Das Museum um 1800 : Bildungsideal und Bauaufgabe

Autor(en): **Gaehtgens, Thomas W.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **2 (2004)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872225

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Thomas W. Gaehtgens

Das Museum um 1800 – Bildungsideal und Bauaufgabe

Le monument le plus précieux pour une nation est sans doute celui qui renferme toutes les connaissances acquises. Un souverain éclairé favorisera toujours les moyens qui peuvent contribuer au progrès des sciences et des arts.
Etienne-Louis Boullée[1]

Einleitung und Fragestellung

In der Epoche um 1800 entstand eine Institution, die heute ganz selbstverständlich zu unserem kulturellen und sozialen Leben gehört: das Museum. Die Entstehung dieser Einrichtung bedeutete einen tiefgreifenden Wandel, den zu beschreiben und zu analysieren nicht nur eine Aufgabe der Kunstgeschichte ist, sondern aller Geistes- und Sozialwissenschaften. Selbst wenn man sich allein auf das Kunstmuseum beschränken wollte, also alle Universalsammlungen vernachlässigt, bleibt die Aufgabe ein interdisziplinäres Projekt. Denn das Museum, und somit auch das Kunstmuseum, gründet keineswegs auf rein kunstgeschichtlichen, sondern auf sozialgeschichtlichen und ästhetischen Voraussetzungen. Es soll im Folgenden die These aufgestellt werden, dass diese Institution gerade im Bereich der Kunst einer Entwicklung zu verdanken ist, die auf dem gewandelten sozialen und ästhetischen Verhalten der Menschen beruht. Was wir seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, seit Winckelmann, als Kunstgeschichte bezeichnen, entstand nicht zufällig in der gleichen Zeit.

Für die Richtigkeit dieser Behauptung gibt es viele Hinweise. Das Museum entstand, aber ein Konzept zu seiner Einrichtung fehlte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ja über die Jahrhundertschwelle 1800 hinweg, entwickelte sich diese Institution in einem grossen und fruchtbaren Durcheinander. An verschiedenen Orten in Europa wurde an Antworten auf eine Frage gearbeitet, die die Menschen bewegte und an der immer mehr Bürger Anteil nahmen. Sie entdeckten, dass Kunst in ihrem Leben eine entscheidende Rolle spielte. Sie erwarteten daher, ja sie forderten Einrichtungen, in denen Kunstwerke zu erleben waren. Die Entstehung des Museums war eine Folge dieses gesellschaftlichen Prozesses.

Die Forschung hat sich erst in den letzten Jahrzehnten intensiver darum gekümmert, den historischen Vorgang der Entstehung des Museums zu rekonstruieren. Der ungewöhnliche Boom an zeitgenössischen Museumsbauten hat zweifellos dazu angeregt, sich stärker mit der Geschichte dieser Einrichtung zu befassen. Auf die Frage, welcher Bautypus für ein Jahrhundert besonders kennzeichnend sei, kann man wohl für das 19. Jahrhundert die Bahnhöfe, für das 20. aber sicher das Museum nennen, wobei heute

oft genug die früheren Bahnhöfe in Museen umgewandelt werden. Es bedeutete eine Orientierung auf ein neues Forschungsgebiet, als sich Helmut Seling in seiner leider nicht gedruckten Dissertation *Die Entstehung des Kunstmuseums*, 1953, dann Volker Plagemann in *Das deutsche Kunstmuseum*, 1967, und Nikolaus Pevsner – weitgehend auf den vorigen aufbauend – in einem Kapitel seines Werkes *A History of Building Types*, 1976, intensiver mit der Geschichte dieser Einrichtung auseinandersetzten.[2] Die Frage nach dem Verhältnis der Institution Museum zum Fach Kunstgeschichte stellten sie allerdings nicht. Und auch die Arbeiten in jüngerer Zeit nahmen zu diesem Problem kaum Stellung.

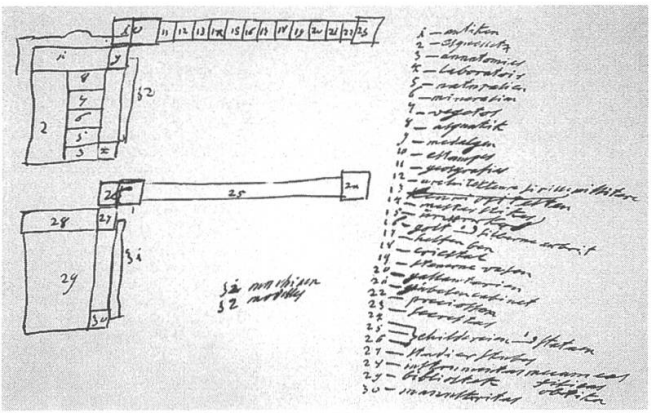
Meist standen bedeutende Museumsgründungen im Zentrum der Betrachtung, wie die Eröffnung des Musée Central, des heutigen Musée du Louvre, im Jahr 1793. Andrew McClellan widmete der Entstehung und Vorgeschichte dieser Einrichtung eine wichtige und gründliche Arbeit. Aus Anlass des 200-jährigen Bestehens dieses bedeutenden Museums der Französischen Revolution fand 1993 in Paris ein Kolloquium statt, in dem die geistigen und sammlungsgeschichtlichen Voraussetzungen des Musée Central in Europa untersucht wurden. Den Zusammenhang von Kulturgeschichte und Politik machte die jüngst von James Sheehan vorgelegte Untersuchung zur Geschichte des Museums in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert deutlich.[3]

Neben diesen Forschungen erschienen jedoch auch Abhandlungen zu theoretischen Fragen, etwa Krzysztof Pomians Überlegungen zu Sinn und Funktion des Museums in Geschichte und Gesellschaft Italiens und Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert oder die systematische Erarbeitung der Entstehung des Begriffs und der Funktion des «Patrimoine», unter anderem von Françoise Choay und Dominique Poulot.[4]

Alle diese Arbeiten, wenn sie auch zum Teil einem konkreten, ortsgebundenen Gegenstand gewidmet waren, hatten eine über ein Land hinausreichende Perspektive. Das 18. Jahrhundert war ein europäisches Zeitalter. Vorgänge an einem Ort hatten meist eine Beziehung zu überregionalen Entwicklungen. Allerdings sind die Entstehung des Museums und seine Ausbildung als Institution um die Jahrhundertwende 1800 noch zu wenig aus einem kosmopolitischen Blickwinkel betrachtet worden. Das ist umso verwunderlicher, da zu diesem Zeitpunkt Europa, nicht zuletzt durch den Kunstraub in den Feldzügen der Revolutionstruppen und Napoleons, in steter unruhiger Bewegung und trotz der Kriege in regem geistigem Austausch begriffen war.

Von der Wunderkammer zur gelehrten Neuordnung

Das Museum beruht auf einer sozialgeschichtlich geradezu paradigmatischen Veränderung. Die Kunst- und Wunderkammern des Barock wandelten sich um 1700; ihre Attraktivität als reine Kuriositätenkabinette war erschöpft.[5] Die Fürsten in Europa wiesen

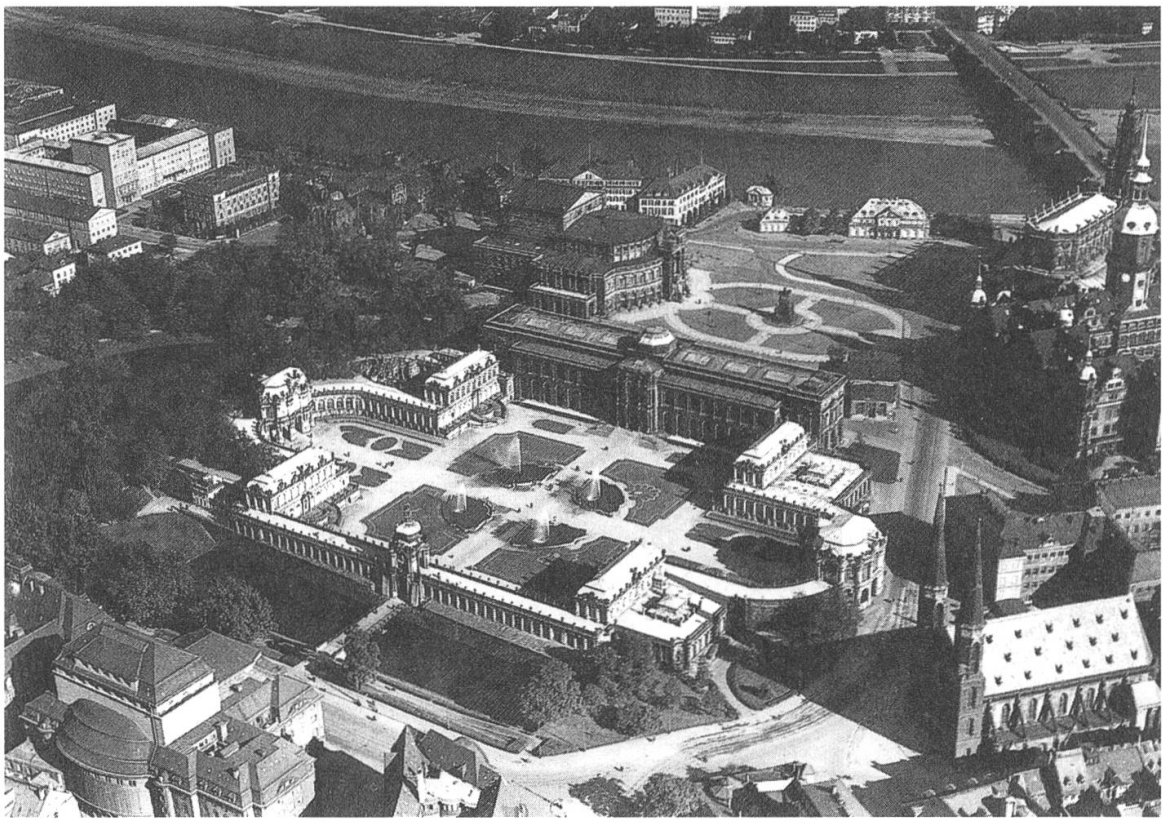


1 August der Starke, *Skizze zur Einrichtung der königlichen Sammlungen*, 1718, Staatsarchiv Geh. Kabinett, Dresden, Loc. 2097

ihren Sammlungen neue Funktionen zu. Die Gegenstände wurden neu geordnet, gesichtet, wissenschaftlicher Auseinandersetzung dargeboten und vor allem der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Es gibt kein charakteristischeres Beispiel für diesen neuen Umgang mit den Sammlungen als eine Zeichnung, die der bedeutende Barockfürst August der Starke in Dresden 1718 eigenhändig anfertigte (Abb. 1). Der Kurfürst von Sachsen und König von Polen entwarf auf diesem Blatt die Neuordnung der Sammlung des «Grünen Gewölbes». Er verteilte in Erd- und Obergeschoss die Gegenstände auf 32 Räume, wobei jedem ein bestimmter Sammlungsbestand zugewiesen wurde. In Saal 1 sollten die Antiken, in Saal 2 die Skelette, in Saal 3 die anatomischen Präparate, in Saal 4 ein kleines Laboratorium, in den Sälen 5 bis 8 Mineralien und Pflanzen, in Saal 9 Medaillen, in Saal 10 Kupferstiche, in den Sälen 11 bis 25 kostbare Steine, Waffen, Goldschmiedearbeiten und Silber aufbewahrt werden. Im Obergeschoss waren Kabinette für Gemälde, Zeichnungen, Musikinstrumente, eine Bibliothek und andere Gegenstände vorgesehen. Die Skizze wurde nicht in dieser Weise in eine konkrete Baumassnahme umgesetzt. Aber deutlich ist, wie der Fürst seine Sammlungen zu ordnen gedachte. Die Sammlungen werden nicht mehr nach ihrer «Curiosité», sondern nach ihrer Beschaffenheit und Vergleichbarkeit mit anderen Objekten der gleichen Gattung klassifiziert. Es sollte eine Aufstellung erfolgen, die den Besuchern das Studium der Objekte durch Vergleich ermöglichte.

Zu diesem neuen Konzept der Ordnung trat jedoch noch ein weiterer Gedanke hinzu, den der Kurfürst und König selbst sehr deutlich zum Ausdruck brachte. In einem Dekret aus dem Jahr 1720 betonte er, dass die Sammlungen nun nicht mehr allein dem Vergnügen des Fürsten, sondern der Unterrichtung und Bildung seines Volkes dienen sollten.[6] Der Zugang zu den in den Schlössern bewahrten Kunstschätzen für das an diesen Dingen aus wissenschaftlicher Neugier oder Bildungsgründen interessierte Bürgertum war eine Voraussetzung für die Entstehung des öffentlichen Museums.



2 Zwingerhof, Dresden, Luftaufnahme 1943

Die Umsetzung der Vorstellungen Augusts des Starken erwies sich als sehr viel komplizierter als zunächst geplant. Die Sammlungen erfuhren im «Grünen Gewölbe» und auf verschiedene Pavillons verteilt, im Zwinger von Matthäus Daniel Pöppelmann eine unbefriedigende, gleichwohl langfristige Aufstellung (Abb. 2). Aber der Herrscher und seine Berater träumten bereits von einem riesigen Gebäude, in dem die umfangreichen Schätze zusammengefasst und präsentiert werden könnten. Der italienische Schriftsteller, Kunstagent und Philosoph Francesco Algarotti, der später zur Tafelrunde Friedrichs des Grossen gehörte, empfahl 1742 die Errichtung dieses Bauwerks, das, wäre es ausgeführt worden, der erste selbständige Museumsbau geworden wäre. Er hätte, wie wir aus einem Brief Algarottis wissen, antikische, palladianische Formen aufgewiesen.[7]

GEMÄLDEGALERIEN

Die Neuorganisation und die Zugänglichkeit der Sammlungen wurden nicht nur in Dresden geplant. Diese Aufgaben stellten sich mit grosser Dringlichkeit auch an anderen Orten, zumal an vielen Höfen eine ausserordentliche Sammelleidenschaft entwickelt wurde. Philippe d'Orléans, der Regent Frankreichs nach dem Tode Ludwigs XIV., und die deutschen Kurfürsten liessen in ganz Europa nach Kunstwerken suchen. Johann

Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf erwarb eine umfangreiche, heute in der Alten Pinakothek befindliche Gemäldesammlung. Aber auch der Kurfürst in Mainz für seine Residenz in Pommersfelden, Max Emanuel von Bayern für Schleissheim und Herzog Anton Ulrich für Salzdahlum bei Braunschweig vermochten bedeutende Bestände italienischer und niederländischer Malerei anzukaufen.

3 Bildergalerie im Schloss Sanssouci, Potsdam

Diese Sammlungen blieben meist im Schlossbereich, und zwar in den Galerien. Dieser Baukörper verlor im 18. Jahrhundert keineswegs seine traditionelle Aufgabe für die Repräsentation des Herrschers. Aber der Galerie wurden zunehmend ein anderes Bildprogramm und auch eine zusätzliche Funktion zugewiesen. Die Herrscherapotheosen, wie sie die «Galerie des Glaces» in Versailles mit ihrem Bildprogramm beispielhaft darbot, wurden nun durch die Bilder- oder Skulpturensammlungen ersetzt. Die Bildergalerie präsentierte sich als der repräsentative Rahmen, mit dem sich der Fürst umgab. Mit der Demonstration von Reichtum verband sich die Ordnung dieser kulturellen Güter, wenn der Herrscher dem Besucher einen Gang durch die Geschichte der Malerei anbot. Der Eigentümer dieser Schätze erschien als ein Kenner, der gleichgesinnten Connoisseurs, welchen Standes auch immer, Zutritt zu seinen Räumen ermöglichte. In diesem Sinne sind die Sammlungen des Mainzer Kurfürsten in Pommersfelden, von Max Emanuel in Schleissheim, von Anton Ulrich in Salzdahlum, die des Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und die Galerie Friedrichs des Grossen im Park von Sanssouci zu verstehen (Abb. 3).

Sammlerinteressen

Schon im 17. Jahrhundert war das Kunstsammeln eine europäische Angelegenheit. Die «Grand Tour», die den jungen Adel quer durch Europa, in jedem Fall aber nach Italien führte, bestimmte die Sammelkultur der Höfe. Im Laufe des 18. Jahrhunderts veränderten sich jedoch bestimmte ästhetische Vorstellungen. Im Gegensatz zu Ludwig XIV. sammelte Philippe d'Orléans neben den Werken der italienischen Malerei auch niederländische Gemälde. Der frühere Botschafter Frankreichs in Rom und spätere Aussenminister seines Landes, der Duc de Choiseul, nannte eine der besten holländischen Sammlungen sein eigen. Friedrich der Grosse hingegen liebte vor allem die Malerei des französischen

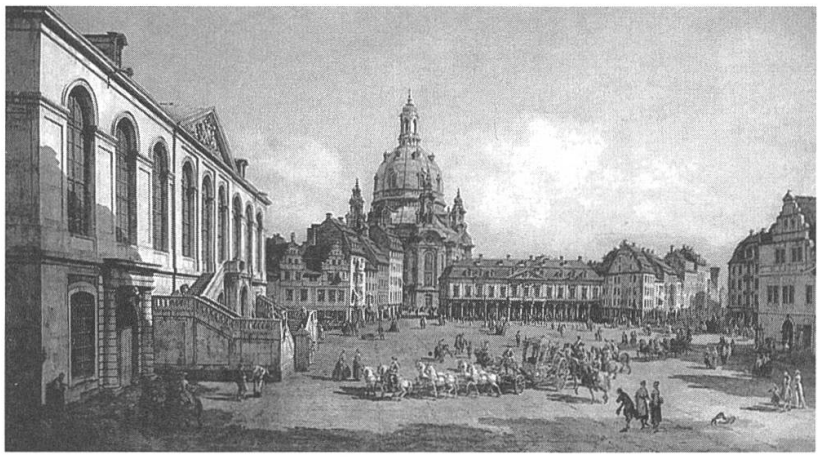
Rokoko. Er besass die bedeutendste Sammlung mit Gemälden von Watteau, Lancret und Pater ausserhalb Frankreichs. Dieser persönlichen Vorliebe des Kronprinzen folgte er als König in seinen Ankäufen jedoch nur noch selten. Seit 1740 erwarb er die Antikensammlung des Kardinals de Polignac, die in einem Rundtempel aufgestellt wurde, und eine grosse Anzahl flämischer und vor allem italienischer Historiengemälde für seine Bildergalerie. Er folgte hierin dem sächsischen Kurfürsten August III., dem es gelungen war, eine ganze italienische Prinzensammlung, die des Herzogs von Modena, für Dresden zu gewinnen. In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde Katharina die Grosse die bedeutendste Sammlerin, die es schaffte, mit der Sammlung Walpole, der des Grafen Brühl aus Dresden und der des Genfer Sammlers und Kunsthändlers Tronchin sowie mit vielen durch Diderot vermittelten Einkäufen in Paris eine der umfangreichsten Kunstsammlungen in St. Petersburg aufzubauen.

Die Kunstwerke wanderten quer durch Europa. Es wuchs auf diese Weise die Kenntnis der jeweiligen malerischen Produktion und ihrer künstlerischen Traditionen. Die Erweiterung des Kennerkreises, die Entfaltung des Ausstellungswesens und die Ausbreitung eines öffentlichen Kunstmarktes veränderten im Lauf des 18. Jahrhunderts den Kunstkanon und die Kunstszene. Immer weitere bürgerliche Kreise bezeugten ein zunehmendes Interesse an den bildenden Künsten. Die Forderung nach der Zugänglichkeit der Galerien und der Einrichtung von Museen, in denen die Kunst in ihrem geschichtlichen Zusammenhang studiert werden konnte, wurde immer stärker. Waren es zunächst die Künstler, die durch Kopieren von Originalen praktische Erfahrung sammeln wollten, verlangte im Lauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein breiteres Publikum die Öffnung einer Institution, in der die grossen Kunstwerke betrachtet werden konnten.

Dieser Entwicklung entsprachen die Fürsten in ihren Galerien. Im Allgemeinen blieben diese noch eng mit den Schlössern verbunden und Teil des zeremoniellen Hoflebens. Allerdings war mit der Dresdner Galerie auf dem Neumarkt, die die Gemäldesammlung des Kurfürsten öffentlich zugänglich machte, ein bereits aus dem Schloss ausgelagerter Ausstellungsbereich entstanden (Abb. 4). Der Eingang dieses für die Gemäldesammlung eingerichteten, ehemaligen Stallgebäudes lag zum Neumarkt und nicht zum Schloss hin, wodurch demonstrativ die Einladung zum Besuch der Sammlung durch den Fürsten an sein Volk ausgesprochen war.

MUSEUMSPROJEKTE

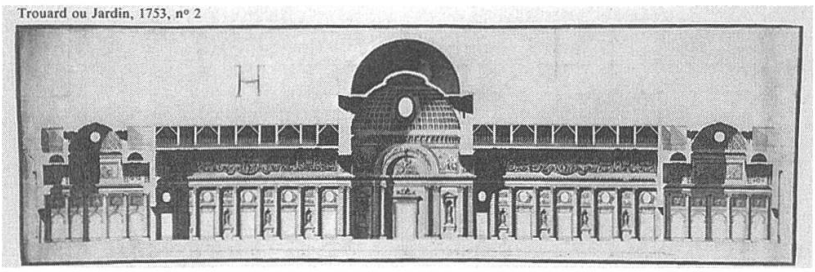
Selbständige Museumsbauten waren jedoch um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht entstanden. Kennzeichnend für diese Epoche ist der «Concours», den die Académie royale d'architecture 1753 für den «Prix de Rome» ausschrieb. Die Aufgabe lautete, ei-



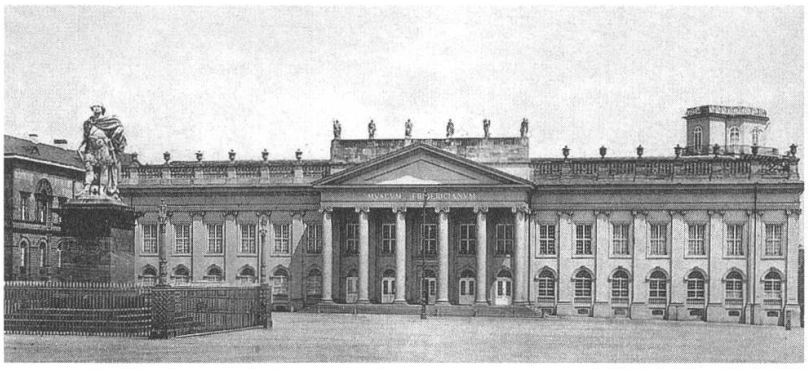
4 Bernardo Bellotto genannt Canaletto, *Der Neumarkt in Dresden vom Judenhof*, 1749, Öl auf Leinwand, 136 x 237 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

nen Entwurf für eine Galerie, die an einen Palast angebaut werden sollte, vorzulegen.[8] Der erste Preis ging an den jungen Architekturstudenten Louis-François Trouard, der eine monumentale Anlage mit einer Kuppel in der Mitte und langen Galerieräume entwarf (Abb. 5). Dabei orientierte sich Trouard offensichtlich an römisch-antiken Bauformen. Wo in den Galerien Gemälde aufgehängt werden sollten, bleibt völlig unklar. Hier wurde ein klassizistischer Baukörper geplant, dessen Funktion als Museum von dem jungen Architekten offenbar kaum oder gar nicht berücksichtigt wurde.

Ein Jahr später, 1754, war der Entwurf eines «Salon des Arts» Thema des «Concours». Der Sieger des Premier Prix, Jean-René Billandel, schlug eine Rotunde vor, von der drei Galerien ausstrahlen. Es ist weniger wichtig, ob diese Entwürfe der jungen Architekten von grosser Originalität waren. Aufschlussreich ist vielmehr, wie die Bauaufgabe Museum in dieser Epoche allmählich Gegenstand der Diskussion und der Planung wurde. Noch war kein eigenständiger Museumsbau in Europa zustande gekommen. Aber die Bauaufgabe hatte sich längst als notwendig herausgestellt, und die Académie royale d'architecture konfrontierte, gleichsam im Vorgriff auf die Berufsperspektiven, die Architekturstudenten mit der Planung von Museumsgebäuden.



5 Louis-François Trouard oder Louis-Henri Jardin, *Projektentwurf für den Wettbewerb der Académie royale d'architecture*, 1753, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris



6 Simon Louis du Ry, Museum Fridericianum, Kassel, 1769–1779

DER ERSTE MUSEUMSBAU IN KASSEL

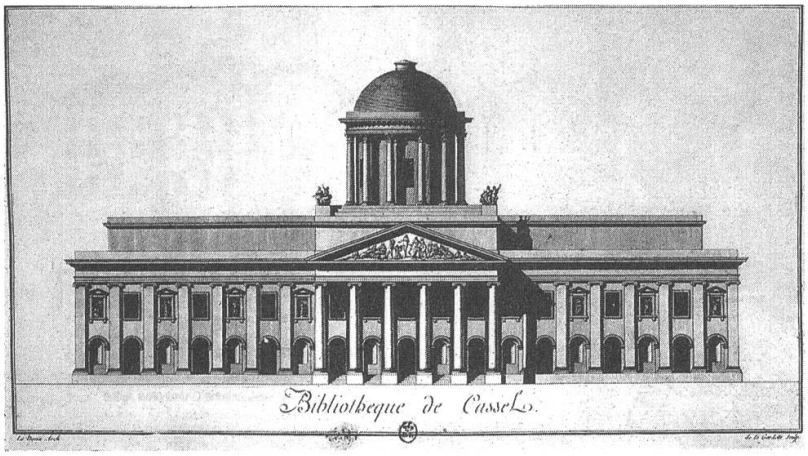
Es sollte noch über ein Jahrzehnt dauern, bis der erste eigenständige Museumsbau in Europa in Auftrag gegeben wurde: das Museum Fridericianum in Kassel, errichtet von Simon de Ry 1769–1779 im Auftrag des hessischen Landgrafen Friedrich II. (Abb. 6).[9] Das schlichte und elegante palladianische Gebäude mit dem ionischen Portikus war allerdings kein reines Kunstmuseum, sondern noch für die enzyklopädische Vielfalt der Sammlungen des Fürsten bestimmt. Die ionische Ordnung war nach den antiken Architekturtheoretikern und auch nach Serlio den Gebäuden angemessen, die für Gelehrte vorgesehen waren. Das Museum enthielt eine Bibliothek, die naturwissenschaftlichen Objekte sowie die Gemälde und Skulpturen. In unmittelbarer Nähe der Bibliothek liess sich der Landgraf ein Arbeitszimmer einrichten. Es wird schon durch diesen Umstand deutlich, dass auch dieses Museum zunächst eine Einrichtung des herrschenden Fürsten für seine Repräsentation und seine Interessen darstellte. Aber durch die Lage in der Stadt, den antiken Portikus, durch den der Besucher das Gebäude vom Platz aus betrat, war dem Museum Fridericianum, wie es auf dem Fries des Portikus benannt war, ein öffentlicher Charakter verliehen. Es dokumentierte, dass die in ihm bewahrten Sammlungen nicht mehr allein dem Fürsten vorbehalten bleiben, sondern auch den Bürgern zugänglich sein sollten.

Das Museum Fridericianum bezeugte durch seinen Bautypus und seine Funktion eine Form der Herrschaftsauffassung, die durch die Aufklärung geprägt war. Das enzyklopädische Sammlungskonzept, für das die Verbindung verschiedener Sammlungsbereiche kennzeichnend ist, und die Zugänglichkeit für die Bürger waren die entscheidenden Elemente dieser in der Geschichte so neuen wie richtungweisenden Einrichtung. Mit beiden Elementen war eine Vorstellung von Bildung verbunden, die der Fürst nicht nur für sich selbst in Anspruch nehmen wollte, sondern die er mit seinen Bürgern zu teilen bereit war.

Eine so bedeutende Institution entstand nicht von ungefähr. Sie beruhte auf lokalen Sammlungen, hatte aber ihre Voraussetzung in internationalen, kosmopolitischen geistigen Beziehungen. Landgraf Friedrich II. von Hessen war von der französischen Aufklärung geprägt und folgte in dieser Orientierung seinem Vorbild, dem preussischen König gleichen Namens. Er begegnete Voltaire und korrespondierte mit ihm. In einer Publikation mit dem Titel *Pensées diverses sur les princes* aus dem Jahr 1760 betonte er die Bedeutung der Erziehung, die einen Fürsten «bienfaisant», «juste» und «éclairé» formen müsse.[10]

Die internationalen Beziehungen des Fürsten bestimmten die geistigen Interessen sowie die politischen und kulturellen Massnahmen in seinem Land. Vielleicht nannte er sein Gebäude «Museum», da er von der Sammlung des British Museum wusste, das bereits 1753, einige Jahre vor seinem Museumsbau, auch als enzyklopädische Sammlung durch die Stiftung von Sir Hans Sloane in einem Stadtpalais Londons eingerichtet worden war. Geprägt wurde Friedrich jedoch auch von der allgemeinen Antikenbegeisterung, die ihn nach antiken Skulpturen fahnden liess und, in Begleitung seines Architekten de Ry, 1776/77 nach Italien führte, wo er unter anderen Werken den so genannten *Kasseler Apoll* erstand. Diese Erwerbungen konnten nicht nur den Stolz des Fürsten dokumentieren, sondern Friedrich II. von Hessen hatte mit ihnen Kunstwerke in sein Land geholt, die als Vorbilder für die durch das Studium der Antike zu erneuernde Kunstproduktion angesehen wurden. Winckelmann hatte den *Kasseler Apoll* ausführlich beschrieben. Der renommierte Bildhauer, Antikenkenner und Restaurator Bartolomeo Cavaceppi war eigens aus Italien nach Kassel angereist, um die erworbenen Stücke wiederherzustellen und zu ergänzen. In welchem Sinn diese Erwerbungen getätigt wurden, macht eine Rede des Architekten de Ry vor den Studenten der Kasseler Kunstakademie, ebenfalls eine Gründung Friedrichs II., im Jahr 1777, deutlich. Es heisst dort: «Vous avez récemment vu arriver des statues antiques originales du plus beau style dont votre souverain a fait l'acquisition à Rome. Ces statues [...] vous offrent les modèles les plus précieux pour vos études!»[11]

Die Einrichtung eines Museums erwies sich somit nicht nur als ein Ort, an dem bestimmte Sammlungen zusammengeführt und geordnet sowie den Bürgern zugänglich gemacht wurden. Vielmehr fand sich demonstrativ im Erdgeschoss die Sammlung der Antiken, die – insbesondere nach den Ausgrabungen in Herkulanum und Pompeji – als Vorbilder für das gegenwärtige Kunstschaffen betrachtet wurden. In diesem Sinn ist auch die Architektur des Museum Fridericianum zu interpretieren. Es handelt sich um einen klassizistischen Bau, der Formen der Antike und ihres neuzeitlichen Interpreten Palladio in sich vereint. Kosmopolitismus und Klassizismus verbinden sich somit in diesem bedeutenden Museumskonzept in Kassel und repräsentieren ein neues Bildungsideal.



7 Claude-Nicolas Ledoux, *Änderungsentwurf Museum Fridericianum*, Kassel, um 1776, Bibliothèque nationale de France, Paris

Im Jahr 1775 reiste der Landgraf nach Paris und traf dort den Architekten Ledoux, dessen Palais für Madame Guimard er so bewunderte, dass er ihn zu einem Besuch nach Kassel einlud. Ledoux folgte noch im selben Jahr dieser Aufforderung und hielt sich von Oktober bis Dezember 1775 in Kassel auf und entwarf einige Korrekturen des Projektes von de Ry. Die Vorschläge Ledoux' sind uns durch Stiche erhalten (Abb. 7). Der Architekt suchte einige Veränderungen an dem Bau vorzunehmen, wollte vor allem eine höhere Attika und im Zentrum eine Rotunde mit einem bekrönenden Tempietto hinzugefügt wissen. Von diesen Vorschlägen wurde jedoch nichts realisiert.

Das Kasseler Museum entstand nicht aus einer lokalen Tradition, sondern ist das Ergebnis kosmopolitischer Beziehungen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz Europa zusammenband. Sie beruhten nicht zuletzt auf einem gemeinsamen europäischen Thema: dem Versuch der gesellschaftlichen Erneuerung auf politischer und kultureller Ebene, wobei von der Kultur der wiederentdeckten Antike sowohl das formale wie das geistige und moralische Vorbild erhofft wurde. Das Museum erschien als der Ausstellungs- und Denkort für diesen angestrebten gesellschaftlichen Wandel. Das Museum Fridericianum war der erste verwirklichte Bau, der gleichsam als «Architecture parlante» dieses Konzept zu verkörpern vermochte. Friedrichs von Hessen grosses Vorbild, der preussische König, blieb trotz ähnlicher Interessen in seinem Umgang mit den Sammlungen traditioneller. Die seit 1755 entstandene Potsdamer Bildergalerie ist zwar insofern ein fortschrittlicher Bau, als sie als eigenständige Galerie nur der Präsentation der Gemälde und einiger Skulpturen diente und das enzyklopädische Konzept aufgab. Aber dieses Bauwerk steht doch noch ganz in der Tradition der Fürstengalerien, die repräsentativen Aufgaben gewidmet waren. Ein Bildungskonzept im Sinn einer kulturellen Erneuerung war mit diesem Gebäude, das im Park von Sanssouci neben der «Maison

de plaisance» des Herrschers liegt, nicht verbunden. Es ist bezeichnend, dass dieses Bauwerk auch stets als Galerie, nicht als Museum bezeichnet wurde und wird. Friedrich der Grosse war zwar ein hochgebildeter, aber keineswegs so grundsätzlich aufklärerischer Herrscher, für den man ihn vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerne halten wollte.

Der Begriff «Museum» begann sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in unserem heutigen Verständnis zu festigen. In *Zedlers Universallexikon* von 1739 heisst es, dass man ein Museum einen Tempel nenne, in dem die Musen verehrt wurden, in dem sich aber auch Sammlungen befänden.[12] Die *Encyclopédie* definiert in ihrem Artikel «musée» den Begriff bereits auf folgende Weise: «Le mot de musée a reçu depuis un sens plus étendu et on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux muses.»[13] So gesehen ist das Museum Fridericianum der erste Repräsentant dieser modernen, von der *Encyclopédie* definierten Institution.

Das Kasseler Museum ist ein Gründungsbau der Geschichte dieser Einrichtung und ein ganz europäisches Produkt. Ein Fürst, der sich seit seiner Erziehung in Genf zu seiner Leidenschaft für die Aufklärung bekannte, in England, Italien und Frankreich reiste und mit Voltaire korrespondierte, suchte sein Land nach den modernen Vorstellungen von Vernunft, Erziehung und Aufklärung zu reformieren. In der Stadtplanung, in den Wirtschaftsreformen, in der Schulerziehung, in den Künsten setzte er auf Umgestaltung zum Wohle seiner Bürger. Friedrich war kein genialer Denker, aber ein Beispiel für einen regierenden Fürsten, der den vor allem aus Frankreich verbreiteten Gedanken der Erneuerung gegenüber stets Aufmerksamkeit widmete.[14] In den von ihm verfassten *Pensées diverses sur les Princes*, die anonym erschienen und zeitweise Friedrich dem Grossen zugeschrieben wurden, heisst es: «Nichts ist nützlicher als die Einrichtungen, welche entweder für die Erleichterung, oder die Bedürfnisse des Volkes bestimmt sind. Dergleichen sind Findelhäuser, bequeme und gesunde Zufluchtsörter für die Waisen, die Kranken, die Irren; Schulen für Ärzte und Wundärzte, Landbaugesellschaften, Akademien der Wissenschaften, Baukunst, Zeichen- und Malerschulen, Gymnasien und Universitäten, endlich alles was dazu dient, nützliche Kenntnisse zu verbreiten, Unglückliche zu unterstützen, die Arbeit zu erleichtern, den Handel zu ermutigen, den Fleiss zu erwecken [...].»[15] Dieses aufklärerische Programm suchte Friedrich II. von Hessen-Kassel zu erfüllen. Sein Museum war Teil dieser Staatsreform.

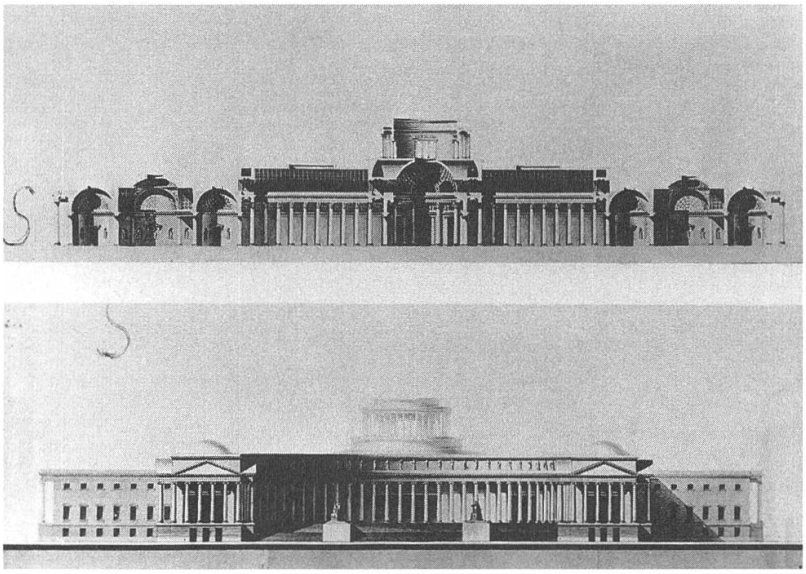
Französische Museumsvisionen

Im Jahr 1779 benannte die Académie royale d'architecture in Paris für den «Concours» des «Prix de Rome» als Thema den Entwurf eines Universalmuseums, das Sammlungen verschiedener Gattungen aufnehmen könnte. Die eingereichten Projekte sind uns erhal-

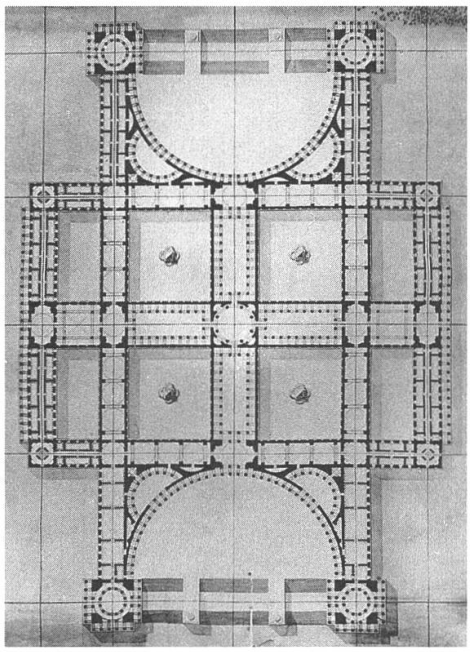
ten. Der Grand Prix wurde an zwei Teilnehmer vergeben, Gisors und Delannoy (Abb. 8), die zweiten Preise gingen an Durand und Barbier (Abb. 9).[16]

Die Wahl des Themas ist ein Beleg, dass eine solche Bauaufgabe als potenzieller Auftrag für einen Architekten denkbar war, obwohl in der französischen Metropole noch anhaltend über die Unterbringung der königlichen Sammlungen im Louvre diskutiert wurde.[17] In den eingereichten Projekten liessen die Akademieschüler ihrer Phantasie freien Lauf und schienen nicht im Geringsten an die Möglichkeit praktischer Ausführung gedacht zu haben. Die Entwürfe von riesigen, megalomanen Bauten sind sich sehr ähnlich. Man kann daher vermuten, dass entweder sehr genaue Vorgaben gemacht wurden oder die jungen Architekten ihre Ideen untereinander ausgetauscht hatten. Delannoy, Gisors und Durand planten klassizistische Bauwerke über griechischem Kreuz auf einem quadratischen Grundriss. Lange, für die Sammlungen bestimmte Galerien führen zu einem Zentralraum, der von einer Kuppel bekrönt wird. Er sollte als Versammlungsraum der Gelehrten, die dort ihre Erfahrungen austauschen konnten, dienen.

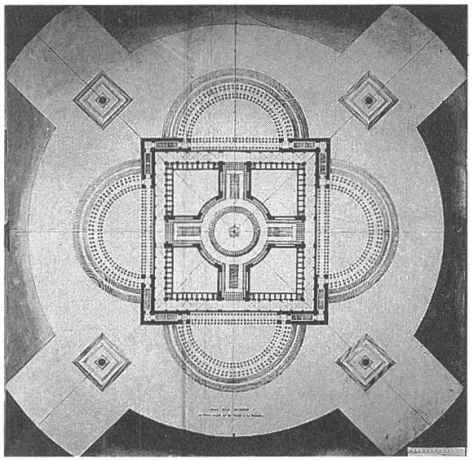
Die Pläne betreiben einen wahren Kult mit Säulenreihen, mit denen sie die antiken Grossbauten mit pathetischer Geste zu übertrumpfen versuchen. Praktische Vorschläge, wie die Sammlungen in diesen endlosen Galerien untergebracht werden könnten, fehlen. Als Auftraggeber wäre, wenn die Architekten darüber überhaupt nachgedacht



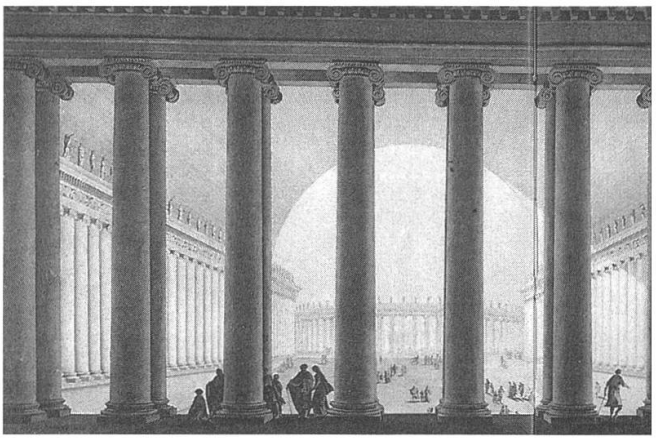
8 François-Jacques Delannoy, mit dem Grand Prix ausgezeichneter *Entwurf für ein Museum*, 1779, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris



9 Jean-Nicolas-Louis Durand, mit dem zweiten Preis ausgezeichneter *Entwurf für ein Museum*, 1779, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris



10 Etienne-Louis Boullée, *Grundriss eines Museums*, 1783, Tuschezeichnung, 90 x 90 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes



11 Etienne-Louis Boullée, *Innenhof eines Museums*, 1783, lavierte Tuschezeichnung, 47 x 85 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cabinet des Estampes

haben, nur ein bedeutender Herrscher in Frage gekommen, jedenfalls nicht ein kleiner Territorialfürst wie der Landgraf von Hessen. Die französischen Projekte sind aber eher als ideelle Entwürfe zu deuten. Sie verkörpern, neben ihrem Interesse für eine an der antiken Architektur orientierten Erneuerung der zeitgenössischen Baukunst, vielmehr die Vision des Sammelns und Ordnens des Wissens schlechthin.

Nur wenige Jahre später, 1783, entstanden Boullées gigantische Museumsvisionen (Abb. 10, 11). Welche Vorstellungen verbergen sich hinter diesen megalomanen Projekten?

Der Begriff «Revolutionsarchitektur», der diesen Entwürfen aufgedrängt worden ist, wird heute mit grösserer Zurückhaltung beurteilt. Boullées Zeichnungen sind der Versuch, durch Architektur den Wunsch nach einer neuen Weltordnung zum Ausdruck zu bringen.[18] Diese allein in der Vision erfahrbare Welt soll durch Wissen und rationalen Verstand geleitet werden. Allerdings ist der Mensch in diesem Kosmos kaum noch erkennbar. Die für den Einzelnen nicht mehr fassbaren Dimensionen lösen in ihm das Gefühl des Sublimen, des Erhabenen aus, das dem Eindruck des Menschen gegenüber der Unendlichkeit der Natur als Gottes Schöpfung oder, wie hier, der Architektur als Schöpfung des Menschen entspricht.

In Boullées Museum, das auch eine Bibliothek enthält, in der alles Wissen der Menschheit zusammengefasst ist, fehlt jede Intimität, erstarrt jeder menschliche Austausch vor der Kälte und Grossartigkeit der Institution selbst. Alle ständischen Ordnungen sind aufgehoben zugunsten eines egalitären Prinzips, das das Individuum einer beherrschenden, gnadenlosen Macht des Wissens und der Tugend unterwirft. Im Zentrum des Baus soll die Rotunde den Statuen der «Grands hommes» gewidmet sein, deren

Vorbild die Bürger zu folgen haben. Sie sind nicht Bürger eines bestimmten Landes, sie sind Weltbürger, Kosmopoliten. Boullées Architekturvisionen beziehen sich nicht auf einen Ort, ein Land, sondern sie gelten der ganzen Menschheit. Boullées Kunst ist universalistisch.

Boullée fordert seine Zeitgenossen auf, sich den Künsten hinzugeben. «O vous qui avez la passion des beaux-arts! Livrez vous sans réserve à toutes les jouissances que peut nous procurer cette passion sublime.»[19] Sein megalomanes Museum ist somit in Wahrheit ein metaphorischer Architekturprospekt: kein Modell für zu bauende Architektur, sondern eine Aufforderung, Architektur als Sprache zu empfinden. Auch in diesem Fall verweist sie auf den in dem Gebäude bewahrten Inhalt, die Kunst und die Wissenschaften. Sie sollen die Menschen erheben. Boullée beschreibt mit seinen Visionen eine neue Deutung der Rolle der Kunst, weniger präzise Bauten, die Realisierung erfordern. In diesem Umstand liegt das Poetische begründet, das er seinen Zeitgenossen in der Betrachtung der Architektur nahezulegen versucht.

Boullées Museumsentwurf entstand in einer Epoche, in der in Europa, ausser dem Museum Fridericianum, noch kein grösserer Museumsbau errichtet worden war. Das Museum bestand längst in den Köpfen der Menschen, bevor es in vielgestaltiger Form Wirklichkeit wurde. Deutlich ist aber in den Boullée'schen Visionen, dass der Künstler diese Einrichtung als eine zentrale Bildungsinstitution begreift. Sie dient zur Selbstfindung und zur Selbstverwirklichung des Menschen und ist in einer neuen Weltordnung, der sich die ganze Menschheit zum Wohle aller zugehörig fühlen soll, notwendig. Ohne das Museum kann der Mensch die «passion sublime», die erhabene Leidenschaft, nicht erfahren. Diese Einrichtung muss somit in einer Gesellschaft mit Hilfe einer gesetzlichen Bestimmung geschaffen werden, weil sie ein Grundrecht des Menschen betrifft. Die Selbstbestimmung des Einzelnen bedarf der Kunst. Ohne sie ist der Mensch nicht er selbst. Boullées Architekturvisionen sind ein Glaubensbekenntnis, sein Museum bietet die Gewähr, dass die Menschen die Leidenschaft entwickeln, die sie für ihr Handeln benötigen.

Und noch ein letzter Gesichtspunkt ist anzumerken. Für Boullée bietet die Antike nur das Repertoire seiner Formerfindungen. Sein Klassizismus, wie er selbst zum Ausdruck bringt, überwindet die Nachahmung, die «imitation», wie der Schlüsselbegriff der Kunsttheorie lautet, die seit Generationen gefordert wird. Nach Boullée reicht die Nachahmung nicht, und er verweist auf seine eigenen Arbeiten, die in ihrer visionären Gestalt eine Erfahrung der Gegenwart zum Ausdruck bringen. Seine Zeichnungen sind daher Kunstwerke, die konsequenterweise selbst in ein Museum gehören. Sie können nirgendwo anders gedacht werden. In einem Atelier eines Architekten sind sie sinnlos. Sie sind für alle Bürger bestimmt, benötigen die Institution Museum, um ihre Wirkung zu erreichen.

Das Museum als Institution des Staates und der «Instruction publique»

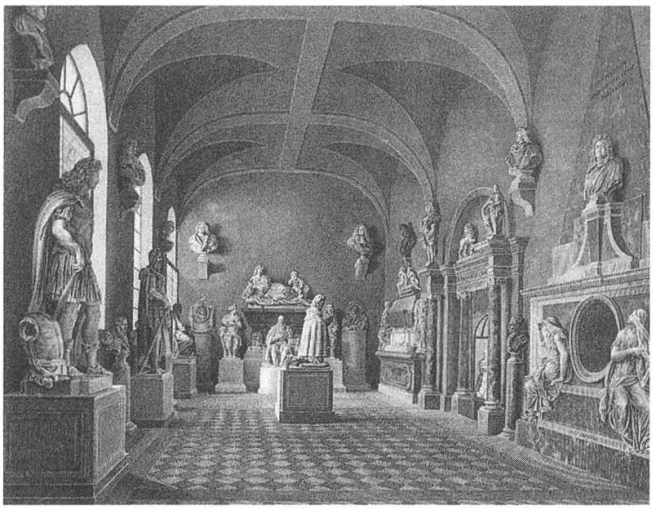
Die Regierungen der Französischen Revolution haben kein Museum gebaut. Sie haben allerdings in langen Diskussionsprozessen die Weichen für eine Ausbreitung des Museumsgedankens in Europa gestellt. Die ausführlichen Debatten im Konvent und die vielen Schriften zu dem Thema sind ausgiebig in der Forschung diskutiert worden.[20] Hier sollen nur einige zentrale Gedanken in Erinnerung gerufen werden, die die weitere Entwicklung dieser Institution entscheidend geprägt haben. Die Einrichtung des Musée Central im Louvre im Jahr 1793 war zunächst ein Erfolg der Künstler, die sich mit ihrer Forderung, die früheren Sammlungen des Königs für ihre Studien benützen zu können, durchgesetzt hatten. Das allgemeine Publikum war nur am Wochenende für einige Stunden zugelassen. In der jakobinischen, vandalistischen Phase der Revolution entstand jedoch ein den Kunstwerken gegenüber ganz neuer Gedanke, nämlich der des «Patrimoine», der Denkmalpflege. Wenn den späteren Generationen die verwerfliche Ausbeutung durch die Tyrannenherrschaft vor Augen geführt werden sollte, müsse man, so hiess es, auch die Zeugen der Vergangenheit bewahren und pflegen. Auch dürfe man sie nicht in den Händen derer lassen, die die Freiheit bekämpften. Nicht nur die Menschen seien von den Tyrannen zu befreien, sondern auch die Kunstwerke. Damit war der Kunstraub auf einer, allerdings recht tönernen propagandistischen Argumentation aufbauend, legitimiert.[21]

Die gesammelten Kunstschätze, woher sie auch immer kamen, waren jedoch zu ordnen, zu pflegen, auszustellen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Denn alle Bürger hatten ein Recht auf die «Instruction publique». Das Museum musste somit in der Gesellschaft seinen institutionellen Platz finden. Die Französische Revolution schuf gleichsam den ideologischen Rahmen für die Notwendigkeit dieser Einrichtung innerhalb des Staatsgefüges.

Auf dieser Grundlage beruhten mehrere Museumsgründungen in Paris und in der Provinz. Das Musée Central im Louvre, das Musée des monuments français von Alexandre Lenoir und das Musée d'histoire naturelle in Paris waren die bedeutendsten.

Humboldt in den Museen von Paris

Diese drei Museen in Paris (der Louvre, das Naturkundemuseum und das Museum der französischen Denkmäler) waren Attraktionen für die Besucher aus ganz Europa. Sie wurden von den Reisenden ausführlich beschrieben. Um 1800 wandelte sich gewissermassen das Verhalten der Touristen. Aus den Reisebeschreibungen lässt sich deutlich ablesen, dass nun nicht mehr allein Kirchen und öffentliche Bauten besucht wurden, sondern auch Museen zu den Sehenswürdigkeiten hinzutraten. Die Museen der französischen Hauptstadt wurden auf diese Weise zu Modellen, die anderen Städten Europas als Vorbilder dienen konnten.



12 Jean-Baptiste Réville und Jacques Lavallée, *Vue pittoresques et perspectives. Salle du 17ème siècle au musée des monuments français*, 1816, Kupferstich, Châteaux de Malmaison et Bois-Préau

Auf einen aufmerksamen Besucher der Stadt Paris vor der Jahrhundertwende sei kurz verwiesen. Wilhelm von Humboldt hielt sich mit seiner Gemahlin in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in der französischen Hauptstadt auf. Ursprünglich hatten sie sich nach Rom begeben wollen. Allerdings machten die erfolgreichen Feldzüge der Revolutionstruppen in Norditalien unter der Führung eines jungen Generals namens Bonaparte dieses Vorhaben unmöglich. Die Humboldts reisten daher nach Paris und nahmen intensiven Anteil an dem dortigen politischen und geistigen Leben. In ausführlichen Briefen berichtete Wilhelm von Humboldt dem Dichterfürsten Goethe in Weimar über die Museen. In diesen Beschreibungen, die die Form langer Abhandlungen haben und zum Teil auch für den Druck vorgesehen waren, betonte Humboldt die Rolle dieser Einrichtungen für die Bildung der Bürger. Vor allem seine ausführliche Beschreibung des Musée des monuments français diente ihm dazu, deutlich zu machen, wie durch die Kenntnis der Denkmäler Geschichtsbewusstsein gefördert werden könne (Abb. 12).[22]

Die europaweite Wirkung der französischen Museen war somit von grösster Bedeutung für die weitere Entwicklung dieser Einrichtung. Eine vergleichbare Institution zu begründen, bemühten sich seit 1800 die Fürsten und die Bürger aller europäischen Länder. Hierbei war der Gedanke, dass das Museum eine Bildungsaufgabe in einem Staatswesen übernehmen könne, die entscheidende Triebfeder. Die Museen vor der Französischen Revolution waren noch weitgehend Ergebnis des Bestrebens, die fürstlichen Sammlungen auf eine aufgeklärte Weise zu ordnen und gleichzeitig der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich zu machen. Besucher waren auf Anfrage willkommen, wenn sie Kennerschaft mitbrachten und vielleicht auch den Fürsten unterhielten. Die Diskussion während und nach der Französischen Revolution war jedoch einen Schritt

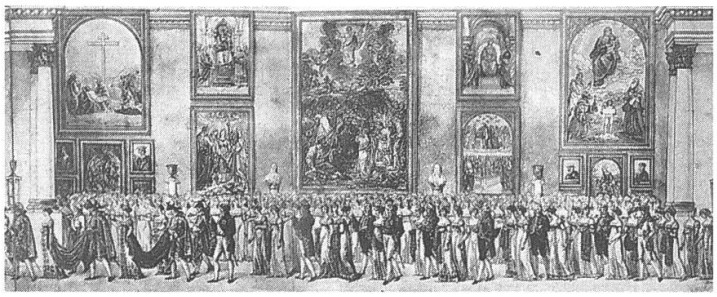
weiter gegangen. Diese Einrichtungen waren nun Institutionen des Staates geworden, der sie zur «Instruction publique» der Bürger unterhielt. Museen zu besuchen, entwickelte sich zu einem Recht.

Hirts Museumsprojekt in Berlin

Ein Beispiel sei angeführt, um zu veranschaulichen, wie in anderen europäischen Städten Anstrengungen zur Gründung eines Museums unternommen wurden. Seit etwa 1796 bemühte sich der Archäologe Alois Hirt in Berlin darum, dem König und seinem Staatsminister von Heynitz klar zu machen, dass es dringend geboten sei, eine solche Einrichtung ins Leben zu rufen.[23] In einem Vortrag vor dem König am 25. September 1797 begründete er seinen Vorschlag ausführlich. So sei es nicht richtig, dass die Berliner und Potsdamer Sammlungen ungeordnet und unzugänglich seien. Nur wenn den Künstlern und Handwerkern der Zurtritt zu diesen Schätzen gewährt würde, könne man eine Verbesserung der eigenen Produkte erwarten und auch Besucher in die Stadt ziehen. Hirts Argumente waren somit, wodurch er sicher auch dem merkantilistisch ausgerichteten Minister zu gefallen suchte, von dem wirtschaftlichen Vorteil einer solchen Einrichtung geprägt. Friedrich Wilhelm II. nahm diese Ausführungen wohlgefällig auf, die Ausführung des Projektes unterblieb jedoch zunächst, vor allem aus finanziellen Gründen. Dabei hatte sich Hirt kein sehr kostspieliges, sondern ein eher bescheidenes Gebäude ausgedacht, das sowohl der Unterbringung der Kunstwerke nach kunsthistorischen Gesichtspunkten als auch der Akademie dienen sollte. Er betonte, wobei er vielleicht die aufwendigen französischen klassizistischen Entwürfe in Erinnerung hatte, dass das Äussere des Gebäudes die Erscheinung und Solidität eines öffentlichen Gebäudes erhalten solle. Damit sollte bewusst der Bruch zu den fürstlichen Galerien vollzogen werden und das Museum nun eine Einrichtung des Staates für die Bürger sein.

Der kosmopolitische Gedanke zeigt sich unter anderem darin, dass Hirt zwar sicher von den französischen Museen wusste, aber seine Quellen aus dem Süden und nicht aus dem Westen stammten. Er hatte als Student längere Zeit in Wien verbracht und dort das von Christian von Mechel eingerichtete Museum im Oberen Belvedere gesehen. Anschliessend lebte er 14 Jahre in Italien, vor allem in Rom, und entwickelte sich zu einem der grössten Kenner der antiken Kunst und diente Goethe, Herder und Karl Philipp Moritz als Cicerone. Selbstverständlich waren über Jahre hinweg die vatikanischen Sammlungen, die als Museo Clementino im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine bedeutende, viel beachtete Umgestaltung erfahren hatten, seine eigentliche Heimat. Das Berliner Museumsprojekt war somit weniger von Paris als von den römischen Sammlungen geprägt. Wiederum bestätigt sich die Tatsache, dass das Museum als Institution ein europäisches Projekt war.

13 *La Salle des Empereurs*, Frankreich, 1812–15, Aquarell, braune Tusche, Bleistift, Feder, 29,8 x 21,5 cm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, Inv. RF. 24030



14 Benjamin Zix, *Hochzeitszug von Napoleon und Marie-Louise von Österreich in der «Grande Galerie»* (Detail), 1810, Aquarell, 24 x 172 cm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, Dépôt de la Manufacture de Sèvres, Inv. M§4, 1832, n° 25

DIE MÜNCHENER GLYPTOTHEK

Der Kunstraub unter Napoleon und die mit grösster Kennerschaft von Vivant Denon betriebene Entführung der Kunstwerke aus den von Napoleon besiegten Ländern nach Paris löste eine Welle der Empörung und gleichzeitig grosse Bewunderung aus (Abb. 13, 14). Das seit 1803 Musée Napoléon genannte Museum im Louvre, das die bedeutendsten Schätze der europäischen Kunst vereinte, entwickelte sich rasch zu einer allgemeinen Attraktion. Paris wurde zu einem Zentrum des Tourismus. Eine Romreise allein reichte für den Bildungshaushalt einer «Grand Tour» nicht mehr aus.[24]

Die Bewunderung für das Musée Napoléon brachte aber gleichzeitig den Verlust ins Bewusstsein, der den verschiedenen Ländern zugefügt worden war. Aus diesem im Kampf gegen Napoleon immer stärker werdenden Empfinden heraus entfaltete sich der Wunsch, nicht nur die Kunstwerke zurückzugewinnen, sondern auch eigene Museen aufzubauen. Paris und seine Museen wurden sowohl Vor- als auch Gegenbild. Das zentrale europäische Museum wurde bewundert, musste aber zerstört werden, um den eigenen Kunstbesitz zurückzugewinnen.

Der erste Fürst, der in diesem Sinn mit grosser Konsequenz handelte, war Ludwig I. von Bayern. Während die Museumspläne in Berlin nur schleppend vorankamen, obwohl Schinkel mit seinem Projekt für ein Museum um 1800 erste Entwürfe lieferte, denen allerdings kein Auftrag zu Grunde lag, schritt man in München zur Tat.

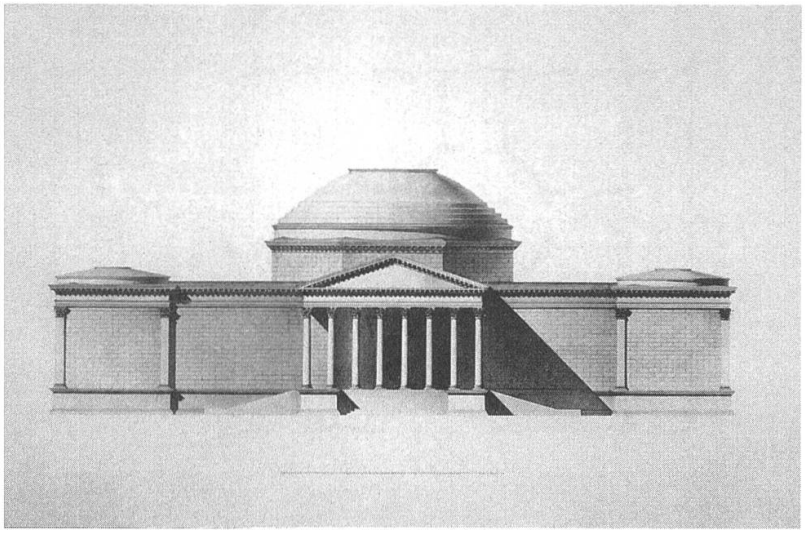
Seit 1808 hatte Ludwig, noch als Kronprinz, antike Skulpturen erwerben lassen. Diese Sammlung wuchs so gewaltig an, dass an ein Museum als Aufbewahrungs- und Präsentationsort sehr bald gedacht werden musste, zumal mit der Erwerbung der

Aegineten 1812 ein Hauptwerk griechischer Plastik den Weg nach München gefunden hatte. Bereits seit 1809 entstanden erste Pläne für den Königsplatz in München, die Karl von Fischer ausführte. Zwei Bauten, eine Ruhmeshalle und ein Antikenmuseum, sollten sich gegenüberstehen.[25] In Fischers Projekten orientierte sich der eine Bau am Parthenon, der andere am Pantheon. In den Jahren 1814–16 wurde ein Wettbewerb für das Antikenmuseum durchgeführt, bei dem vor allem drei Architekten beteiligt waren, die Ludwig, ohne dass sie in jedem Fall voneinander wussten, gegenseitig ausspielte: Karl von Fischer, Karl Haller von Hallerstein und Leo von Klenze. 1816 ging der Auftrag endlich an Klenze, der den Bau bis 1820 im Äusseren fertig stellte. An der Ausstattung des Inneren, die von Peter Cornelius und Ludwig Schwanthaler stammte, wurde bis zum Jahr 1830 gearbeitet.

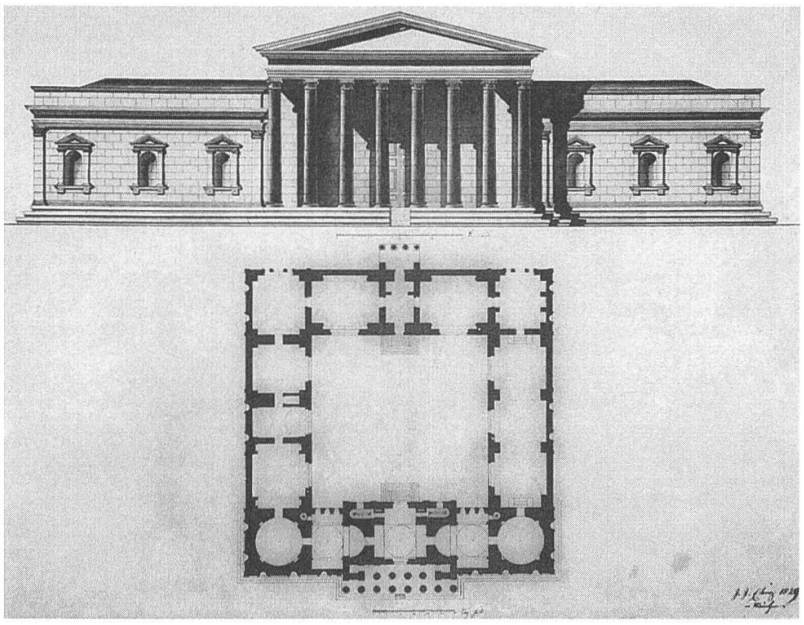
Alle Projekte orientierten sich an der antiken Baukunst. Fischer plante einen Zentralbau mit einer herausragenden Kuppel im Zentrum, auf den vier galerieartige Arme zuführen (Abb. 15). Seine Zeichnung nimmt unmittelbar Anregungen von den kurz vorher entstandenen französischen Museumsentwürfen, etwa denen Durands, auf. Sein Konzept erinnert aber auch an das Museum in Kassel und die Vorschläge Ledoux' zu seiner Verbesserung. Hallers in manchen Zügen dilettantischer Vorschlag übernahm hingegen Motive der Propyläen und der Tempelhäuser des Parthenon in Athen. Er folgte in seinen Vorstellungen ganz der Anweisung des Königs, den Bau im reinen griechischen Stil zu errichten.

Klenze hingegen ging von einer strengen analytischen Betrachtung der Bauaufgabe aus. Er beschrieb zunächst in einer seine drei Projekte begleitenden Abhandlung, dass die Antike Museen nicht gekannt habe. Man könne sich daher frei entscheiden, in welchem Stil ein neuzeitliches Museum zu errichten sei. Er unterbreitete drei Vorschläge, einen antiken, einen römischen und einen im Stil der Renaissance (Abb. 16). Allerdings, so führte er aus, sei es notwendig, sich genaue Gedanken über die Aufstellung der Figuren im Inneren zu machen. Sie sollten, nach seiner Auffassung, chronologisch präsentiert werden. Auch sei das Museum nicht in erster Linie eine Einrichtung, die den Künstlern diene. Sie sei vielmehr für alle Bürger bestimmt. «Eine solche Sammlung ist nach meiner Meinung», führte er aus, «mehr eine Institution für die Nation, als für den studierenden Künstler, dazu geeignet, die Kunst ins Leben zu führen und mit dem Leben zu vermengen; denn dieses und nicht das Zeichnen nach Statuen ist es, was grosse Kunstepochen herbeiführt.»[26]

Für Klenze ist das Antikenmuseum somit mehr als eine Modellsammlung. Das Museum repräsentiert durch seine Baugestalt und die in ihm ausgestellten Werke ein Kunstideal, das nur die Griechen verwirklicht haben. Es erscheint nicht nur als Ausbildungsstätte in einem künstlerisch-akademischen Sinne, sondern als ein Bildungsort für alle



15 Karl von Fischer, *erster Entwurf für die Glyptothek, Hauptfassade gegen den Königsplatz*, München, 1815, Architektursammlung der Technischen Universität, München, Inv. Nr. 1969/129



16 J. J. Ebig nach Leo von Klenze, *Hauptfassade und Grundriss der Glyptothek*, München, 1829, Standort unbekannt

Bürger. An ihm kann nicht nur Form studiert, sondern Inhalt erfahren werden. Die Kunst soll Teil des Lebens werden, sich mit ihm «vermengen», wie er sagt. Das Museum wird zu einer Bildungsstätte der Selbsterfahrung. Ludwig I. entschied sich für die klassizistische Variante von Klenzes Vorschlägen. Sie schien ihm die Korrespondenz von innen zu aussen am besten zu gewährleisten. Für dieses Museum benötigte man jedoch Kriterien der wissenschaftlichen Ordnung. Wenn Klenze darauf bestand, gegen manchen Widerstand, eine chronologische Abfolge der Denkmäler zu verwirklichen, öffnete er den wissenschaftlichen Erkenntnissen die Tür des Museums. Die Sakralisierung der

Meisterwerke in den Tempeln der Kunst oder die Hängung nach künstlerischen Kriterien, die die Maler bestimmt hatten, wich der Präsentation gemäss ihrer kunsthistorischen Entwicklung.

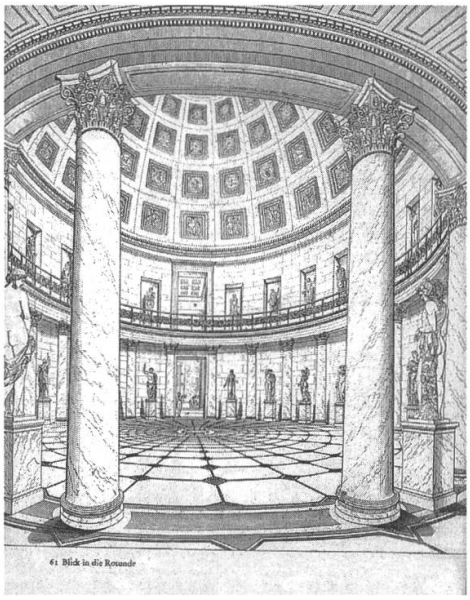
Schinkels Altes Museum

Während in München die Glyptothek bereits im Rohbau stand, war in Preussen noch nicht das richtige Konzept für einen Museumsbau gefunden. Der Gedanke, ein solches Gebäude zu errichten, war seit Hirts Vorschlägen nie ganz ad acta gelegt worden. Vonseiten der Regierung fehlte es durchaus nicht an Bekundungen, wie bedeutend eine solche Einrichtung für Berlin sein würde. Im Jahr 1807 führte der Minister von Altenstein in einer Denkschrift Folgendes aus: «Auch die schönen Künste sind gute Erwerbsmittel, bringen Geld ins Land und sind zum Theil Hilfsmittel für die gemeinere Kunst [gemeint ist das Handwerk], welche gleichfalls wieder mannigfaltigen Gewinn giebt. Dieses ist die gemeine Ansicht. Noch ungleich grösser aber ist ihr Werth, wenn man sie von einem höhern Standpunkt betrachtet. Sie sind in ihrer Blüte das Product und der Ausdruck des höchsten Zustandes der Menschheit. Was von ihnen ergriffen wird, geht diesem Zustand entgegen. Sie ergreifen es in ihrer vollen Kraft, was sich ihnen nähert, mit Allgewalt. Mit ihrer Verbreitung und ihrem Gedeihen im Staate erhöht sich im allgemeinen der Zustand der Menschheit in solchem. Ist es der Zweck des Staates, die Menschheit der höchsten Güter theilhaftig werden zu machen, so kann es nur durch die schönen Künste und Wissenschaften geschehen. Nur durch sie wird reges und kräftiges Leben und ein Emporsteigen zu dem Höheren bewirkt.»[27] Dieses schöne Zitat veranschaulicht, wie die Rolle der Kunst als wesentlicher Teil der Kreativität des Menschen eingeschätzt wurde. Der Staat habe daher die Aufgabe, ihre Fürsorge zu übernehmen und sie allen Bürgern zugänglich zu machen, «um sie zu erfreuen und sie zu belehren», wie es später bei Schinkel, Humboldt und Rumohr heissen sollte.[28]

Preussen hatte aber nach der Niederlage von 1806 nicht die Kraft für bedeutende Baumassnahmen. Erst nach 1815 und der Rückkehr der von Napoleon geraubten Kunstwerke wurde das Museumsprojekt vorwärts getrieben. Nach anfänglichen Plänen, die Akademie auszubauen, erhielt endlich Schinkel den Auftrag, das Museum auf dem Gelände des Packhofes, gegenüber dem Königlichen Schloss, zu errichten. 1825 wurde mit dem Bau begonnen, 1829 war er bis auf einige Teile der Ausstattung fertig gestellt. 1830 wurde das Gebäude feierlich eröffnet.[29]

Das Gebäude präsentiert sich in völlig anderer Form als die Glyptothek in München. Schinkel verzichtete auf den Portikus und öffnete den breitgelagerten Kubus fast in der ganzen Länge durch eine ionische Säulenreihe. Der Bau erhält dadurch einen den Besucher zum Eintreten auffordernden offenen Charakter, der noch durch die Treppen-

17 Lustgarten, Berlin



18 *Rotunde des Alten Museums*, Stich nach Karl Friedrich Schinkels Sammlung architektonischer Entwürfe

anlage in der Vorhalle unterstützt wird. Im Zentrum des Baus befindet sich die dem Pantheon nachempfundene Rotunde, in der die bedeutendsten antiken Statuen Aufstellung fanden. Weitere antike Kunstwerke waren im Erdgeschoss untergebracht, während der Betrachter über die grosse Freitreppe im Obergeschoss die Gemälde finden konnte. Schinkels klares und ausgewogen proportioniertes Gebäude ist eine eigenständige künstlerische Lösung, die allerdings eine Reihe von Anregungen aus ganz Europa aufnahm (Abb. 17, 18).

Die Verbindung von Skulpturen und Gemälden in einem Museumsbau war bereits für das Musée Napoléon kennzeichnend gewesen, das Schinkel bei seinem Besuch in Paris gesehen hatte. Auch waren ihm die Projekte von Durand, die dieser in seinem Werk, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* veröffentlicht hatte, selbstverständlich bekannt.[30]

1824 war der Architekt noch in Rom gewesen und hatte sich sowohl das Museo Clementino und die dortige Rotunde mit den antiken Meisterwerken wie auch das Pantheon angesehen. Zwei Jahre später, 1826, führte ihn sein Weg wieder nach Paris und London. Auch nach dieser Reise entwickelte er Verbesserungen für seinen Bau, besonders für die Dekorationen. Schinkels Altes Museum muss somit als ein Werk verstanden werden, dessen klassizistische Formensprache im kosmopolitischen Beziehungsgefüge der Epoche um 1800 tief verankert ist.

Das Bildungsideal des Museums: Zwischen Kunstideal und Kunstgeschichte

Das Museum als Bauaufgabe fand in der Epoche um 1800 in der klassizistischen Formensprache seine adäquate Ausdrucksform. Sie sollte auch im weiteren 19., ja bis in das 20. Jahrhundert vorbildlich bleiben. So wie das Formenrepertoire war auch das Bildungsideal des Museums kosmopolitisch. Allerdings entfaltete sich mit der Entstehung der Institution ein Konflikt, der sich um 1800 zuspitzte und der bis in unsere Gegenwart fortdauert. Die Frage nämlich, soll ein Museum dem Besucher einen Überblick über die Geschichte der Kunst bieten? Oder, und dies ist keineswegs dasselbe, soll es nicht vielmehr ausgewählte Meisterwerke, die die Höhepunkte des künstlerischen Schaffens vergegenwärtigen, auswählen und dem Publikum zu Vergnügen und Bildung anbieten? Bei der einen Präsentation wäre die Kunstgeschichte die geistige Grundlage, bei der zweiten stünde die Vorstellung von einer notwendigen ästhetischen Selektion, die für den Betrachter vorgenommen werden sollte, im Vordergrund.

Für diese Problematik ist die Auseinandersetzung über die Einrichtung des Alten Museums in Berlin besonders charakteristisch. Als König Friedrich Wilhelm III. Humboldt im Jahr 1829 zum Vorsitzenden der Museumskommission berief, war das Alte Museum bereits errichtet. Allerdings bestand keine Übereinstimmung für seine inhaltliche Konzeption. Humboldt trug wesentlich zu einer Lösung bei, die umstritten bleiben sollte. Er bekannte sich zu der zweiten Auffassung, die Meisterwerke müssten im Zentrum eines Museums stehen. Dass die Auswahl, das Bekenntnis zu diesen herausragenden Werken und das Urteil über sie, einem geschichtlichen Prozess unterworfen ist, kümmerte ihn offenbar wenig. Humboldt, einer der bedeutendsten Geschichtstheoretiker seiner Zeit, hielt an der Überzeugung fest, dass es über allem geschichtlichen Wandel erhabene und ewig gültige Werte gäbe.[31]

Die Ankunft der bedeutendsten Skulpturen aus Rom, die die französischen Truppen in Italien requiriert hatten, erlaubte Humboldt während seines Aufenthaltes in Frankreich auch die unmittelbare Anschauung antiker Bildwerke. Es war gerade ihr Erlebnis, das ihm sein bis dahin eher literarisches Antikenbild sinnlich greifbar werden liess. Es kann kein Zweifel bestehen, dass die Kenntnis dieser Kunstwerke seine idealistische Kunstauffassung bestärkte. Die Griechen hätten, darin folgte er Winckelmann, die Kunst zu einer Höhe gebracht, die weiterhin Massstab zu sein habe. Die meisten Kunstprodukte späterer Epochen, vielleicht mit Ausnahme der der Renaissance, seien von ausschliesslich historischem Interesse, das heisst Untersuchungsobjekte für Historiker. Seine Überzeugung, im Alten Museum die Antike in der Rotunde in das Zentrum zu rücken und die Gemälde der Renaissance in der ersten Etage besonders herauszustellen, wird vor diesem Hintergrund verständlich.

Humboldts normative Heraushebung bestimmter Meisterwerke erfolgte aus dem Gedanken heraus, dem Besucher in der Konfrontation mit einem grossen Kunstwerk ein Bildungserlebnis und eine innere Erfahrung zu ermöglichen. Auch gegenüber Gustav Waagen, dem besten Fachmann seiner Zeit und Direktor des Alten Museums, bestand er auf der Überzeugung, dass die Kunst Teil eines humanistischen Bildungsideals sei. Dieses müsse erkennbar sein und wirksam werden können. Geschichtliche Zusammenhänge, die nur von Spezialisten zu verstehen seien, müssten demgegenüber zurücktreten. Dieses aus dem 18. Jahrhundert stammende klassizistische und kosmopolitische Bildungsideal fand im Alten Museum durch den Bau und seine Inszenierung im Inneren noch einmal seinen reinsten Ausdruck.

Längst hatten aber die Kunstgelehrten die historische Entwicklung der Kunst und ihre Abhängigkeit von ihren Entstehungsbedingungen als Forschungsthema erkannt.[32] Diese grundlegende Erkenntnis stellte ein allgemein verbindliches Kunstideal in Frage. Die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Kunst, die Preisgabe eines kosmopolitischen zugunsten eines nationalen Kunstideals und die Entfaltung des Faches Kunstgeschichte als Disziplin sollten im Lauf des 19. Jahrhunderts die Konzeption des Museums entscheidend verändern.

1 Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*, Paris 1968, S. 127.

2 Helmut Seling, *Die Entstehung des Kunstmuseums*, Diss., Freiburg 1953; ders. «The Genesis of the Museum», in: *Architectural Review* 141 (1967), S. 103–114; Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870*, München 1967; Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London 1976, S. 111–138.

3 Grundlegend zur Kunstpolitik der Französischen Revolution: Edouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991; ders. (Hrsg.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Akten des vom Service culturel organisierten Kolloquiums im Louvre, Paris, 3.–5.6.1993, Paris [1995] (Musée du Louvre, conférences et colloques); ders. (Hrsg.), *Histoire de l'histoire de l'art*. Akten des vom Service culturel organisierten Kolloquiums im Louvre, 2 Bde., Paris 1995–97 (Musée du Louvre, conférences et colloques); Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994; James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002.

4 Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988; ders., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise. XVIe–XVIIIe siècle*, Paris 1987; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997; ders., *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris 2001; Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris 1992.

5 Aus der umfangreichen Literatur über die Kuriositätenkabinette sei hier nur auf die nach wie vor grundlegende Untersuchung von Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908; Neuauflage Braunschweig 1978, hingewiesen. Siehe auch Horst Bredekamp / Jochen Brüning / Cornelia Weber (Hrsg.), *Theater der Natur und Kunst / Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens*, Berlin 2000.

6 Gerald Heres, *Dresdner Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1991, S. 47.

7 Seling 1967 (wie Anm. 2), S. 104; Ruth und Max Seydewitz, *Das Dresdener Galeriebuch. Vierhundert Jahre Dresdener Gemäldegalerie*, Dresden 1957, S. 26ff.; weitere grundlegende Literatur zu Dresden im 18. Jahrhundert: dies., *Die Dresdener Kunstschätze. Zur Geschichte des Grünen Gewölbes und der anderen Dresdener Kunstsammlungen*, Dresden 1960; Gerhard Glaser, «Das Grüne Gewölbe im Dresdner Schloss», in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 12, 1980, Dresden 1983, S. 7–67; W. Schmidt, «Kunstsammeln im augusteischen Dresden», in: Ulli Arnold (Hrsg.), *Barock in Dresden*, Leipzig 1986, S. 191–201; *Das Dresdner Schloss. Monument sächsischer Geschichte und Kultur*, Dresden 31992; *Dresde ou le rêve des Princes*, Ausst.kat. Musée des Beaux-Arts, Dijon 2001.

8 Seling 1967 (wie Anm. 2), S. 105; Jean-Marie Pérouse de Montclos, *«Les prix de Rome». Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*. Paris 1984, S. 46; Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris 1988, S. 89ff.

9 Seling 1967 (wie Anm. 2), S. 104; Plagemann 1967 (wie Anm. 2), S. 12–14.

10 Hierzu vor allem *Stadtplanung und Stadtentwicklung in Kassel im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Kassel 1983 (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik 5), S. 29–51; Hans Christoph Dittscheid, «Le musée Fridericianum à Kassel (1769–1779). Un incunable de la construction du musée au siècle des Lumières», in: Pommier [1995] (wie Anm. 3), S. 160.

11 Ebd., S. 161.

12 Johann Heinrich Zedler (Hrsg.), *Grosses vollständiges Universallexikon*, Bd. 22, Leipzig/Halle 1739; Neudruck 1916, S. 1375ff.

13 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* etc., Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780, Stuttgart Bad-Canstatt 1986, Bd. 10, S. 893ff.; Elke Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution* (Diss. FU Berlin), Münster 1989 (Kunstgeschichte 24), S. 9.

14 Siehe Karl-Hermann Wegner, «Landgraf Friedrich II. Ein Regent der Aufklärung», in: *Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II 1760–1785*, Ausst.kat. Orangerie, Kassel 1979, S. 10–14, und andere Beiträge in diesem Katalog.

15 Zit. nach Schweikhart 1983 (wie Anm. 10), S. 29.

16 Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme*. Paris 1984, S. 31.

17 Siehe hierzu McClellan 1994 (wie Anm. 3).

18 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée (1728–1799). Theoretician of revolutionary architecture*, New York 1974; ders., *Étienne-Louis Boullée*, Paris 1994; *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1970; siehe auch Harten 1989 (wie Anm. 13), S. 11–12.

19 Boullée 1968 (wie Anm. 1), S. 48.

20 Siehe hierzu vor allem die in Anm. 3 und 4 zitierten Arbeiten von Edouard Pommier und Dominique Poulot.

21 Neben den in Anm. 3 und 4 genannten Autoren siehe auch Wilhelm Treue, *Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf 1957; Volker Michael Strocka (Hrsg.), *Kunstraub – ein Siegerrecht? Historische Fälle und juristische Einwände*, Berlin 1999; Rainer Wahl, «Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie», in: *Recht und Kunst. Symposium aus Anlass des 80. Geburtstages von Wolfram Müller-Freienfels*, Heidelberg 1996 (Freiburger rechts- und staatswissenschaftliche Abhandlungen 61), S. 105–136.

22 Siehe hierzu Thomas W. Gaehtgens, «Wilhelm von Humboldt et les musées français vers 1800. Expérience esthétique ou ordonnancement chronologique», in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2001; ders., «Les visiteurs allemands du musée Napoléon», in: Daniela Gallo (Hrsg.), *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Akten des vom Service culturel im Louvre organisierten Kolloquiums, 8.–11.12.1999, Paris 2001 (Musée du Louvre, Conférences et Colloques), Bd. 2, S. 725–739.

23 Friedrich Stock, «Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786–1807», in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 49, Beiheft (1928); Christoph Martin Vogtherr, «Das königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums», in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39, Beiheft (1997).

24 Siehe *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, Ausst.kat. Musée du Louvre, Paris 1999; Thomas W. Gaehtgens, «Das Musée Napoléon und sein Einfluss auf die Kunstgeschichte», in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hrsg.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Akten des Kolloquiums «Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen», 11.–13.11.1994, Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1997, S. 339–369.

25 Siehe hierzu vor allem Plagemann 1967 (wie Anm. 2), S. 43ff.

26 Zit. nach: ebd., S. 59.

27 Zit. nach: ebd., S. 66.

28 Ebd., S. 76.

29 Zur Baugeschichte siehe Paul Ortwin Rave, *Berlin. Teil I, Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege*, Berlin 1981 (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, 2); Plagemann 1967 (wie Anm. 2), S. 66–81. Thomas W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, München 1992, S. 68–69.

30 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté et par leur grandeur ou par leur singularité, et dessigné sur une même échelle*, Paris 1799–1801. Siehe Szambien 1984 (wie Anm. 16).

31 Siehe hierzu vor allem Christoph Martin Vogtherr, «Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie», in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34 (1992), S. 53–64; Thomas W. Gaehtgens, «Wilhelm von Humboldts Konzept des Alten Museums in Berlin», in: Martina Pippal (Hrsg.), *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*, Köln 1994 (Aachener Kunstblätter 60), S. 423–430; Gaehtgens 2001 [Humboldt et les musées français] (wie Anm. 22).

32 Siehe hierzu vor allem Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma «Geschichte». Gustav Friedrich Waagens Frühschriften «Ueber Hubert und Johann van Eyck»* (Diss. Univ. Heidelberg 1983), Worms 1985 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F. 18).

SUMMARY

Within the context of the symposium devoted to cosmopolitanism circa 1800, this contribution attempts to describe the founding and the development of the museum as an educational institution. A conviction which spread with increasing force from, at the very latest, the middle of the eighteenth century was that the artistic treasures collected by sovereigns should be reorganised according to a systematics corresponding to their intrinsic qualities. Simultaneously, artists and also a more general public interested in education began to articulate ever more strongly the wish to see galleries open to the public. The founding of museums and their organisation according to a systematics that corresponded with scientific knowledge of the time was a result of this cultural and historical process. Museum buildings (from the Fridericianum in Kassel to the Alten Museum in Berlin) and also the organization of the collections they housed (from the Upper Belvedere in Vienna to the Musée Napoléon in Paris) were based on a European cosmopolitan educational ideal.