

REINHARD WEGNER (JENA)

Der Streit um die Präsentation der Bildenden Kunst. Alois Hirt und Gustav Friedrich Waagen

Die Planungen für ein Berliner Museum reichen in das späte 18. Jahrhundert zurück. Es war beabsichtigt, antike Kunstwerke und Gemälde der Neuzeit nach einer kunsthistorischen Systematik zusammenzufassen. Das Museum sollte als ‚Bildungsschule des Geschmacks‘ den Besuchern eine Genese der bedeutendsten Schöpfungen der Bildhauerei und Malerei vor Augen führen. Wichtigstes Kriterium zur Aufnahme in den Kreis der bedeutendsten Kunstwerke waren ‚Schönheit‘ und ‚Eleganz‘, die sich im ‚Charakteristischen‘ offenbaren. Den Protagonisten eines Museums für Berlin ging es ganz im Sinne der Aufklärung also um die ästhetische Erziehung des Menschen.

Zu den ersten Verfechtern der Museums-Idee gehörte der Altertumsforscher Alois Hirt. Er hatte 1797 einen Bericht über die wichtigsten architektonischen und konzeptionellen Grundlagen des Projekts verfasst. Erst drei Jahre später greift Karl Friedrich Schinkel mit einem nicht näher ausgeführten Entwurf in die Planung ein.¹

Die Vorstellungen Hirts und Schinkels wichen zu Beginn kaum, später dann ganz erheblich voreinander ab. Hirt geht in seiner Theorie der Bildenden Kunst von einer systematischen Entwicklung aller Kunstgattungen aus. Er erklärt das ‚Charakteristische‘ des Kunstwerks zum höchsten Prinzip seiner Kategorien. Da er nur in den Hauptwerken der Kunst diesen Anspruch des ‚Charakteristischen‘ vollkommen erfüllt sieht, fordert er in Ermangelung der Originale die Aufstellung von Kopien jener Hauptwerke in dem geplanten Museum, das so wie eine Antikensammlung mit ihren Gipsabgüssen dann als kunsthistorischer Lehrapparat gestaltet wäre. Die Kopie ersetzt das Original in der Bildhauerei und in der Malerei. Diese Position wird von Christian Karl Josias Bunsen mitgetragen, der die bekanntesten Gemälde, etwa Raffaels Schule von Athen als Reproduktion im Museum präsentiert sehen will. Dagegen formiert sich bereits 1825 und deutlicher noch in den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, also in der entscheidenden Planungsphase des Museums, zunehmend Widerstand. Neben Schinkel widersprachen auch Carl Friedrich Rumohr und Gustav Friedrich Waagen der dogmatischen Position bezüglich der Kanonisierung der Kunst, wie sie von Hirt und Bunsen vertreten wurden.² Waagen und Schinkel verfassten 1828 eine programmatische Schrift über die

¹ Paul Ortwin Rave: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin I. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege. Schinkel-Lebenswerk. Erw. Nachdruck Berlin 1981, 12-78; Nachtrag neuerer Literatur 432.

² Reinhard Wegner: *Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin*. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 31 (1989), 265-287.

zukünftigen Aufgaben des Berliner Museums, in der sie sich ganz entschieden gegen ein Museum als Lehranstalt aussprachen. Ihre Ausführungen gipfeln in der Parole ‚erst erfreuen, dann belehren‘.

Damit provozieren sie den offenen Konflikt mit Hirt. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist bekannt. Hirt verliert die Unterstützung des Königs, er sieht seinen Einfluss immer weiter schwinden und tritt im April 1829 schließlich aus der Museumskommission aus, deren führender Kopf er lange Zeit gewesen ist.³

Mit dem Rücktritt Hirts hat sich die ursprüngliche Konzeption des Museums nun auch nach außen erkennbar völlig gewandelt. Anstatt nur höchststrangige Kunst in Kopien auszustellen, begnügt man sich jetzt mit zweit- und drittklassigen Werken, die dafür aber als Originale präsent sind. Wilhelm von Humboldt erklärt anlässlich der Eröffnung des Alten Museums 1830 ganz lapidar: „Gipsabgüsse von Statuen haben natürlich von dem Königlichen Museum gänzlich ausgeschlossen werden müssen“.⁴

Obwohl damit die seit dem Baubeginn 1825 stets virulente Frage nach der Aufstellung von Kopien endgültig gelöst wurde, kulminierte die Auseinandersetzung zwischen Hirt und Waagen um 1832 noch in einem außerordentlich heftig geführten publizistischen Nachspiel.⁵ Der Streit um die Präsentation der Bildenden Kunst konzentriert sich auf die Frage, ob die Anordnung der Bilder in einem modernen Museum auf eine wissenschaftlich-lehrhafte oder aber auf eine ästhetisch-emotionale Wirkung gerichtet sein soll. Die unterschiedlichen Positionen gehen von verschiedenen Wertigkeiten des Kunstwerks aus, deren Verständnis auf der Antinomie von Original und Kopie beruht. Der Streit zwischen Hirt und Bunsen auf der einen und Schinkel und Waagen auf der anderen Seite ist also nicht nur Ausdruck der tatsächlich vorhanden gewesenen persönlichen Animositäten, er kennzeichnet vielmehr eine grundsätzlich unterschiedliche Auffassung von Kunst.⁶

³ Zur letzten Planungsphase vor der Eröffnung des Museums siehe vor allem *Christoph Martin Vogtherr: Zwischen Norm und Kunstgeschichte*. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 34 (1992), 53-64; *ders.: Das Königliche Museum zu Berlin*. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Berlin 1997 (*Jahrbuch der Berliner Museen*. Beiheft 39); *ders.: Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. 47 (2005), 63-105; s.a. *ders.: Die Auswahl der Gemälde aus den Schlössern für das Königliche Museum zu Berlin*. Mag. Arbeit Typoscript FU Berlin 1991.

⁴ *Alfred von Wolzogen: Aus Schinkels Nachlaß*. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. 3 Bde. Berlin 1862-1863, Bd 3 (Berlin 1863), 311.

⁵ *R. Wegner: Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin* (Anm. 2), 285; Ch. M. Vogtherr (wie Anm. 3); *Elisabeth Ziemer: Heinrich Gustav Hotho (1802-1873)*. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph. Berlin 1994, 57 ff.

⁶ Über die Kunstauffassung Waagens seien nur die Arbeiten im *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 37 (1995) genannt. Hier vor allem: *Irene Geisemeier: Gustav Friedrich Waagen – Ein Museumsdirektor in der preußischen Hauptstadt (7-21)* und *Gabriele Bickendorf: Gustav Friedrich Waagen und die Anfänge der Kunstwissenschaft (23-32)*.

Im frühen 19. Jahrhundert mehren sich die Stimmen, die von einer Krise der Kunst oder gar von ihrem Ende sprechen. Mit den großen gesellschaftlichen Veränderungen jener Umbruchphase geht auch eine Auflösung des Kunstbegriffs einher. Dieser Prozess, der mit den beiden antithetisch gebrauchten Begriffen ‚Klassizismus‘ und ‚Romantik‘ nur sehr verkürzt wiedergegeben wird, ist begleitet von dem Verlust lange gültiger Normen, etwa dem Vorbild der Antike. Die in Frage gestellte Kunst, ihrer Formensprache und ihrer Bedeutung verlustig, begibt sich auf die Suche nach einer neuen Identität. Als These sei hier formuliert, dass die Funktion eines Museums im frühen 19. Jahrhunderts auch darin bestand, dem zur Disposition gestellten Kunstbegriff eine neue Grundlage zu geben, sei es, indem man wie Hirt an einem normativen Kunstbegriff festhielt, oder indem man die Einmaligkeit und Ursprünglichkeit des Kunstwerks zum neuen Ideal erhob. Der Streit um Kopie und Original ist also vor dem Hintergrund der Diskussion um die Neubewertung des Kunstwerks zu sehen. In den Äußerungen junger Künstler, die den romantischen Ideen nahe standen, lassen sich zahlreiche Belege für eine Aufwertung des Subjektiven, des Individuellen, und eine Abkehr von der normativen Ästhetik mit der Kategorie des ‚Charakteristischen‘ finden. Dieser Wechsel kündigt sich bereits im Bedeutungswandel der Begriffe von Kopie und Original in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an.

Lange Zeit wurde in der Geschichte der Kunstsammlungen die Kopie ganz selbstverständlich als Ergänzung eines Kunstwerks akzeptiert, solange sich die Nachbildung nicht als das echte Kunstwerk ausgab. Dennoch sollte die Kopie größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Original aufweisen. In einer 1587 in Dresden erschienenen Schrift zur Theorie der Kunstkammer wird bemerkt, dass „zwischen den rechten Originalen und den nachgegossenen kein Unterschied zu bemerken sei“.⁷

Die Kopie als Ersatz für ein nicht erhältliches Original zur Vervollständigung einer Sammlung galt als durchaus legitim. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich die Bewertung des Verhältnisses zwischen Kopie und Original. Edward Young erweitert in seinem Essay *Conjectures on Original Composition* 1759 die Bedeutung des Wortes Original auch auf den Menschen und sein Tun. Der Künstler erhebt sich selbst zum Original, wenn er sich möglichst weit von seinen Vorgängern entfernt. Rousseau und Diderot greifen diesen Gedanken auf und erklären das Originale zum Gegensatz von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit. Im späten 18. Jahrhundert verbindet Kant den personenbezogenen Begriff ‚Original‘ und den Begriff ‚Genie‘ miteinander:

⁷ Zitiert nach *Maike Berchtold: Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart (Univ. Diss.) 1987, 179.

Originalität ist die erste Eigenschaft des Genies. Genie ist das Talent, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen.⁸

In seiner *Kritik der Urteilskraft* beschreibt Kant das Genie als

die musterhafte Qualität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seines Erkenntnisvermögens. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genies (also das Kunstwerk) ein Beispiel nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt.⁹

Kant verweist an anderer Stelle, im Kapitel „Von der Originalität des Erkenntnisvermögens oder dem Genie“ seiner *Anthropologie*, erneut auf die Frage der Nachahmung in der Kunst:

Das eigentliche Feld für das Genie ist das der Einbildungskraft, weil diese schöpferisch ist und weniger als andere Vermögen, unter dem Zwang der Regel steht, dadurch der Originalität desto fähiger ist. Der Mechanismus der Unterweisung, weil diese jederzeit den Schüler zur Nachahmung nötigt, ist dem Aufkeimen eines Genies, nämlich was seine Originalität betrifft, allerdings nachteilig.¹⁰

Damit bezieht Kant klar Stellung gegen Winckelmann, dessen Lehren später Hirt noch verpflichtet ist. Der Einfluss Kants mit seiner Aufwertung des Originals und der Einbildungskraft auf Schinkel ist offensichtlich. In den späten zwanziger Jahren, also zeitgleich mit der Bauphase des Museums, rückt Schinkel ganz entschieden vom Prinzip der Nachahmung historischer Stile, die für sein Frühwerk noch charakteristisch war, ab. Er verweist in den Notizen für sein Architektonisches Lehrbuch stets auf die Notwendigkeit des Künstlers, das Neue als das eigentlich Schöpferische zu erkennen und sich vom Dogma der Regelmäßigkeit zu lösen. Hier begegnen sich die architektonischen Ideale Schinkels mit seinem Konzept eines Museums in großer Kongenialität ebenso wie sein Selbstverständnis als Künstler mit seiner Vorstellung von der Wirkung eines Kunstwerks. Das mit Waagen gemeinsam getragene Museumskonzept offenbart seine mehrfach dokumentierte Überzeugung, dass der ‚moralische Wert eines Kunstwerks‘ nicht mehr an die gesellschaftliche Funktion dieses Werks, sondern an seine schöpferische Kraft gebunden ist. Schinkel betont in seinen späteren Aufzeichnungen, dass es ihm vor allem darum geht,

wie und in welcher Art die Phantasie sich thätig beweisen müsse für diese Modificationen ganz Neues zu erzeugen; und wie dies ganz neu erdachte in seiner Form zu behandeln sei, damit es mit dem geschichtlich Alten in einen harmonischen Zusammenhang komme und den Eindruck des Styls in dem Werke nicht

⁸ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M. 1968 (Ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1968 ff, Bd 10), 242.

⁹ I. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 8), 255.

¹⁰ I. Kant: *Anthropologie*. Von der Originalität des Erkenntnisvermögens oder dem Genie. Frankfurt a.M. 1977 (Ders.: *Werke in zwölf Bänden* [Anm. 8], Bd 12), 544.

nur nicht aufhebe, vielmehr auf eine schöne Weise das Gefühl eines ganz Neuen neben dem Stylgefühl auf den Beschauer einfließen lasse, wodurch eine glückliche Schöpfung unserer Tage entstehe.“¹¹

Eine Bestätigung ihrer Position in der Auseinandersetzung um das Berliner Museumskonzept werden Schinkel und Waagen auch in den Schriften Schellings gefunden haben. Schelling war von 1806 bis 1820 Generalsekretär und ab 1827 Vorsitzender der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und des Generalkonservatoriums der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates in München. Seine Deutung des Kunstwerks, um 1800 in den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst vorgestellt, geht von ihrer personalen Gebundenheit aus, stärkt also ebenfalls den Originalitätsgedanken. Kopien würden nur die Form wiederholen, sie wären aber nicht dazu fähig, die Seele des Kunstwerks, die im Original vorhanden ist, wiederzugeben.

Dieser Dualismus von Form und Seele als integraler Bestandteil der romantischen Kunsttheorie vermag die Konstruktion der Kunstgeschichte, wie sie Hirt vertritt, endgültig ins Abseits zu stellen. Schellings Verweis auf die personale Gebundenheit des Kunstwerks nimmt auch Hegel auf. Im Gegensatz zu Schelling definiert er jedoch die wahre Originalität als das vollständige Aufgehen des Künstlers in der Objektivität und dem Leben des Stoffs. Originelle Werke sind also nicht nur das Verdienst Einzelner, sondern das Resultat, das aus dem Zusammenwirken einer ganzen Epoche entsteht. Dem konnte zumindest Schinkel nicht folgen. Über sein Verhältnis zu Hegel ist nichts bekannt; es sei denn, man schließt aus der offensichtlichen und auf Gegenseitigkeit beruhenden Nichtbeachtung beider auf eine kritische Distanz des gegenüber philosophischen Fragen aufgeschlossenen Architekten zu dem kunstinteressierten Philosophen. Die einzige überlieferte öffentliche Stellungnahme Hegels zum Museumsprojekt muss als Parteinahme für Hirt gewertet werden.¹² Dagegen stellt sich die gegenseitige Einflussnahme zwischen Waagen und Hegel sehr viel differenzierter dar.¹³ In der Streitfrage über die Präsentation der Kunst im Museum waren sich Waagen und Schinkel offenbar einig. Ihre Position, deren Zeitgebundenheit ich zu erklären versucht habe, hatte die Relativierung des Lehrhaften zugunsten einer erheblichen Aufwertung des Originals zur Folge.

¹¹ Zitiert nach *Goerd Peschken: Karl Friedrich Schinkel. Das architektonische Lehrbuch. Schinkel Lebenswerk.* München 1979, 150.

¹² Die freundschaftlichen Bindungen zu Hirt haben Hegel möglicherweise zu einer verdeckten Kritik an Schinkels Konzept veranlasst. Die bisherigen Forschungen geben dazu leider keinen Aufschluss. Erste Ansätze einer Autopsie des Verhältnisses zwischen Hegel und Schinkel bei *Heinrich Dilly: Hegel und Schinkel.* In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik.* Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler. Bonn 1986, 103-116.

¹³ *O. Pöggeler: Kennerschaft versus Philosophie.* Waagen und die Hegelianer. In: *Jahrbuch der Berliner Museen.* N.F. 37 (1995), 33-38.