bilder von Caspar David Friedrich blieben im Privatbesitz der Königsfamilie; sie konnten öffentlich erst gesammelt werden, als man in der Nationalgalerie moderne Kunst zum ‚alten‘ Museum stellte. In Köster, Schlesinger und Xeller hatte Hegel drei Malerfreunde, die er schon in Heidelberg als Restauratoren an der Sammlung Boisserée kennengelernt hatte und dann in Berlin wiederfand. Waren die Maler nicht überhaupt nunmehr dazu verdammt, Restauratoren zu werden und dazu etwa Landschaften oder Portraits für die bürgerlichen Wohnzimmer zu liefern? Von Kösters Hand stammte das schöne Bild von Heidelberg, das Hegel beim Abschied von den Heidelberger Freunden geschenkt bekam. Schlesinger malte das bekannteste Portrait Hegels. Christian Xeller, einst zur katholischen Kirche konvertiert, hat am bewegtesten die Klage formuliert, dass das große malerische Werk nicht mehr gelinge und der Maler zum Restaurieren verdammt sei. Aus dieser Verdammnis gibt es nach Hegels Auffassung keine Erlösung, weil die Geschichte die Kunst relativiert hat zu einem partialen Bedürfnis des Menschen. Unser Zugang zum Göttlichen geht nicht mehr vorzüglich über die Kunst, und so hat diese ihre alte Bedeutung verloren. Wo die Kunst neue Wege suchte, konnte Hegel nur Regressionen sehen. Als er in Dresden den Bildern von Caspar David Friedrich be-

gegnete, sprach er von einem „gemachten strengen Stil“. Der strenge Stil geht dem idealischen und wahrhaften Stil sowie dem angenehmen und gefälligen Stil voraus; Friedrich könne aber nur durch „Affektation“ zu ihm zurückkehren.¹¹ Hegel war nicht bereit, darin einen Weg in die Zukunft zu sehen. Wohl konnte er das Ägyptische akzeptieren, aber eben als eine Vergangenheit, die vor dem griechischen Aufbruch ihren Ort und ihre Stunde gehabt hat.

Hegel ignorierte jene, die über die Darstellung der Tradition der Malerei im offiziell anerkannten Museum hinaus zu neuen Horizonten strebten. Trotzdem blieb unter seinen Freunden und Schülern, die sich am Aufbau des Berliner Museums beteiligten, Anlass genug zum Streit. Die Auseinandersetzungen zwischen Hirt auf der einen Seite, von Rumohr und Waagen auf der anderen eskalierten nach Hegels Tod in giftigen Pamphleten. Waagen entwickelte sich von seinen romantischen Anfängen weg zum ‚Kunstkenner‘. So musste er in einen Gegensatz treten zu den Hegelianern, welche die Geschichte der Kunst spekulativ von übergreifenden Zusammenhängen her deuteten. Sicherlich wurde Hotho ‚Assistent‘, nämlich stellvertretender Direktor der Gemäldegalerie, der während der langen Reisen Waagens die Galerie zu leiten hatte. Doch konnte Waagen nur mit Kritik und vielen Kautelen 1835 eine Reise Hothos nach Paris (zusammen mit Christian Xeller) unterstützen. Eine aufgeregte Öffentlichkeit meinte 1867, der alte Xeller habe unter der Aufsicht von Hotho ein Gemälde von Andrea del Sarto beim Restaurieren zerstört. Der Fall wurde als eine ‚unsühnbare Tat‘ selbst vor das Abgeordnetenhaus gebracht; der Generaldirektor der Museen von Olfers erlitt über den Aufregungen einen Schlaganfall. In Wahrheit war wohl die alte braune Tönung aufgegeben worden, damit die originalen grellen Farben wiedergewonnen werden konnten.¹² Hotho hat sich auch schon um photographische Wiedergaben der Gemälde bemüht und dabei eine Mappe vom Genter Altar herausgeben können. Als er beim Tode Waagens interimistisch Direktor der Galerie wurde, musste er bauliche Veränderungen vornehmen; dabei wurde klar, dass die zwei Linien europäischer Malerei nicht mehr durch die vorhandenen Gemälde ausgefüllt wurden. Die spezialistische Forschung hatte die ursprüngliche Konzeption, wie Hegel sie mit dem Museum geteilt hatte, obsolet gemacht. Hotho selbst baute mit dem jungen Bode noch seinen Nachfolger auf, der dann neue Wege ging.

Karl Schnaase war Schüler von Hegel und Savigny; als Jurist hatte er zuerst in Düsseldorf gewirkt und mit Immermann und Schadow sich austauschen können. Er ging dann in jenes Zentrum Berlin, wo die Zusammenarbeit der Kunstwissenschaftler mit den Museen in wenigen Generationen ein neues Bild von der Geschichte der Kunst schuf. Schnaase ist die Wege Hegels noch einmal unter neuen Voraussetzungen gegangen. In den *Niederländischen Briefen*

¹¹ Vgl. G.W.F. Hegel: *Ästhetik nach Ascheberg 1820/21* (Anm. 5), 192. – Zu Xeller vgl. Anm. 9.

¹² Vgl. dazu Elisabeth Ziemer: *Heinrich Gustav Hotho (1802-1873)*. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph. Berlin 1994; O. Pöggeler: *Hegels Ästhetik und die Konzeption der Berliner Gemäldegalerie*. In: Hegel-Studien. 31 (1996), 9-26.

von 1834 rollte eine Reisebeschreibung den Weg der Kunst von Gent nach Holland von rückwärts her auf. An dieses geschichtliche Paradigma konnte sich dann eine Weltgeschichte der Kunst anschließen, die freilich vorzeitig kam und das extrem Andere in der Weltgeschichte der Kunst noch nicht aufnahm. Für seine Vorträge und Vorlesungen musste Schnaase sich noch mit Kupferstichen, Nachzeichnungen und Nachbildungen behelfen. Er hat bei seinem Tode diesen Apparat jenem Institut vermacht, das in besonderer Nähe zum Aufbruch der Malerei in Flandern stand – dem Kunstwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn. Dort hat man diesen Krempel irgendwann auf den Dachboden geschafft, und so ist er verloren gegangen.¹³ Diese alten Dinge störten nur noch, als man durch zwei Projektoren Dias vorführte und als Wölfflin selbst in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* durchgängig zwei Bilder nebeneinander stellte. Unvorstellbar ist es für uns heute, dass Hegel in Dresden (wie Goethe in Italien) die Antiken noch abends im Fackelschein sah. Die Skulpturen rückten über das Spiel des Lichts auf den Falten der Gewänder und mit dem scharf abgehobenen Lichtkreis dann in der Tat in die Nähe der Bilder von Correggio.

Mit Caspar David Friedrich schloss Hegel aus seiner *Ästhetik* schließlich doch das aus, was dann von Friedrich oder auch von Turner her und über van Gogh, Cézanne und Gauguin sich zur Geschichte der modernen Kunst entfaltete und eigene Museen bekam. Z.B. ist Paul Klee den Weg des romantischen Aufstandes gegen die klassische Tradition weitergegangen; wenn er heute zur ‚klassischen Moderne‘ gezählt wird, dann zeigt sich, dass dieser Weg selbst klassisch geworden ist, nämlich zeitüberdauernde eigene Maßstäbe gefunden hat. Diese Moderne kann sich mit dem verbinden, was lange unbekannt war oder ausgeschlossen wurde: mit der Malerei der Kinder und der Kranken, vor allem mit der Malerei der so genannten ‚Naturvölker‘ oder auch den alten Höhlen- und Felsenbildern.¹⁴ Diese Gebilde aus Afrika oder aus der Eiszeit zeigen ästhetische Qualitäten und Funktionen, die ihre eigene Vollendung haben. Wie wenig sie bloße Parallelen zu einer modernen Kunst sind, die den Weg ins Museum suchte, zeigte sich daran, dass sie in kultischen und existenziellen Situationen gebraucht und dann vernichtet wurden. Gehören sie heute in die Völkerkundemuseen oder aber in die Kunstmuseen? Bei der einen Wahl spricht man vom Abschieben ins Exotische, bei der anderen sieht man Eigenständiges dem europäischen Kunstbegriff unterworfen. In jedem Fall zeigen diese Gebilde mit ihrer Vollendung und Eigenständigkeit, dass man nicht mit Hegel Kunst in eine fortschreitende Weltgeschichte einordnen kann. Die Voll-

¹³ Deshalb war es nicht möglich, den Apparat als Dokument einer früheren Zugangsweise zur Kunst in der Ausstellung *Hegel in Berlin* (s. Anm. 4) zu zeigen.

¹⁴ Vgl. dazu O. Pöggeler: ‚Über die moderne Kunst‘. Heidegger und Klees Jenaer Rede von 1924. Erlangen und Jena 1995. – Zum Folgenden vgl. Heinz Kömmerle: *Gibt es Fortschritt(e) in der bildenden Kunst? Zur Dekonstruktion der Hegelschen Ästhetik*. In: *Der Mensch als homo pictor?* Hrsg. von Heike Kämpf und Rüdiger Schott. Bonn 1995, 127-140.

endung, wie Hegel für die griechische Kunst sie reklamierte, zeigt sich auch an anderen Orten unserer Welt und in anderen Zeiten.

Das Berlin Hegels musste sich durchsetzen als Hauptstadt einer neuen europäischen Großmacht; in gelegentlichen Bemerkungen konnte Hegel eine fernere Zukunft auch an die Flügelmächte Amerika und Russland binden. Heute muss Europa selbst seine Einheit wiederfinden, um einen Schwerpunkt in der Welt bilden zu können. Dass die Situationen von damals und heute unvergleichbar sind, zeigt sich etwa an Hegels Verhältnis zur ostasiatischen Kunst. In seiner ersten Berliner Ästhetik-Vorlesung nennt Hegel am Ende der Ausführungen über Architektur die Gartenkunst; dabei stellt er die Gärten der Chinesen zusammen mit der ‚großen Terrasse zu Sans-souci‘¹⁵. Hegel entfaltet aber nicht, dass die Chinesen ein ganz anderes System der Künste haben als die europäische Neuzeit. Die Architektur ist dort nicht sakrale Steinarchitektur und nicht jene Kunst, welche auch den anderen Künsten erst ihren Ort anweist; vielmehr stellen sich zum Garten die Malerei und die Lyrik, so dass sich auch Bild und Schrift inniger als bei uns verbinden können. Hegel nennt Japan überhaupt nicht; aber gerade mit der Kunst wie mit der Philosophie dieses Landes ist Europa heute durch ein lebendiges Gespräch selbständiger Partner verbunden.¹⁶

Kommt es heute nicht doch dazu, dass sich alle jene unterschiedlichen Ansätze zur einen Weltkunst verbinden, die sich von der Steinzeit bis zur Zen-Malerei und zum europäischen Expressionismus entfaltet haben? Die originalen Werke werden inzwischen durch die verschiedensten Medien präsentiert; so scheint die Rede von dem einen und übergreifenden ‚imaginären Museum‘ gerechtfertigt zu sein. Die Museen legen aber einen bestimmten Zugang zur Kunst fest; so überliefern auch sie ihre ‚Objekte‘ einer bestimmten Weise des ‚Gebrauchs‘. Was an ästhetisch relevanten Formen entdeckt wird, bleibt immer gebunden an unterschiedliche Zugangsweisen. Eine Säule kann mit derselben Form die Menschen ganz unterschiedlich ansprechen; sie kann den Tempel als Kultmittelpunkt tragen, aber auch für den Touristen von heute als Trümmerrest in den offenen Himmel weisen. Die Berliner Gemäldegalerie fügt durch ihre Anlage die christliche Malerei in eine bestimmte Konstellation ein. Die Bilder wurden nach dem Bruch mit ihrem kultischen Gebrauch gesammelt und dann in ihrer Geschichte aufgearbeitet. Die Reisen in den Westen seit Georg Forster führten dazu, dass die zwei Linien der italienischen und der nordeuropäischen Malerei zusammentraten. Deshalb ist es sinnvoll, auch im Berliner Museumsneubau diese Tradition festzuhalten, also den Besucher diese beiden Linien gehen zu lassen. Dabei mögen sich freilich neue Schwerpunkte, etwa mit Rembrandt und seiner Schule, bilden.

¹⁵ Vgl. G.W.F. Hegel: *Ästhetik nach Ascheberg 1820/21* (Anm. 5), 208.

¹⁶ Zu diesem Gespräch vgl. O. Pöggeler: *Westliche Wege zu Nishida und Nishitani*. In: *Philosophie der Struktur – ‚Fahrzeug‘ der Zukunft* (Festschrift für Heinrich Rombach). Hrsg. von Georg Stenger und Margarete Röhrig. Freiburg/München 1995, 95 ff.

Sicherlich hat Hegel durch seine Philosophie dazu beitragen wollen, dass das neue Preußen über seine Beamten zu einem einheitlichen Staat zusammenwuchs. Doch hat er diesen neuen Staat und dessen Hauptstadt Berlin immer als Teil eines europäischen Zusammenhangs gesehen. Dabei konnten sich ihm die Bemühungen um eine angemessene Verfassung mit dem Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Kunst im Museum verbinden. Diesem Museum ging die Fülle ab, wie etwa Wien oder Dresden sie zeigten; dafür stand es im Zusammenhang der Bildung von Menschen, die in und mit Preußen ein neues Europa suchten. Deshalb ist Berlin damals nicht aus der eigenen Kraft der alten Mark Brandenburg oder des neuen Preußen heraus zur europäischen Hauptstadt ausgebildet worden. Wer den Ton angab (Staatsmänner wie von Hardenberg und von Altenstein oder Professoren wie Savigny und Hegel), kam aus anderen deutschen Ländern. Hegel zeichnete sich dadurch aus, dass er (anders als der ‚liberale‘ Schleiermacher) keine Beziehung zu den alten Adelshäusern hatte. Er fand seinen Umgang bei seinen Schülern und Freunden, dazu in den großen jüdischen Geschäftshäusern, bei Malern und Musikern. Wenn man seiner Rechtsphilosophie etwas vorwerfen kann, dann den illusionären Wunsch, die sich emanzipierende Sphäre von Gewerbe und Handel möge noch einmal durch Zünfte neuer Art, die ‚Korporationen‘, strukturiert werden. In einer ähnlichen Blindheit für die Zukunft hielt er sich bei der Kunst ebenfalls an die bürgerliche Tradition. Wenn Hegels Philosophieren heute dazu dient, die Ausweitung der ‚bürgerlichen Gesellschaft‘ zur Weltgesellschaft zu erörtern, dann knüpft man nicht an die konkreten Überlegungen seiner großen Vorlesungen an. Man hält sich an die spekulativen Vorgaben, die der *Phänomenologie des Geistes* entnommen werden; diese Vorgaben werden dann behandelt wie eine wächserne Nase, die nach dem richtigen Kneten wittert, wohin es geht.¹⁷

Das bürgerliche Berlin Hegels, welches die Tradition nicht verwarf, steht uns heute näher als das Berlin der Monarchie und des Adels. Weil der Weg des 19. Jahrhunderts in die Katastrophen des 20. geführt hat, sind die Schlösser in Berlin und Potsdam mit dem rechten Totalitarismus verbunden und von einem linken Totalitarismus lange nach Kriegsende gesprengt worden. Dagegen stand das völlig vernichtete Königsschloss in Warschau für die Tradition des Landes und den Widerstand gegen Fremdherrschaft; selbstverständlich gehörte der Wiederaufbau des Schlosses zur Wahrung der nationalen Identität. In Berlin haben sich die Museen mit ihrer Bewahrung der Tradition vor die Schlösser geschoben. Doch muss die Differenzierung der Museumslandschaft, wie die Geschichte sie gebracht hat, erhalten bleiben. Die neue Gestaltung der Museumsinsel, die Entscheidung für den Wiederaufbau des Schlosses führen zu neuen Wegen. Wohin diese führen, wird die Zukunft entscheiden. Paris, die Hauptstadt eines zentralisierten Landes, kann mit seinen zentralisierten Museen nicht Vorbild sein für einen Regierungssitz in einem föderalistischen

¹⁷ Vgl. O. Pöggeler: *Ein Ende der Geschichte? Von Hegel zu Fukuyama*. Opladen 1995.

Bundesstaat. Auch das Zentrum am Tiergarten hat inzwischen seine Geschichte – als Zeugnis des Kampfes um Freiheit und des Widerstandes unmittelbar an der ‚Mauer‘, doch nicht fern vom einstigen Zentrum. Die in sich differenzierte Museumslandschaft Berlins zeigt eine Öffnung für Europa und für die Welt, welche die eigene Geschichte in die größere und umfassende Weltgeschichte einfügt.