

ELISABETH WEISSER-LOHMANN (HAGEN)

## Einleitung\*: Das Nationalmuseum – Konzeptionen um 1800

Als 1830 in Berlin das „Königliche Museum“ eröffnet, ist dies für Deutschland eine der frühesten Museumsgründungen.<sup>1</sup> Vor 1830 waren das Kasseler Museum Fridericianum und das Anton-Ulrich Museum in Braunschweig gegründet worden. Auch im internationalen Vergleich zählt die preußische Neugründung zu den frühen europäischen Museumsgründungen: 1754 wurde das British Museum in London, 1764 die Erimitage in St. Petersburg, 1792 das National Museet in Stockholm und der Louvre in Paris, 1795 das Museum der französischen Monumente in Paris eröffnet.

Die Berliner Museumsgründung erfolgt nicht nur zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt. Mit dem „Königlichen Museum“ war ein Museumstyp geschaffen worden, der sich von seinen Vorgänger, was die Anlage, den Aufbau und die Präsentation der Sammlung anbelangt, grundlegend unterscheidet. Für nachfolgende Neugründungen hat die Berliner Neugründung vielfach Vorbildfunktion. Für die Präsentation der Sammlung war erstmals ein eigener Gebäudetyp entwickelt und errichtet worden: Klassischer Kuppelbau der Rotunde und Säulenhalle sind die von Schinkel eingesetzten architektonischen Elemente – sie bestimmen für lange Zeit das klassische Bild vom Museum.<sup>2</sup> Von den adligen Kabinetten und bürgerlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich das „Königliche Museum“ darüberhinaus durch die Zugänglichkeit der Sammlung. Standen die Sammlungen adliger Potentaten meist nur den Standeszugehörigen oder privilegierten Zeitgenossen offen, so wird für das hier Ausgestellte der Anspruch auf öffentliche Relevanz erhoben. Das Berliner Museum öffnet seine Pforten nicht nur für Personen „jedweden Standes“, die Sammlungen sind darüberhinaus entgeltfrei zugänglich. Zweck des neuen Museumstyps ist es, den Besucher zu „erfreuen“ und „zu belehren“. Ästhetischer Genuss und Bildungsvermittlung gehören zu den Zentralaufga-

---

\* Zu dem Band: „Kunst“ und „Staat“. Hrsg. von Elisabeth Weisser-Lohmann. München 2011 (Kunst als Kulturgut. Bd 2).

<sup>1</sup> Vgl. C. M. Vogtherr: *Das Königliche Museum zu Berlin*. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 39 (1997), Beiheft, Berlin 1997, Kap. II und III,4, sowie E. van Wezel: *Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. NF 43 (2001), Beiheft. Berlin 2003, 98-102.

<sup>2</sup> Vorbild für diese eigenständige Museumsarchitektur ist die zurückhaltend-noble klassische Ordnung der englischen Landhäuser, wie sie bereits für Bildungsbauten, wie das Knobelsdorffsche Opernhaus Unter den Linden (1743-1747) übernommen wurde. Vgl. A. v. Buttlar: *Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur*. In: *Tempel der Kunst*. Hrsg. von B. Savoy. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland. Mainz am Rhein 2006. 15-45.

ben dieses Museumstyps. Die Präsentation der Sammelobjekte – auch hierin unterscheidet sich das Berliner Museum von 1830 von seinen Vorgängern – erfolgt nicht nach dekorativen Gesichtspunkten oder nach dem Geschmack des Eigentümers, sondern unterliegt der Verantwortung von Kunstgelehrten. Die Gemälde werden nach Malerschulen getrennt in chronologischer Reihenfolge präsentiert, den Leitfaden für die Präsentation der Gemälde bilden kunstwissenschaftliche Kriterien. Die Sammlung besteht ausschließlich aus Gemälden und Skulpturen, alle anderen im vormaligen fürstlichen Kabinett bzw. in bürgerlichen Sammlungen versammelten Objekte (Naturseltenheiten, Münzen, Waffen, etc.) waren aus der Sammlung ausgegliedert worden.<sup>3</sup> Ein zentrales Charakteristikum dieser Neugründung von Gemäldesammlungen bildet das Engagement des Staates. Die Präsentation einer Sammlung ist nicht länger ein Privatvergnügen des Herrschers sondern eine öffentliche Angelegenheit, für die eine Kommission aus Beamten und Sachverständigen gebildet und öffentliche Gelder zur Verfügung gestellt wird. Diese Institutionalisierung von Kunstsammlungen ist mit ganz bestimmten Erwartungen verknüpft und soll ganz bestimmte gesellschaftspolitische Funktionen wahrnehmen. Nachfolgend soll der vergleichende Blick auf die Gründung des British Museum und des Louvre die in Preußen verfolgten Ziele deutlich machen. Die Charakteristika des „Königlichen Museums“ stehen nicht nur für eine neue Sichtweise auf die Kunst, sie sind insbesondere Ausdruck für eine Neubewertung der gesellschaftspolitischen Funktion der Kunst.

Der sich mit der Institutionalisierung des Sammelns und Ausstellens vollziehende Bewußtseinswandel wird in den Beiträgen dieses Bandes differenziert herausgearbeitet. Ein erster Themenschwerpunkt widmet sich den Differenzen zwischen einer bloßen Ansammlung und einer Sammlung von Gegenständen. Es ist das Ordnungsprinzip, das eine Sammlung konstituiert und das über das individuelle bzw. kollektive ästhetische, religiöse und politische Selbstverständnis des Sammlers Auskunft gibt. Die Differenzen zwischen den Ordnungsprinzipien fürstlicher und bürgerlichen Sammlungen erschließen die unterschiedliche Zwecksetzung der Sammlung. Für den absolutistischen Fürstenstaat spielt die Demonstration von Rang und Macht eine zentrale Rolle. In den sogenannten Kunst- und Raritätenkammer des absolutistischen Fürstenstaates werden die gesammelten Objekte als Abbild des christlichen Kosmos präsentiert mit dem Ziel, Rang und Macht des Eigentümers zu demonstrieren. Die Erkenntnisse der bürgerlichen Geschichtswissenschaft über Epochen und Perioden finden bei der Anordnung der Sammelobjekte keine Berücksichtigung. Die Aufwertung geschichtlicher Kenntnisse erfolgt erst im Kontext aufklärerischer Lehren, die Geschichtskennntnis zum Instrument der Bildung des Bürgers erheben und ihre zur Beförderung des Gemeinwohls zentrale Rolle

---

<sup>3</sup> Vor dem Hintergrund der aufklärerischen Sammelleidenschaft, die ja keineswegs auf Kunstobjekte beschränkt war, stellt sich die Frage, wie diese Auszeichnung einer bestimmten Objektgruppe begründet wird.

anerkennen. ‚Bildung des Bürgers‘ und ‚Beförderung des Gemeinwohls‘ bestimmen als zentrale Prinzipien die Konzeption der bürgerlichen Sammlungen. Henning Bock rekonstruiert in seinem Beitrag am Beispiel von vier bürgerlichen Sammlungen das Anliegen und die Zielsetzung der Sammler: „Gemeinnützigkeit“ erweist sich als das zentrale Motiv. Zum Sammeln gehört im 18. Jahrhundert das Stiften, verbunden mit dem Bemühen um Mildtätigkeit und Nächstenliebe. Dieses von religiösen Überzeugungen getragene gesellschaftliche Engagement der Sammler wird, wie Bock verdeutlicht, „nach und nach durch die säkulare Bedeutung erweitert“. Es sind allerdings keineswegs nur die bürgerlichen oder fürstliche Kunstsammlungen für die der Staat am Ende des 18. Jahrhunderts Zuständigkeit übernimmt. Eine Institutionalisierung vollzieht sich auch beim Übergang professoraler Lehr- und Forschungssammlungen in das Eigentum der Universitäten. Vor dem Hintergrund des für die bürgerlichen Sammlungen tragenden Gemeinwohlprinzips erschließt sich das Zukunftsweisende der Berliner Museumskonzeption. Wie sich die Ziele der Kunstpräsentation in den Präsentationsprinzipien verdeutlichen, zeigt Barbara Welzel in ihrem Beitrag. An „Gemalten Bildergalerien“ erschließt sie die intendierten Prinzipien des Bildgebrauchs. Am Beispiel zweier Gemälde von Willem van Haechts veranschaulicht Welzel das Rezeptionsideal dieses Präsentationstyps. Die bei van Haechts dargestellten Szenen machen deutlich: Ein Verständnis für die ausgestellten Bildwerke erwerben die Betrachter nicht durch die enzyklopädische Bildung, die die vorab fixierte Bedeutung eines Einzelwerks zu entschlüsseln erlaubt. Die Bilder erschließen sich vielmehr durch das Vermitteln von Bezügen, die in den Gesprächen der Betrachter und durch die Anordnung der Bilder hergestellt werden. Erst im Gespräch der Rezipienten erschließen sich Deutungen des Ausgestellten, ergeben sich Zusammenhänge zwischen den ausgestellten Gemälden. Die dargestellten Szenen plädieren für eine durch das Gespräch bestimmte Form der Kunstrezeption. Bildergalerien sollen „Orte für ordnendes Denken und Gespräch“ sein. Ein Anliegen, dem die an wissenschaftlichen Kriterien sich orientierte Hängung der Folgezeit eher entgegenläuft.

Die Schwierigkeiten, die im Zuge der Institutionalisierung einer bürgerlichen Sammlung zu überwinden waren, werden in den Beiträgen von Werner Fleischhauer und Gisela Goldberg zur Sammlung Boisserée veranschaulicht. Im Jahre 1810 übersiedeln die Brüder Boisserée und Bertram mit ihrer Bildersammlung nach Heidelberg, wo die Bilder im ehemaligen Adelssitz der Freiherrn von Sickingen in drei Räumen und einem galerieartigen Flur ausgestellt werden. Für fast ein Jahrzehnt findet die Bildersammlung hier ihren Ort und entfaltet eine beachtliche öffentliche Wirkung. In den Jahren zwischen 1810 und 1814 wird die Sammlung nicht nur erheblich erweitert auch findet sie große Aufmerksamkeit bei den Zeitgenossen.<sup>4</sup> Diese umfassende Wirkung der

<sup>4</sup> Hermann Hüffer: *Die Gemäldesammlung der Brüder Boisserée im Jahre 1810*. In: *Annalen der Historischen Vereinigung*, 62 (1896); dazu *Firmenich-Richartz*, 89; zum folgenden vgl.

Sammlung basiert nicht nur auf der historischen und zugleich kulturellen – für die Zukunft entscheidenden – Bedeutung der ausgestellten Werke. Diese Wirkung wird insbesondere auch durch den Präsentationsraum erzielt. Firmenich-Richartz stellt seiner Abhandlung zu den Brüdern Boisserée als Kunstsammler ein Gedicht des Zeitgenossen Max von Schenkendorf voraus:

Mir winkt ein alter schöner Saal, zwei Brüder haben ihn gebaut, da hab' ich in dem reinsten Strahl mein Vaterland geschaut (...) Was frommer Fleiß und keusche Kunst gepflegt in alter deutscher Welt – ward hier nach Gottes Rat und Gunst gerettet aufgestellt.

Auf die Bedeutung der Architektur für die Wirkung der Kunst wurde bereits einleitend mit Blick auf den Berliner Museumsbau hingewiesen. In den Tagebüchern, die Schlegel nachträglich zu seiner Rheinreise mit den Brüdern Boisserée veröffentlicht, spiegeln sich diese Gedanken.<sup>5</sup> Die Architektur, die einst den Rahmen der neuen Schöpfung bildete, das Reich Gottes auf Erden in den Kultbauten realisierte, verschaffte dem Kunstvollzug, den Bildern, deren Inhalt die Glaubensvorstellung waren, zugleich eine universale Wirkung. Dieser Lebensraum ist zu Beginn der Sammlung der Zerstörung zum Opfer gefallen oder bietet nur noch in seltensten Fällen den Vollzugsrahmen für die religiöse Kunst. Es gilt daher, den verlorenen Lebensraum der Bilder auf eine Weise wiederherzustellen, die den ursprünglichen Vollzug aufs neue ermöglicht. Auch in der Gegenwart soll die Architektur den Kunstvollzug in seiner einstigen Totalität rekonstruieren und wiederum Ursprung und Quell öffentlicher Wirkung der Künste werden. Diese Bedeutung, die dem neugeschaffenen, synthetischen Rahmen für die neue Kunst beigemessen wird, bildet ein wesentliches Element des Museumsgedankens.

Über die „Erfahrung“ im ursprünglichen Sinn, nämlich die in historischem Interesse unternommene Bildbetrachtung und die kulturtheoretische wie kunstwissenschaftliche Aufschlüsselung der ausgestellten Werke werden Erfahrung, Quellenerschließung, wissenschaftlicher Verarbeitung und lebendigem Kunstvollzug in ein Verhältnis gesetzt, das es ermöglicht – bzw. ermöglichen soll – die kulturellen Werte, die in der Kunst der Vergangenheit vermittelt werden, in die Gegenwart zu übertragen und wieder zu beleben. Dieser Prozeß reflektierter und gleichzeitig lebendiger Kunsterfahrung wird im Ausstellungsraum bzw. soll später im Museum wiederholt werden.

Dabei garantiert der künstlich geschaffene Lebensraum die Wiederholbarkeit des ursprünglichen Vollzugs dadurch, daß Ausstellung und Museum selbst zum Kultraum für die unvergänglich-ewigen Werte der Künste werden.

Dieser Kultraum kann nicht wieder in die Welt des Alltags aufgehoben werden; er kann auch nicht zugunsten des ursprünglichen Lebensraumes der

---

a.a.O. 106, 111. – Vgl. dazu auch das Verzeichnis des heutigen Bestandes der Sammlung Boisserée. In: *Goethe und Heidelberg*. Hrsg. von der Direktion des Kurpfälzischen Museums. Heidelberg 1949, 185-193; sowie die Dokumentation der Sammlung im Anhang.

<sup>5</sup> Vgl. dazu *Firmenich-Richartz*, 22.

Kunst aufgegeben werden. Der Vollzug der Kunst kann nämlich nicht zur selbstverständlichen, lebendigen Gegenwart, zur Funktion der Bilder im religiösen Vollzug zurückgeleitet werden, weil der Prozeß des reflektierten Neuvollzuges ungleich komplexer ist als der der selbstverständlichen Präsenz der Kunst im religiösen Kultraum. Kunst, Religion und Geschichte dienen in ihrem Zusammenspiel der Identitätsfindung eines Bürgers, dessen eigener Staat nicht gewachsen, sondern durch politische Ereignisse und Verwaltungsakte lediglich in Rechtskraft erwachsen ist. Die Kunst gewinnt vermittels ihres religiösen Inhaltes eine kulturpolitische Funktion, nämlich die, die gemeinsamen Fundamente einer Kultur allererst zu stiften und sichtbar werden zu lassen.

Der Umzug der Sammlung von Heidelberg nach Stuttgart bringt nicht allein einen Fortschritt in den Präsentationsmöglichkeiten mit sich, sondern zugleich eine breitere öffentliche Wirkung und die Möglichkeit, über kunsthistorische und kunsttheoretische Reflexionen auf die Künstler der Gegenwart einzuwirken.<sup>6</sup> Im Jahre 1818 kam die Sammlung in die Residenzstadt Stuttgart, und es wurden ihr dort der Offizierspavillon mit vierundvierzig Ausstellungsräumen sowie eine großzügige finanzielle Unterstützung und die Räumlichkeiten für eine „lithographische Anstalt“ zur Verfügung gestellt. Ab Mai 1819 war die Sammlung für das Publikum gegen freien Eintritt zugänglich. Bertram übernahm es, die Besucher durch die Sammlung zu führen und zugleich eine allgemein faßliche Belehrung über die Bilder und ihre historische Einschätzung zu geben. Der Publikumsverkehr muß beträchtlich gewesen sein, denn Bertram berichtet 1819 begeistert, daß die Sammlung „fortwährend steigendes Interesse unter allen Ständen“ findet und daß viele der Besucher abgewiesen und auf einen späteren Termin vertröstet werden müssen, weil die Sammlungsräume dem Ansturm nicht gewachsen waren. So gelingt es, „die Kunst (...) für alle Welt, nicht bloß für die gebildete“ Welt zugänglich zu machen.<sup>7</sup>

Obwohl sich die Sammler über den Besuch ihrer Sammlung weder in Heidelberg noch in Stuttgart beklagen konnten, wurden sie durch finanzielle Schwierigkeiten bereits seit der Heidelberger Zeit genötigt, sich nach einer endgültigen Unterbringung der Sammlung und einer nun nicht mehr privaten Finanzierung umzutun. Nicht nur aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten, auch aufgrund der nicht in der erhofften Breitenwirkung gelingenden Versuche, die Sammlung publik zu machen, bot sich eine institutionelle Lösung, der Übergang der Sammlung ins Museum, an. Zunächst bemühte man sich um eine Aufnahme in das Berliner Museum, die allerdings aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden konnte.<sup>8</sup> Die Sammlung wanderte also nach Stuttgart

---

<sup>6</sup> In seiner *Lebensbeschreibung* stellt Sulpiz Boisserée die Vorteile einer solchen breiteren Öffentlichkeit dar ebenso wie den Anspruch, in die Zeitgeschichte einzuwirken, so „daß wir in Gottes Namen öffentlich auftreten“ (*Lebensbeschreibung*, 222ff).

<sup>7</sup> *Lebensbeschreibung*, 361 f.

<sup>8</sup> Sulpiz Boisserée hatte in einem vertraulichen Schreiben an Goethe am 17. Oktober 1815 bereits auf die finanziellen Schwierigkeiten hingewiesen. Die Bemühungen, die Sammlung für

und schließlich zwar nicht in die Hand des Bayrischen Königs – wie es die Sammler gewünscht hatten –, immerhin aber ins Münchener Museum. Von diesem neuen Standort erhoffte man sich, was sich bereits im individuellen Echo der Ausstellung andeutete: eine nationale Akzeptation der Zukunftsrelevanz der deutschen „Altertümer“. Im großen nationalen Rahmen kulturpolitisch gestützter Institutionen scheint ein Wirkungsrahmen gefunden, der den Intentionen der Sammler entspricht. Nicht nur die gebildeten Kenner der Kunst, sondern jedermann bis hin zum interessierten Laien soll über die kunsthistorisch erschlossene Präsentation der alten Kunst ein neues Lebensideal finden können. Durch die anschauliche Gegenwart der christlichen Kunst im neuen Rahmen der Ausstellung und des Museums wird die Unwissenheit über die Werte der eigenen Vergangenheit und mithin der gegenwärtigen Kultur bekämpft und zugleich eine neue Lebensorientierung gestiftet. Ästhetische, historische und moralische Wirkung der Kunst verknüpfen sich in dieser „Schule der Nation“ und finden einen institutionellen, selbst wieder quasi-kultischen Rahmen im großen Stil. Die verschiedenen Möglichkeiten kultureller Orientierung laufen hier, an diesem neuen Tempel der geschichtsbelebten Zeit, zusammen. In der architektonisch gefrorenen Geschichte, als die Schinkel das (Berliner) Museum konzipiert hatte, findet Münchens Kunstakademie (bereits seit 1807 unter dem Einfluß Schellings) sowie in gleicher Weise später die Berliner Kunstakademie die Ausrichtung für die Gegenwartskunst.<sup>9</sup> Der Gedanke von „Nationalität [und] Popularität der Kunst“ mag sich, so hofft man, unter der Schirmherrschaft eines katholischen Monarchen nun durchsetzen, so daß die gewünschte Erneuerung der ganzen Kultur durch die Kunst in greifbare Nähe rückt.<sup>10</sup>

Allerdings wird durch den letzten Standort der Sammlung die Hoffnung der Brüder Boisserée auf eine Nationalgalerie deutscher Kunst mit entsprechendem kulturellen Auftrag enttäuscht. Georg von Dillis, der Galeriedirektor König Ludwig des I., stellte dem deutschen Gedanken die Ausrichtung der Gemäldesammlung auf einen gesamteuropäischen Entwicklungskontext entgegen. Die Sammlung der Brüder Boisserée, die am 27. Mai 1827 in Stuttgart geschlossen worden war, wurde im Schloß Schleißheim nur in Teilen, später in der Alten Pinakothek nur in einer kleinen Auswahl ausgestellt. Von Dillis setzte „beim Umzug in die alte Pinakothek 1836 sein neues Prinzip der Hängung nach Schulen und Nationen durch“ und riß die Sammlung auseinander.<sup>11</sup> In München „war die Weihe fort“, so reflektiert der genannte Hegelschüler

---

das neu zu gründende Berliner Museum zu gewinnen, scheitern allerdings, obwohl sich selbst Goethe in die Verhandlungen einschaltet; vgl. dazu *Firmenich-Richartz*, 298, 304.

<sup>9</sup> Vgl. dazu *A. Gethmann-Siefert: Die Sammlung Boisserée in Heidelberg*. Anspruch und Wirkung. In: *Heidelberg im säkularen Umbruch*. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800. Hrsg. von Friedrich Strack. Stuttgart 1987, 407ff (zit.: *A. Gethmann-Siefert: Die Sammlung Boisserée in Heidelberg*).

<sup>10</sup> *Lebensbeschreibung*, 361 f.

<sup>11</sup> *E. Schulz: Das Museum*, 306.

Pagenstecher, der dem Andachtsraum der Heidelberger Sammlung nachtrauert, aus der Distanz der historischen Rezeption der Bilder. In der großen Pinaukothek „unter tausenden von Bildern aller Art, über- und durcheinander zwar schön systematisch geordnet“ geht die ursprüngliche Erfahrung der Bilder verloren, die die Heidelberger, aber auch noch die Stuttgarter Ausstellung ermöglichte. An die Stelle des Kultwertes der Bilder und an die Stelle einer kulturellen Orientierung auf die eigene Vergangenheit tritt die historische Orientierung mit ihrer ideologisch zwar bescheideneren, im Präsentationsstil aber aufwendigeren Darstellung der Vergangenheit der Kunst.<sup>12</sup> S. Boisserées Wunsch, daß „von Staatswegen etwas Gemeinsames für deutsches Alterthum, Kunst und Geschichte, als für eine Nationalgelegenheit geschehe“,<sup>13</sup> realisiert sich nicht. Zumindest wird die von den Kunstsammlern gewünschte Konzentration auf eine bestimmte historische Epoche der altdeutschen und niederländischen Malerei als der zukunftsweisenden Kunst aufgegeben. Dennoch bleibt der Gedanke einer kulturellen Relevanz der Kunst und die Einsicht in die Notwendigkeit eines „Nationalmuseums“ in der historisch gereinigten Form erhalten: Die Kunst aller Völker und Zeiten, für den eigenen Kulturraum, insbesondere die europäische Kunst, erhält die Relevanz, die die Brüder Boisserée ausschließlich der christlichen Kunst zuerkennen wollten.

Die Abhandlung von Gisela Goldberg stellt das *Schicksal der Sammlung Boisserée in Bayern* dar, nachdem Werner Fleischhauer die *Boisserée und Stuttgart* charakterisiert. Die Verhandlungen mit dem Berliner Museum um die Übernahme der Sammlung in die Bestände der Gemäldegalerie des neuen Museums enthüllen nicht nur die merkantilen Interessen der Sammler, sondern in den Forderungen zugleich das kulturpolitische Selbstverständnis. Die Sammlung soll möglichst in einem gesonderten Gebäude untergebracht werden, der Leitung der Sammler unterstellt bleiben, und diese – mit hinreichenden Mitteln versehen – sollen in die Lage versetzt werden, die Sammlung in ihrem Sinn zu vollenden. Die „vaterländischen Kunstideen“, die für diese Gedanken wesentlich waren, kristallisierten sich zuvor im Kontakt mit Friedrich Schlegel theoretisch heraus, gewinnen aber sowohl im *Domwerk* als auch in Boisserées *Galeriewerk* sowie in den historischen Überlegungen Gestalt. Der Weg von der Sammlung ins Museum ist sozusagen nur die Außenseite der kulturellen Wirkung der Sammlung. Ergänzt wird diese manifeste kulturelle Wirkung durch kulturpolitische Bestrebungen, die sich nicht auf staatliche Institutionen stützen, sondern auf Individuen, und ebenfalls durch die schon genannten Versuche, der Sammlung über die unmittelbare Präsentation hinaus durch kunsthistorische Reflexionen und die neuen Medien der Vervielfältigung eine möglichst weitreichende öffentliche Wirkung zu sichern.

<sup>12</sup> E. Schulz sieht darin das Lebenswerk, „die Mission der Brüder Boisserée gescheitert“ (ebd). Es fragt sich allerdings, ob die Sammlung durch diese Historisierung des Anliegens nicht in einer Version erscheint, die sie von ideologischen Vorgaben befreit. Bereits die Zeitgenossen hatten solche Festlegungen zu Recht kritisiert.

<sup>13</sup> *Lebensbeschreibung*, 295.

Entscheidende Schritte in Richtung auf das moderne Museum absolviert die Neuordnung der Wiener Gemäldegalerie durch C. von Mechel. Diese Modernität zeigt sich, so K. Schütz, insbesondere in der systematischen Ordnung nach Schulen und Unterschulen, der chronologischen Anordnung und der öffentlichen, unbeschränkten Zugänglichkeit der Galerie für jedermann. Fraglich ist allerdings, ob die in Wien durch Mechel eingeführte Gemäldeanordnung, Aufteilung der Sammlung in vier Klassifikationsgruppen, als ‚modern‘ gelten kann. Die von Zeitgenossen vielfach erwähnten „Stufen“, die der Betrachter beim Durchgang durch die Sammlung durchschreite, sind keine qualitativen Entwicklungsstufen. Vielmehr entsprechen sie, wie D.S. Meijers in ihrem Beitrag zeigt, der naturwissenschaftlichen Klassifikation. Eine historische Hängung realisiert erst die Berliner Gemäldegalerie. Nicht die taxonomische Ordnung sondern die Darstellung einer Entwicklungsgeschichte der Kunst mit dem Ziel der Bildung des Betrachters ist für die Mitglieder der Berliner Museumskommission entscheidend. Die Differenzen in den Hängungsprinzipien und die Frage ihrer Modernität veranschaulicht auch der Beitrag von G. Goldberg am Beispiel der Münchner Gemäldegalerie. Die Hofgartengalerie präsentiert dem Betrachter eine nach ästhetischen Gesichtspunkten durchgeführte Bildanordnung. Demgegenüber bestimmt unter Ludwig I das Bemühen um eine chronologische Sammlung nach dem Vorbild des Musée Napoléon die Ankaufspolitik. Sowohl die Hängung nach Schulen als auch das entwicklungsgeschichtliche Prinzip der qualitativen Steigerung sind für die Bildanordnung in der Alten Pinakothek ausschlaggebend. Die Verwandtschaft mit der Bilderanordnung der Hofgartengalerie ist insbesondere im letzten Saal zu erkennen, wo die qualitativsten Bilder versammelt sind. Die Entwürfe von P. Cornelius für die Fresken in den Loggien der Alten Pinakothek machen deutlich: Kunstgeschichte ist für Cornelius Künstlergeschichte. Eine Sichtweise für die das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber von großer Bedeutung ist. Die Standortsituation für dieses Kunstgeschichtsverständnis ist die Präsentation des vollendeten Werkes durch den Künstler. Entscheidender noch, so Frank . Büttner, ist für Cornelius der dem Betrachter zu vermittelnde absolute Kunstbegriff. Dieser Kunstbegriff sollte einen gültigen Maßstab für die Bewertung der ausgestellten Werke abgeben. Die Kontroverse zwischen A. Hirt und Schinkel um die architektonische Realisierung der von Hirt angestrebten systematischen Hängung verdeutlicht einen Kernpunkt der Berliner Museumskonzeption. Die Gliederung in drei große Abteilungen orientiert sich an den großen Schulen, denen jeweils „verwandte Kunstbestrebungen“ zugeordnet werden. Innerhalb der beiden großen Schulen „italienische“ und „niederländisch-deutsche“ wird eine entwicklungsgeschichtliche Hängung realisiert. Mit diesem Hängeprinzip geht die Berliner Konzeption entscheidend über die bloße Schulgliederung hinaus. Die Offenheit der Räume sollte die beiden Schulen genetisch in Bezug setzen und so den Entwicklungsgedanken zum Leitfadens der Hängung zu machen.



Die politische Situation der Niederlande vor 1795 bestimmt auch die Situation der bildenden Künste. Da die Aktivitäten des Statthalters sich auf das Kommando über Flotte und Armee beschränkt, bilden sich im 17. Jahrhundert zwei Machtzentren: auf der einen Seite der Statthalter mit Sitz in Den Haag auf der anderen die Stadt Amsterdam. Beide Zentren verfügen über eigene Kunstsammlungen, das Rijksmuseum in Amsterdam und das Mauritshuis in Den Haag. Mit der Auflösung der Republik stand auch das Schicksal dieser Sammlungen auf dem Spiel. Der anfängliche Ausverkauf des Vermögens der nach England geflohenen Oranier wird schließlich mit dem Argument gestoppt, das Vermögen der Oranier sei Erbe der Republik. Die – nach dem mehr als drei Jahre dauernden Ausverkauf und dem napoleonischen Kunstraub – verbliebenen Reste bilden den Grundbestand des 1800 gegründeten Nationalmuseums. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition ist in den Niederlanden zu diesem Zeitpunkt noch Desiderat. Vorgaben für die Konzeption und Gestaltung eines Nationalmuseums fehlen daher. Die kulturpolitischen Ziele, die mit der Gründung verbunden sind, erschließen sich über die Ankaufspolitik. In ihrem Beitrag zeigt E. Bergvelt: Die Ankaufspolitik beider Häuser zielt weniger darauf, das niederländische Erbe zu bewahren, vielmehr geht es darum, Voraussetzungen für die Ausbildung der Künstler und die Bildung des Geschmacks des Publikums zu schaffen.

Die Frühgeschichte der Museumsgründungen in England weist einige von der kontinentalen Entwicklung abweichende Charakteristika auf. G. Waterfield arbeitet in seinem Beitrag die zentrale Rolle der bürgerlichen oder adligen Sammler nicht nur beim Aufbau der Sammlungen, sondern auch bei der Einrichtung der Sammlung als öffentlich zugängliche Ausstellung heraus. In England haben neben den privaten Sammlern gelehrte Gesellschaften und Universitäten eine zentrale Bedeutung für die Einrichtungen öffentlich zugänglicher Ausstellungen. Im positiven wie im negativen üben Staat und Regierung in dieser Frage äußerste Zurückhaltung. So fehlt es von öffentlicher Seite zum einen an Interesse, mit Blick auf die Knappheit der Kassen wird eine finanzielle Unterstützung vielfach abgelehnt zum anderen aber fehlt auch die auf dem Kontinent vollzogene Instrumentalisierung der Sammlungen für politische Propaganda.

Dass Hegel in seiner Rechtsphilosophie keine Huldigung des preußischen Staates betreibt, zeigt nicht nur seine verfassungspolitische Grundüberzeugung, die konträr zu den mit der preußischen Städtereform verfolgten Intentionen steht. In seinen Beitrag verweist O. Pöggeler darauf, dass Hegels Blick auf Preußen von Anfang an selektiv ist. Beschränkt auf Berlin und Brandenburg sind weder die östlichen Landesteile noch die westlichen Provinzen für Hegels Preußenbild bestimmend. Was für Preußen gilt, gilt auch für Hegels Kunstrezeption. Der Vielfalt des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens wird Hegel nicht gerecht. Gleichwohl haben seine Vorlesungen zur Philosophie der Kunst maßgeblich die Konzeption des Berliner Museums beeinflusst. Das Fortwirken seiner Lehre in den Arbeiten der Schüler, die den Ausbau des

Museums leiteten, ist für die Konzeption des Museums entscheidend geworden. Es ist das Verdienst der Hegelschen Lehre, dass Berlin mit seinen Museen „neben Paris und London treten konnte“. Es ist das bildungspolitische Programm der Reformen, das nicht nur die Reform des Bildungswesens in Preußen auf den Weg bringt, sondern neben der Universitätsgründung schließlich auch die Realisierung des Museumsprojekts ermöglicht. In meinem abschließenden Beitrag frage ich nach der Rolle der kulturphilosophischen Konzepte der idealistischen Philosophen für die Institutionalisierung von Kunstsammlungen – ein, wie der Blick auf England lehrt, ja keineswegs selbstverständlicher Vorgang. Die unterschiedlichen Konzeptionen und ihre politische Inanspruchnahme machen deutlich, auch die ‚restaurativen‘ Tendenzen in der preußischen Kulturpolitik gehen zurück auf idealistische ‚Vordenker‘ – nicht aber auf Hegel.

### Die Berliner Museumsgründung im Kontext zeitgenössischer Konzeptionen des Nationalmuseums

Mit dem Gründungsjahr 1754 ist das British Museum das älteste Museum der Welt. 1753 hatte der Arzt Sir Hans Sloane seine umfangreiche Sammlung kulturgeschichtlicher Objekten, die er aus der ganzen Welt zusammengetragen hatte, dem englischen Staat mit der Auflage vermacht, die Sammlung in einem öffentlich zugänglichen Gebäude auszustellen. 1848 wurde das quadratische Gebäude, das die Sammlung beherbergt, fertiggestellt.<sup>14</sup>

Die Sammlung Sloanes bildete den Grundstein für ein Universalmuseum, das in seinen Objekten das gesamte Spektrum der menschlichen Geschichte, eine naturhistorische Sammlung sowie eine umfangreiche Bibliothek umfasst. Die Sammlung deckt einen Zeitraum von 2 Millionen Jahren ab und ist dem Ideal der französischen Enzyklopädisten, der Darstellung und Sammlung des Universalwissens der Menschheit verpflichtet. Die Sammlung will ein Museum aller Kulturen der Welt zu allen Zeiten sein. Sammelobjekte aus der Geschichte Englands werden nur aufgenommen, wenn sie diesem Sammelkriterium entsprechen. Die Sammlung ist in 94 Einzelsammlungen gegliedert. Eigene Abteilungen sind der *Vor- und Frühgeschichte*, *Europa*, dem *Nahen Osten*, *Ägypten* und dem *Sudan*, der *Antike*, *Asien*, *Amerika*, *Afrika* sowie *Münzen*, *Drucken* und *Zeichnungen* gewidmet. Die Aufteilung der Artefakte erfolgt nach geographischen bzw. geschichtlichen Kriterien. Zu den berühmten Werken des British Museum gehören neben den ägyptischen Mumien und dem Stein von Rosetta auch Arbeiten von Albrecht Dürer.

---

<sup>14</sup> Eine Modernisierung des Gebäudes erfolgte im Jahr 2000 durch die Überdachung des Innenhofes des Museums durch Norman Foster mit der berühmten Glaskuppel des Lesesaals. Mit 7100 Quadratmetern überspannt die Dachkonstruktion den größten öffentlichen Platz in Europa.

Zu Sloanes Vermächtnis gehört die Verpflichtung, die Sammlungen vollständig ohne die geringste Verkleinerung oder Abtrennung zu erhalten, und sie zum Nutzen und Vorteil der Öffentlichkeit durch freien Zugang jedermann zugänglich zu machen. Der Kern der Museumsaktivitäten bildet das Sammeln. Viele Neuerwerbungen erfolgen durch Kauf, Schenkungen oder Stiftung, aber auch durch Ausgrabungen vor Ort. Feldforschung der am oder vom British Museum durchgeführten Forschungsprojekte entscheiden über die Neuerwerbungen.

Der Vergleich mit der Berliner Museumskonzeption zeigt: Hier wie dort gehört der freie öffentliche Zugang für alle Interessierten zu den Grundprinzipien. Damit enden freilich die Gemeinsamkeiten zwischen British Museum und „Königlichem Museum“. Die Sammlung des British Museum geht auf eine bürgerliche Sammlung zurück. Mit den Exponaten dieser bürgerlichen Sammlung wird kein ästhetischer Anspruch wohl aber ein universalgeschichtlicher Anspruch erhoben. Letzterer wird durch die kultur- und naturgeschichtliche Bedeutsamkeit der Exponate eingelöst. Die Feststellung der „Bedeutsamkeit“ eines Sammlungsobjekts ist durch wissenschaftliche Forschungen auszuweisen. „Nationalmuseum“ ist das British Museum insofern als die gesammelten Objekte die Zugehörigkeit eines Objekts zur universalen Ordnung der Welt bezeugen. Die Fragen, wie diese Sammlung den Anspruch auf öffentliche Relevanz begründet und worin der Nationalcharakter dieser Museumskonzeption besteht, sollen abschließend vor dem Hintergrund der Konzeption des Louvre geklärt werden.

1791 beschloss der National-Konvent die Eröffnung des Nationalen Museums der Republik im Palais du Louvre.<sup>15</sup> Die Eröffnung des Museums am 10. August des gleichen Jahres bildete den Endpunkt für die seit Mitte des 18. Jahrhunderts bestehenden Bemühungen um eine öffentliche Gemäldegalerie. Der Gebäudekomplex, der den Grundstock für den heutigen Louvre bildete, war ursprünglich Residenz der französischen Könige. 1515 begonnen wurden die Bauarbeiten 1682 eingestellt, als die Residenz nach Versailles verlegt

---

<sup>15</sup> Edouard Pommier unterscheidet mit Blick auf den Louvre zwischen mindestens drei Geburtsurkunden: Einmal könnte der 31. März 1788, als Ludwig XVI dem Projekt des Städteplaners d'Angiviller zustimmt, die Große Galerie des Palais Louvre in ein Museum umzubauen, das nicht nur die Gemälde der königlichen Sammlung zeigen soll, sondern auch die seit 1776 zum Gedenken an die großen Persönlichkeiten und bedeutenden Ereignisse der französischen Geschichte erworbenen Bilder und Skulpturen, zum zweiten könnte der 26. Mai 1791 und das durch die Nationalversammlung beschlossene Dekret, demzufolge der Louvre und die Tuilleries zu einem „Nationalpalast“ vereinigt werden, das als Sammlungsort aller Wissenschafts- und Kunstmonumente dient; und drittens könnte der 19. September 1791 als Geburtsurkunde des Louvre gelten, jener Tag an dem J. M. Roland durch die gesetzgebende Versammlung das Dekret beschließen lässt, im Louvre all jene Gemälde zu vereinigen, die aus den „vormals königlichen Häusern und anderen nationalen Gebäuden stammen“. Vgl. E. Pommier: *Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das Revolutionärste?* In: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland*. Hrsg. von B. Savoy. Mainz am Rhein 2006. 55-65, 59.

wird. Erst nach 1774 wird die Restaurierung des vernachlässigten Gebäudes beschlossen.

Mit der Eröffnung eines National-Museums verwirklicht der National-Konvent Forderungen, die bereits 1747 in der Schrift ‚*Reflexions sur quelques causes de l’etat de la peinture en France*‘ erhoben worden waren. Der Verfasser, Lafond di Saint-Yenne, fordert, dass der König die Bilder seiner vernachlässigten Gemäldesammlung, die in den Depots zusammengepfercht, unerschaffbar seien, dem Volk zur Verfügung stelle. Der ebenfalls verlassene Louvre solle als Sitz der Sammlungen zur ständigen Ausstellung bestimmt werden, „für den Genuss und zum Wohle der Kunstkenner, der Künstler und der ausländischen Besucher“. Der Nutzerkreis bleibt in diesem Konzept auf den engeren Kreis der Kunstkenner und Künstler beschränkt. Diese Eingrenzung verdeutlicht auch das eigentliche Ziel der Forderung: Lafond di Saint-Yenne geht es in erster Linie um eine Förderung der Malerei in Frankreich. D’Angiviller, unter Ludwig dem XVI Direktor der Gebäude erweitert das Konzept Saint Yennes. Er entwirft ein den Ideen der Aufklärung nahestehendes Programm für die Vollendung des Louvre: das Museum solle als „nationales Denkmal“ eingerichtet werden. Die Realisierung dieser Idee macht es erforderlich, dass die königliche Gemäldesammlung in einen guten Zustand gebracht und dem Publikum öffentlich gemacht wird. Für die Ausstattung der Grande Galerie sollen Forschungsarbeiten zu Fragen der Architektur, Beleuchtung und Anordnung gefördert werden. Desweiteren betrieb D’Angiviller eine aktive Ankaufspolitik, um die alten Bestände zu erweitern. Dabei ging es ihm auch um ein genaueres Bild der Geschichte der Malerei durch die Ergänzung jener Werke, die aus dem ausländischen Bildschaffen fehlten (etwa die flämischen und holländischen Maler des 17. Jahrhunderts). Maßstab für die Vervollständigung bilden die enzyklopädischen Grundsätze. Ein weiterer Punkt seines Programms war die Auftragserteilung an zeitgenössische Künstler, an Maler und Bildhauer, bei denen er Gemälde und Statuen bestellte, die die Geschichte und den Ruhm des Vaterlandes illustrieren sollten.

Die vorgegebenen Themen zeigen, es geht hier nicht nur darum, Exempel für die künstlerische Arbeit zu schaffen. „Nationales Denkmal“ soll dieses Museum nicht dadurch sein, dass die gesammelten Bilder die Zugehörigkeit zur universalen Ordnung der Welt bezeugen, vielmehr sollen die bestellten Werke patriotische Anregungen liefern. Eine Entwurfszeichnung des Museums aus dieser Zeit trägt denn auch die Inschrift „Museum Gallicanum“ und nicht „Museum royal“. Die von D’Angiviller bestellten, patriotischen Bilder, Gemälde und Skulpturen wurden schließlich nicht im Museum aufgestellt. Sie fanden in Versailles und in einigen Provinzmuseen Aufnahme.

Nach der Revolution werden seine Forderungen allerdings erneut aufgegriffen und unter Abwandlung in die Tat umgesetzt. Als 1793 die Grande Galerie öffnet, dient die Sammlung in erster Linie der Ausbildung der Künstler. Dies zeigt nicht nur die Regelung der Zugänglichkeit: In den ersten fünf Tagen einer Dekade sind die Sammlungen ausschließlich für Künstler zugänglich. Es

folgen zwei Tage für die Instandhaltung etc. An den letzten drei Tagen hat das allgemeine Publikum freien Zugang. Auch in der Hängung verfolgt das Museum von D'Angiviller abweichende Ziele: „Die Museumskommissare haben ... eine bunte Durchmischung der Schulen, Gattungen und Epochen vorgenommen.“ Ein System, das dazu führt, dass Werke von Künstler, die mit mehreren Werken vertreten sind, auseinander gerissen werden.<sup>16</sup>

Mit der Eröffnung des Louvre wurden die Sammlungen der französischen Könige dem Volk übereignet und für jedermann frei zugänglich gemacht. Erweitert wurden die königlichen Sammlungen durch konfiszierte Kunstschätze der Adligen und des Klerus sowie in den folgenden Jahren durch Beutestücke aus den napoleonischen Kriegen<sup>17</sup>. Die Zerstörung einer Zielzahl von Kunstschätzen im Sommer 1792 sowie der Einmarsch ausländischer Truppen hat wesentlich zur Realisierung des Museumsprojekts beigetragen: Die königliche Sammlung soll als nationales Kulturerbe gerettet werden. Der Louvre soll als ein nationales Museum, „die Entwicklung der großen Reichtümer der Nation zum Ausdruck“ zu bringen, er soll „die Ausländer anziehen ... den Geschmack für die schönen Künste wecken ... die Kunstliebhaber erfreuen und den Künstlern das Studium“ ermöglichen. „Und dies“, so Roland der damalige Minister für das Innere, „wird eine nationale Bewegung sein und alle Menschen haben das Recht auf diesen Genuß“<sup>18</sup>. Für Roland ist das Museum ein „mächtiges Mittel“ um die französische Republik zu ehren. Zusammenfassend kann zur Konzeption des Louvre festgehalten werden: Die Museumsgründung ist ein politischer Entschluß der Republik. Die Präsentation der Gemälde zielt auf die Ausbildung der Künstler und auf das Vergnügen der Betrachter. Weder geht es um die vollständige Darstellung der Geschichte der Malerei als Spiegel des Universums noch um eine Entwicklungsgeschichte der Malerei zum Zwecke der Bildung des Betrachters. Ausgehend von der Doktrin der künstlerischen Nachahmung der Natur soll die Bildersammlung vielmehr eine globale Nachahmung der Natur bieten. Im politischen Kontext freilich erfüllt das Museum in erster Linie eine politische Funktion: Die versammelten Werke stellen die nationale Größe dar, d.h. die Größe der Freiheit in einer freien Republik. Das Ausgestellte steht damit im Dienste der politischen Ideale der französischen Revolution.

Welche Konzeption von „National“ steht hinter dem Louvre als „nationalem Denkmal“? Von Anfang an erweist sich die Konzeption des Louvre als eng mit den politischen Zielen der Revolution verbunden. Deutlich wird dies auch, wenn die revolutionären Konnotationen des Begriffs „national“ berück-

<sup>16</sup> Extremfall ist hier sicherlich der Zyklus „Vier Jahreszeiten“ von Poussin: 16 Nummern trennen den „Sommer“ vom „Frühling“, siehe *E. Pommier: Wien 1780 – Paris 1793* (Anm. 5), 62.

<sup>17</sup> Vgl. *B. Savoy: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisi par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris 2003.

<sup>18</sup> So der Minister des Innern Roland in einem Brief an den Maler David. Hier zitiert nach *M. Laclotte: Der Louvre – von den königlichen Sammlungen zum nationalen Museum*. In: *Die Nation und ihre Museen*. Hrsg. von M.-L. Plessen. Frankfurt/New York 1992. 33-44, 38f.

sichtigt werden. Als Leitbegriff der Revolution steht der Begriff „national“ in Frankreich vor allem für antiroyalistische und antiaristokratische Inhalte. Die Realisierung eines Nationalmuseums der französischen Republik ist eng verbunden mit der Idee der Freiheit und des Fortschritts. Der Louvre soll als ein nationales Museum durch seinen Glanz und sein Prestige die junge Republik stärken und ihre Sendung als Lehrer und Verkünder des Fortschrittsglaubens verbreiten. Dies rechtfertigt auch die Verlagerung von Kriegsbeute aus Italien in den Louvre: „Sollen denn die Meisterwerke der Griechen das Land der Sklaverei weiter schmücken?“ Die französische Republik soll ihr letzter Wohnsitz sein, denn „die Früchte des Genies sind das Erbgut der Freiheit“.<sup>19</sup>

Neben dem Louvre als Nationalmuseum bestand seit 1795 ein anderes Museum, das ebenfalls den Anspruch erhob Nationalmuseum zu sein: das Museum der französischen Monumente von Alexandre Lenoir. Die beiden Museen verfolgen unterschiedliche Sammlungsziele. Während der Louvre zu Anfang allein die Werke der griechischen und römischen Antike sowie der modernen Zeit zeigte, stellt Lenoir wesentlich Schätze aus dem Mittelalter aus. Konzentrierte sich die Sammlung des Louvre vorrangig auf Malerei so sammelt Lenoir vorrangig Skulpturen und Überreste von Bauten. Sammelkriterium für Lenoir ist der Bezug der Objekte zur Geschichte Frankreichs. „National“ ist für diesen zweiten Typus des Nationalmuseums all’ das, was unmittelbar mit der Geschichte und Individualität des eigenen Volkes zu tun hat. Die vorgestellten Museumstypen zeigen: Der Begriff „Nationalmuseum“ benennt Einrichtungen, die ganz unterschiedliche Konzepte und Intentionen vertreten.

Gemäß dem ersten Konzept haben Nationalmuseen den Auftrag, alle für die Kultur- und Naturgeschichte bedeutsamen Objekte als Dokumente der Universalgeschichte der Menschheit zu bewahren. Gemäß dem zweiten Konzept zeigen Nationalmuseen, wie die eigene Nation am Universalen beteiligt ist, an dem was als Allgemeingut für alle Menschen Geltung hat. Einer dritten Konzeption gemäß haben Nationalmuseen den Auftrag, das Besondere, das außergewöhnlich Individuelle der eigenen Nation und ihrer geschichtlichen Entwicklung zu zeigen. Der Museumshistoriker Pomian charakterisiert die beiden letztgenannten Museumstypen folgendermaßen: „Die ersten beruhen auf dem, was eine Nation mit anderen gemeinsam hat. Die zweite auf dem, was sie voneinander unterscheidet“<sup>20</sup>

<sup>19</sup> H. Grégoire: *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*. Paris. 14 Fructidor II (31 August 1794), hier zitiert nach E. Pommier: *Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt*. In: *Die Erfindung des Museums*. Hrsg. von G. Fliedl. Wien 1996, 7-25, 14. Wie sehr die anfängliche Entrüstung über die Beutezüge allmählich einer Akzeptanz wich, zeigt die Studie von B. Savoy, *Patrimoine annexé* (Anm. 7) ein maßgebliches Argument für diesen Prozeß war die wissenschaftliche Aufarbeitung und Restaurierung der Güter durch die Revolutionäre.

<sup>20</sup> K. Pomian, *Museum, Nation, Nationalmuseum*. In: *Die Nation und ihre Museen*. Hrsg. von M.-L. Plessen. 19-54, 25.

Im Rückgriff auf die skizzierten Museumskonzepte sollen nachfolgend die Ziele der Berliner Museumsgründung verdeutlicht werden. Diese Ziele sind nicht vom politischen Kontext in Preußen ablösbar. Die Berliner Museumsgründung von 1830 steht wie die Gründung des Louvre im Kontext der politischen Umwälzungen um 1800.<sup>21</sup> Eine starke Vereinfachung ist es freilich, wenn die Einrichtung des Louvre lediglich auf die politische Umwälzung des Jahres 1789 zurückgeführt wird. Die Einrichtung öffentlicher Museen ist vielmehr ein europäisches Phänomen, das bereits vor der Revolution – wie die Gründung des British Museum zeigt, vollzogen wurde. Gleichwohl ist der politische Kontext für diese Museumsgründungen von fundamentaler Bedeutung. Die Konzeption des „Königlichen Museums“ geht zwar auf die Preußische Reformpolitik zurück, die Museumsgründung erfolgt aber zu einem Zeitpunkt, wo zentrale Ziele der Reformpolitik bereits gescheitert waren. Ob und wie sich diese Konstellation in der Ausgestaltung des Museums niederschlug, ist insbesondere mit Blick auf den öffentlichen Auftrag des Museums zu klären

Nur kurz sei an die Situation in Preußen erinnert: 1806 nach der Niederlage gegen die Napoleonischen Armee verlor Preußen im Frieden von Tilsit nicht nur die Hälfte seines Territoriums. Das Land hatte zusätzlich hohe Kontributionen zu leisten. Eine grundlegende politische und gesellschaftliche Neuorientierung schien notwendig, für die Neugestaltung stand ein aufgeklärtes Beamtentum mit Stein, Hardenberg und Humboldt an der Spitze bereit. Das höchste Ziel der Reformbemühungen blieb allerdings unrealisiert: „In Preußen ist“, so Nipperdey, „die Verfassung gescheitert“ – Preußen blieb bis 1848 ein Staat ohne Verfassung. Als Gründe für dieses Scheitern sind die mangelnde politische und gesellschaftliche Homogenität Preußens genannt worden. Ganz unterschiedliche rechtliche und soziale Bedingungen, divergierende religiöse Bindungen und geschichtliche Traditionen bestimmten die Lebenssituation in Preußen. Politische Entscheidungen von der Tragweite einer Verfassung fordern ein Mindestmaß an gemeinsamen Interessen, ein Minimum an gemeinsamer Identität. Da diese Voraussetzungen fehlen, ist die Zugehörigkeit zu Preußen auf rein formale Kriterien beschränkt. Die Maßnahmen der Reformpolitik (Gewerbefreiheit, Zollpolitik, Heirats- und Niederlassungsfreiheit) zielen auf eine Homogenisierung der Lebensbedingungen und sollen die Voraussetzungen für eine preußische Verfassung schaffen. Ein Teil dieser Maßnah-

---

<sup>21</sup> Die im 19. Jahrhundert weithin vertretene These, die Institution des öffentlichen Kunstmuseums sei ein Produkt der französischen Revolution, die alles Vorangegangene auszublenDET, wird heute vielfach korrigiert bzw. differenziert: „Nein, das öffentliche Kunstmuseum ist kein bloßes Resultat der französischen Revolution; auch vor 1789 waren Zugänglichkeit und Bildungsabsicht Merkmale vieler Sammlungen, nicht nur in Deutschland.“ *B. Savoy: Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert.* In: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland. Hrsg. von B. Savoy. Mainz am Rhein 2006. 9-26. Für M. Warnke sind die „heutigen öffentlichen Museen ... ein Folgewirkung der besonderen Formen höfischen Umgangs mit Kunst, Künstlern und Öffentlichkeit“. *M. Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* Köln <sup>2</sup>1996.

men galt dem Kultur- und Bildungssektor: die Vereinheitlichung des Bildungswesens, die Einführung der allgemeinen Schulpflicht sowie Hochschulgründungen zielen darauf, ein einheitliches Bildungsniveau der Bürger zu schaffen. Die für diesen Sektor beschlossenen Maßnahmen tragen die Handschrift Humboldts: Für Humboldt ist die Selbstbildung der Persönlichkeit höchster Zweck des Menschseins. Im Rahmen dieser „Selbstbildung der Persönlichkeit“ nimmt die ästhetische Erziehung durch die Künste eine erstrangige Stellung ein. Schillers „Bildung durch Kunst“ besitzt für das humanistische Bildungsideal eine herausragende Bedeutung. „Kunst“ spricht nicht nur Teilaspekte des Menschen an, sondern fordert die Ganzheit, die Totalität der sinnlichen und geistigen Fähigkeiten des Menschen. Das im Kunstwerk ausgedrückte Genie des Künstlers offenbare dem Betrachter die allgemeine Idee der Humanität. Die moralische Bildung durch die Kunst soll den einzelnen sittlich machen und ihn als Träger humaner Ideale zur kompetenten Teilnahme am gesellschaftlichen Leben befähigen.

Die Berliner Museumsgründung ist von dieser Bildungs- und Kunsttheorie getragen: das Museum als Ort freier Selbstbildung soll die Erziehung des Menschen zum gebildeten Bürger befördern – nur der gebildete Bürger sei fähig, verantwortlich am staatlichen Leben teilzunehmen und die gesellschaftliche Entwicklung durch Reformen voranzutreiben. Insbesondere Schillers Lehre bildet den Hintergrund für die Ideale der preußischen Kultur- und Bildungsreformpolitik. Hermann Lübke hat mit Blick auf die die Politik in Preußen um 1800 bestimmenden Überzeugungen von der Philosophie des deutschen Idealismus als einer „Philosophie preußischer Kulturpolitik“ gesprochen und die These vertreten, dass die Philosophie des deutschen Idealismus für die kulturpolitischen Impulse der preußischen Politik von maßgeblicher Bedeutung war, insofern die Entscheidungsträger ihre politischen Grundüberzeugungen aus der Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants, Fichtes, Hegels, Schleiermachers und Schellings gewannen. Fichtes und Schleiermachers Vorlesungen wurden von den Reformern in Berlin gehört. Wenn für Fichte es der Zweck des Staates ist, die Menschheit der höchsten Güter teilhaftig werden zu lassen, so kann dies, so Altenstein, nur durch die Schönen Künste und Wissenschaften geschehen.

Die Bildungsreformen und die Neugründung der Berliner Universität stehen für eine Reformpolitik, die die politischen Ziele der Revolution durch Reformen friedlich umsetzen will. Ziel dieser Maßnahmen ist es, den Bürger zum Staatsbürger zu bilden, um auf dieser Basis eine Verfassung Preußens auf den Weg zu bringen. Mit Blick auf die Museumsgründung 1830 stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, in welchem Maße diese Ziele auch hier bestimmend waren? Wie verbindlich war das humanistische Bildungsideal bei der Formulierung der Zielsetzung des Museums?



Im August 1828 verfaßten Schinkel und Waagen eine gemeinsame Denkschrift<sup>22</sup>, die den Zweck des Museums festsetzt. Die wichtigste Aufgabe des Museums sei es, im Publikum den Sinn für bildende Kunst zu wecken, den Charakter der Besucher zu verfeinern. Erst in zweiter Linie sei es Aufgabe des Museums, Künstlern und Kunstgelehrten zum wissenschaftlichen Studium zu dienen. „Erst erfreuen, dann belehren“, lautet das Motto. Diese Zwecksetzung rechtfertigte auch die Auswahl und Anordnung der Kunstwerke. Mit dieser Denkschrift richteten sich Schinkel und Waagen gegen Hirt, dem die Zuständigkeit für den Aufbau der Sammlung genommen werden sollte. Für Hirt stand der wirtschaftliche Vorteil einer solchen Einrichtung, die Belebung des einheimischen Manufakturwesens, im Vordergrund. Diesem Zweck bleibt der Bildungsauftrag des Museums untergeordnet. Die von Schinkel und Waagen priorisierte ästhetische Bildung bestimmt dagegen auch die Hängung der Bilder: das dekorative Hängeprinzip der Bilder, wie es der fürstliche Geschmack in den Räumen der Schlösser vorgab, muss einer historisch geordnete Hängung weichen, die exemplarisch die ästhetisch wertvollsten Werke einer Epoche auswählt und zusammenstellt. Im Gegensatz zur traditionellen – „Augenweiden“ präsentierenden – Hängung strebt die rationalistische Auffassung nach einem auf Natur- und Kunstgeschichte gleichermaßen anwendbaren Ordnungsprinzip. Im Dienste der „Schule des Geschmacks“ ging es darum, dem Betrachter von den gesammelten Gemälden exemplarische Einzelstücke zu präsentieren.<sup>23</sup> Der Konflikt zwischen den Konzeptionen Hirts und Schinkels wird auch im Streit um die architektonischen Erfordernisse des Museumsbaus deutlich: Säulenhalle und Rotunde, wie sie der Schinkelsche Entwurf vorsahen, sind mit dem von Hirt verfolgten Bildungskonzept, die Verfeinerung und Bildung des Geschmacks, nicht vereinbar. Hirt plädiert für architektonische Schlichtheit, da nur sie die den Objekten eigene Wirkung zur Geltung zu bringen vermag, und damit eine Bildung des Geschmacks bewirkt.

Der Konflikt zwischen Hirt und Schinkel macht deutlich, dass die Ende des 18. Jahrhunderts formulierten Aufgaben des Museums nach 1815 neu bewertet werden. Die merkantilistische Zielsetzung und das an den Idealen der Aufklärung orientierte Bildungsideal, wie Hirt sie vertrat, wird abgelöst durch das Konzept des Museums als einer Bildungsinstitution für den Staatsbürger. In

<sup>22</sup> Zur Vorgeschichte vgl. *W. Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800 – 1914.* Darmstadt 1994, 16ff.

<sup>23</sup> Eine Pointierung dieses Gegensatzes findet sich etwa bei F. Nicolai, der anlässlich einer Wienreise feststellt, dass die Kritik am Belvedere vor allem von den Künstlern ausgeht. Sie sind es, die vom „Galeriemord“ sprechen: von einer Unterteilung in Schulen ist viel weniger zu lernen, als von einer gemischten Hängung. Vgl. *F. Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781.* Bd IV, Stettin 1784. 492-501. J. S. von Rittershausen, ein Professor aus München, erhebt den Vorwurf, dass diejenigen, die das Museum auf eine Stufe mit den öffentlichen Bibliotheken stellen, die spezifische Leistung der Museen verfehlen. Die öffentlichen Bibliotheken dienen der Ausbildung des Geistes, das Museum aber dient der Bildung des Geschmacks. Vgl. *J.G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste.* Leipzig 1771-1774, Leipzig 1772. Artikel: Galerien. 286.

diesem Prozeß der Neubewertung spielt die Rückkehr der geraubten Kunstwerke aus Paris eine entscheidende Rolle: Erst mit der Rückkehr dieser Werke rückt ihr politischer Wert in den Blick. Napoleon hatte die Kunstgüter der besetzten Gebiete zum einen als Bildungsmittel zum anderen zur Legitimation seiner Herrschaft eingesetzt.<sup>24</sup> Der preußische Monarch übernahm diese Funktionalisierung als er 1815 im Rahmen einer Ausstellung der zusammengeführten Kunstgüter seine Macht demonstriert: „Von allen Orten und Seiten her hatten diese Schätze sich zusammengefunden; es war die Absicht der Herrschenden, daß die durch glorreiche Kriegsthaten wieder errungene Macht sich im mannichfaltigsten Besitze abspiegeln sollte“, so Hirt 1818 über die Ausstellung. Statt für den Ruhm der Ideale der Revolution stehen die heimgekehrten Kunstwerke für den Ruhm des preußischen Herrschers.

Als 1815 nach dem Wiener Kongress neue Gebiete zu Preußen gehören, ist die Reform der alten Staaten noch keineswegs abgeschlossen.<sup>25</sup> Eine ganze Reihe von Reformen können trotz sinkenden Einflusses der Reformpartei auch nach 1815 durchgeführt bzw. vorbereitet werden: die Verwaltungsreform, die Finanz- und Steuerreform sowie die Schul- und Gewerbereform. Das Schicksal all' dieser und der weiteren Reformen hing jedoch auf Dauer von der Verfassungsfrage ab. Nach 1817 berief Hardenberg eine Kommission zur Beratung der Verfassung, als das Vorhaben wegen der unterschiedlichen Vorstellungen ins Stocken geriet, versuchten Hardenberg und Humboldt die Sache mit Denkschriften voranzutreiben.<sup>26</sup> Die Krise zwischen Humboldt und Hardenberg, Humboldts Opposition gegen die Karlsbader Beschlüsse (Humboldt wollte deren Gültigkeit auf 2 Jahre begrenzen) führen zur Entlassung von Humboldt – und letztlich zur Stärkung der Reform- und Verfassungsgegner in der Regierung. Humboldts Entlassung markiert das Ende der Reformära in Preußen. Zwar versucht Hardenberg 1820 noch eine Art Minimalverfassung zu retten, scheitert aber. Im Juni 1821 wurde die Bildung einer Nationalrepräsentation endgültig abgeblasen.<sup>27</sup> Humboldts politische Tätigkeit als Reformender endet mit seiner Entlassung. Als Kommissionsvorsitzer der Museumskommission setzt er 1830 seine Reformbemühungen in einer ‚ungefährlicheren‘ Rolle fort. An die Stelle der politischen Neuordnung durch Reformen tritt das Bemühen der Bildung durch Kunst. Der Blick zurück aus den 40er und 50er Jahren auf Preußens kulturpolitisches Engagement in den ersten Jahrzehnten des

<sup>24</sup> Vgl. dazu *Beutekunst unter Napoleon*. Die "französische Schenkung" an Mainz 1803. Hrsg. von S. Praas und S. Mertens. Katalog-Handbuch zu Ausstellung im Landesmuseum Mainz (25.10.2003 – 14.3.2004), Mainz 2003.

<sup>25</sup> Vgl. *T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800-1866*. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983. 275.

<sup>26</sup> „Beider Denkschriften lagen im Herbst einer neuen, in ihrer Mehrheit noch immer verfassungsfreundlichen Kommission vor“. *T. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800-1866* (Anm. 15) 277.

<sup>27</sup> Zu den Inhalten dieses Verfassungsentwurfs vgl. die Gegenüberstellung der konträren Positionen der Kommission und des Staatskanzlers bei Wittgenstein, abgedruckt bei *H. Treitschke: Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert*. Bd 3. Leipzig 1927. 751.

19. Jahrhunderts zeigt, dass dieses Engagement durchaus zweischneidig ist: Solange das Bürgertum nicht durch eine angemessene Repräsentation an der politischen Gestaltung beteiligt wird, liegt auf dem kulturpolitischen Engagement der Verdacht, ein Entschädigungsprogramm für nicht zugestandene politische Rechte zu sein. In dieser Konstellation übernimmt die Kunst bzw. das Museum dann die Funktion einer „Erhöhung des Subjekts“. Die Nachbarländer zeigen: Das kulturpolitische Engagement wird dort nicht zum Surrogat politischer Rechte, wo am Reformprogramm festgehalten wird und eine Verfassung die politische Partizipation realisiert.

Auch für das „Königliche Museum“ ist die Frage nach der Konzeption des Nationalen zu klären. Nationale Inhalte, die dem Ideal der Volkssouveränität und Freiheit verpflichtet sind, fehlen in den preußischen Reformbemühungen. Das „Nationale“ als antiroyalistischer und antiaristokratischer Begriff der Revolution ist in Preußen nicht leitend, vielmehr ist es das Ideal einer Bildung zum Selbst, das die Welt innerhalb der Individualität erzeugt und sich nicht im bloßen Wirken nach außen begrenzt. Diese Selbstbildung kann und muss durch die Tätigkeit des Staates auf dem Bildungssektor befördert werden. Das dabei angestrebte Ideal freilich, ist dem Wandel der politischen Erfordernisse unterworfen. Nach dem Scheitern der Verfassungspläne nehmen die kulturpolitischen Aktivitäten des preußischen Staates unter verstärkter Betonung der kultischen Funktion der „Kunst“ zu. Der Kunst nimmt die Rolle einer Art Ersatzreligion ein – diese Entwicklung war mit Schinkels Konzeption der Rotunde im Berliner Museum, die auf eine „Erhebung des Subjekts“<sup>28</sup> zielt, bereits eingeleitet worden. Darüber hinaus löst sich das kulturelle Engagement in den folgenden Jahren zunehmend von den aufklärerischen Idealen und wird mit einer nationalen, das besondere hervorhebenden Tönung zu einem Ventil für die versagte politische Mitbestimmung. In diesen Kontext gehört der in den folgenden Jahren einsetzende Brauch, Jahrhundertjubiläen öffentlich zu feiern, Denkmäler der Dichter, Maler, Musiker und Gelehrten öffentlich aufzustellen und als nationale Gedenkstätten zu bewahren.

Mit Blick auf die Aufgaben, die dem Kunstmuseum als Nationalmuseum im 19. Jahrhundert übertragen werden, ist die Kulturphilosophie des deutschen Idealismus nur für einen der beiden Typen nationaler Museen bestimmend: das Nationalmuseum als Ort, der das Universale, das Allgemeingut aller Menschen ausstellt. Die Konzeptionen des British Museum und des Louvre machen das Bestreben deutlich, die allgemeinen Bestimmungen der Menschheit mit dem Besonderen der eigenen Nation zu verbinden. Der Berliner Museumskonzeption fehlen diese individuellen, die eigene Nation mit dem Allgemeinen verbindenden Inhalte: Politische Identität auf der Basis einer Gleichheit der Interessen war auf diesem Weg nicht zu erlangen. Die Frage nach dem

---

<sup>28</sup> Vgl. hierzu H. Lübke: *Wilhelm Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830*. In: H. Lübke: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte*. Graz/Wien/Köln 1989. 187-206, hier 197.

„Nationalen“ hat mit dem Museum von 1830 keine die politischen Probleme überwindende Lösung gefunden. Auch vermag die kultische Erhöhung der Kunst die Defizite der politischen Entwicklung auf Dauer nicht zu kompensieren. Um 1850 kommt es in Nürnberg zur Gründung des germanischen Nationalmuseums, das die Individualität der eigenen Nation und ihre geschichtliche Entwicklung den Besuchern vor Augen führt. Wenn Theodor Heuss anlässlich des 100jährigen Bestehens des Germanischen Museums von einer „Fluchtburg der deutschen Seele“ spricht, so wird deutlich: Hier bleiben die ursprünglichen mit der Konzeption des Nationalmuseums verknüpften Konnotationen ausgeklammert.