Originalveröffentlichung in: Eissenhauer, Michael ; Bähr, Astrid ; Rochau-Shalem, Elisabeth (Hrsgg.): Museumsinsel Berlin, München 2012, S. 94-117
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00007906

DIE ARCHITEKTUR AUF DER MUSEUMSINSEL – EIN ÜBERBLICK

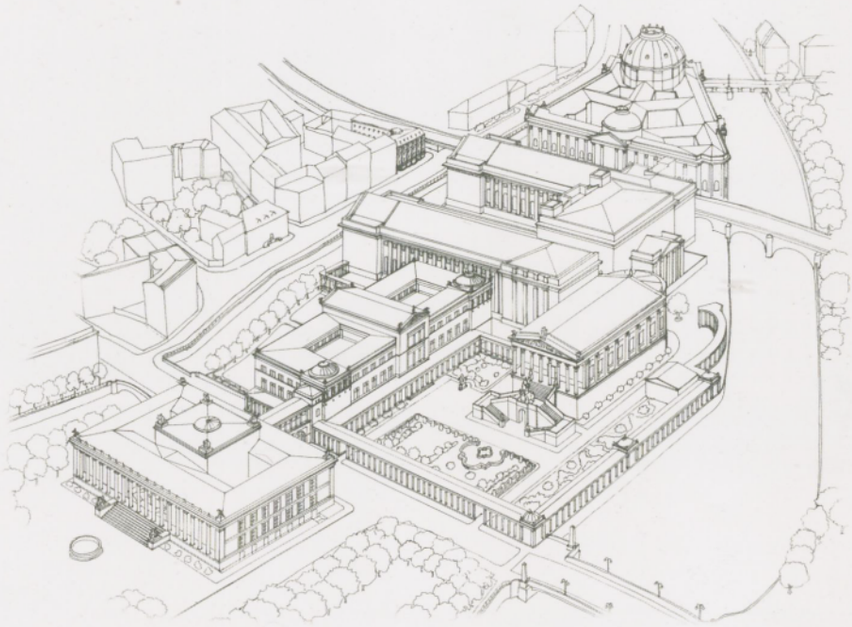
ADRIAN VON BUTTLAR

Museumsinsel, Ansicht von Südosten, Kreuzberg-Plan, 1985

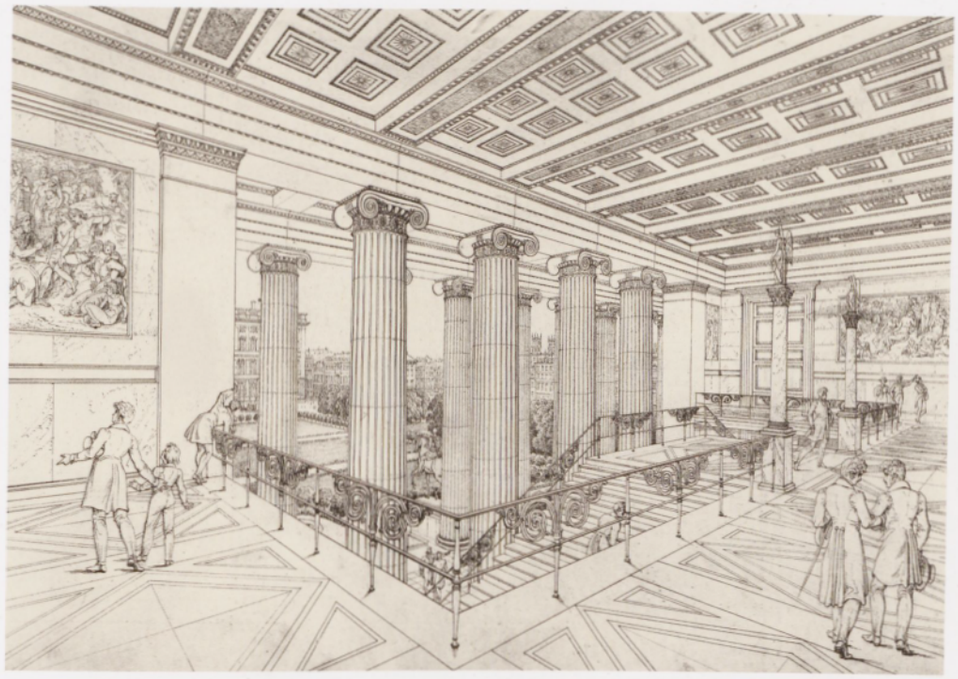
RECHTE SEITE
Blick vom Kolonnadengarten auf die Alte Nationalgalerie und das Pergamonmuseum

VORHERGEHENDE DOPPELSEITE
Gesamtplanung der Museumsinsel, 1841, aus: Friedrich August Stüler, *Das Neue Museum in Berlin*, Berlin 1862, Taf. 1, Lithografie von Loeillot

Die Berliner Museumsinsel repräsentiert nicht nur fast zwei Jahrhunderte Sammlungs-, Museums- und Ausstellungsgeschichte, sondern in ihrer städtebaulichen und architektonischen Gestalt auch den sichtbaren Aufstieg der Künste zu den staatstragenden Bildungsmächten in Preußen nach 1815.[1] Hatte Friedrich der Große auf seinem Forum Fridericianum am Ende der Paradestraße Unter den Linden mit dem Opernhaus (1743) und der Königlichen Bibliothek (1775–1780) erstmals den öffentlichen Raum mit Bauten der Kultur besetzt, so vollzog sich nach dem Ende der Befreiungskriege eine noch bedeutsamere städtebauliche Revolution: Das seit dem 17. Jahrhundert ganz dem Hoheitsbereich des königlichen Schlosses zugeordnete Areal des Lustgartens auf der Halbinsel zwischen Spree und Kupfergraben wurde im Laufe weniger Jahrzehnte in eine »Freistätte für Kunst und Wissenschaft«[2] umgeformt. Dieser ungewöhnliche, aus dem Asylrecht stammende Begriff eines zentralen »Zufluchtsortes« signalisiert – trotz andauernder königlicher und kaiserlicher Protektion – die wachsende Autonomie der Kultur in der verbürgerlichten Bildungsgesellschaft. Anschaulich spiegelt die bauliche Entwicklung der Museumsinsel zunächst die aufklärerische Aufwertung des kulturellen Erbes im Preußen des 19. Jahrhunderts wider, bald aber auch dessen Indienstnahme für die nationale und imperiale



Auf dem Weg in das 21. Jahrhundert
Das Große und das Ganze – der Masterplan
Das Welterbe und seine Umgebung – eine Denkmalbilanz
Die Museumsinsel aus der Sicht von ICOMOS
Die Wiedererfindung Spree-Athens
> Die Architektur auf der Museumsinsel – ein Überblick
Eine deutsche Bildungslandschaft



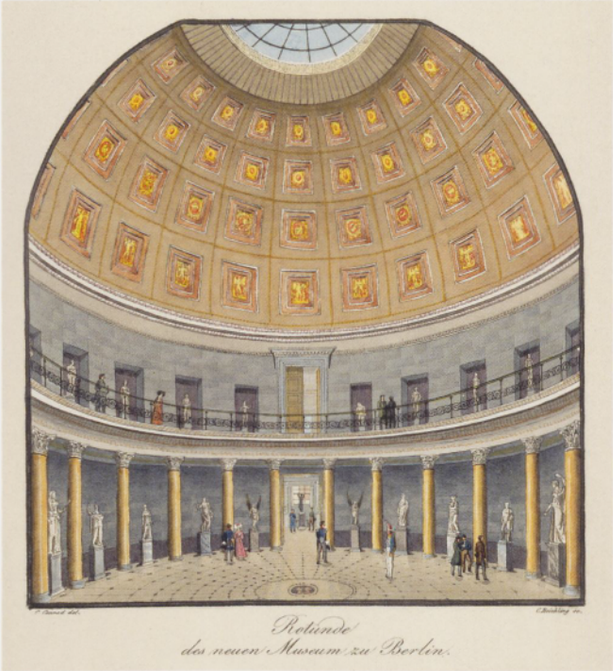
Karl Friedrich Schinkel, *Perspektivische Ansicht des Alten Museums von der Galerie der Haupttreppe durch den Portikus auf den Lustgarten*, 1824–1828, Stich von Hans Finke

LINKE SEITE
Blick vom Treppenhaus des Alten Museums in den Lustgarten

Selbstdarstellung des Deutschen Reiches und neuerdings – nach der deutschen Vereinigung – seine aktuelle Rolle als »Welterbe« in einer globalisierten Wissensgesellschaft.

DAS ALTE MUSEUM

Der erste entscheidende Schritt zur Ausgestaltung der Museumsinsel ist dem Weitblick Karl Friedrich Schinkels zu verdanken. Der geniale Architekt und spätere oberste Baubeamte Preußens hatte sich schon um 1800 mit der neuen Bauaufgabe befasst, die sich seit der Öffnung der fürstlichen Sammlungen für das Publikum im Laufe des 18. Jahrhunderts stellte. Das Museum als öffentliche Institution der Kunstvermittlung forderte spezifische Räumlichkeiten und Ausstellungsstrategien hinsichtlich der Besucherführung, eine klare kunstgeschichtliche Ordnung und optimale Beleuchtung der Exponate sowie nicht zuletzt ein im Stadtbild erkennbares architektonisches Gesicht. Es ging also nicht mehr um Aus- und Anbauten fürstlicher Galerietrakte im Kontext des Residenzbaus oder um die Umnutzung leer stehender Schlossflügel und Paläste, sondern um institutionell und städtebaulich eigenständige, ganz auf ihren neuen Zweck hin konzipierte »Tempel der Kunst«.[3] Im Vorfeld der Französischen Revolution hatten französische Architekten – allerdings nur in schematischen Idealentwürfen – solche Monumente der Bildung und Erziehung erträumt. Tatsächlich aber entstanden die frühesten autonomen und monumentalen Neubauten für Kunstmuseen erst nach 1815 parallel in München und Berlin: Leo von Klenzes Glyptothek und Pinakothek als Skulpturenmuseum und Gemäldegalerie unter dem bayerischen Kronprinzen bzw. König Ludwig I. und das von König Friedrich Wilhelm III. gegründete Berliner Museum, das nach bewährter Ordnung im Erdgeschoss die Skulpturen- und im Obergeschoss die Gemäldesammlungen aufnehmen sollte.



Carl Emanuel Conrad, *Die Rotunde des Alten Museums*, 1830, aquarellierte Radierung von Karl Heinrich Beichling

RECHTE SEITE
Altes Museum, Rotunde

Schinkel überwand in seinem Entwurf von 1822, den er im Januar 1823 dem König vorlegte, mit einem Schlage nicht nur die allzu akademisch anmutenden Vorschläge des gelehrten Archäologen Aloys Hirt, der, aus Rom zurückgekehrt, bereits 1797/98 einen Plan für den Bau eines Museumspalastes Unter den Linden skizziert hatte, sondern überzeugte den König auch davon, dass der zunächst favorisierte Umbau der Königlich Preußischen Akademie der Künste im ehemaligen Marstallgebäude Unter den Linden letztlich keine angemessene Lösung für diese bedeutende öffentliche Institution darstellen würde. Er platzierte stattdessen sein Monument als Solitär in der Mitte des Lustgartens, der – nach langer Vernachlässigung – nun zum ersten öffentlichen grünen Schmuckplatz der Hauptstadt avancierte.[4] Dafür mussten der die Spree und den Kupfergraben verbindende Pomeranzengraben zugeschüttet und ein aus mehr als 3000 Eichenstämmen gebildetes Fundament für den Neubau in den Moorboden gerammt werden.

Das Museum sollte sich ästhetisch und ideell sowohl gegen den übermächtigen Kubus des Berliner Schlosses von Andreas Schlüter und Johann Friedrich Eosander – damals im Übrigen noch ohne Kuppel – als auch gegen das barocke Zeughaus und den friderizianischen Dom auf der Ostseite des Lustgartens behaupten, mit dessen Umbau Schinkel gleichzeitig betraut wurde: Erstmals beanspruchte nun die Kunst im Geiste der idealistischen Ästhetik und der Bildungspolitik, wie sie insbesondere die Brüder Humboldt vertraten, im Stadtbild die gleiche Präsenz wie die Würde und Macht des Souveräns, des Militärs und der christlichen Religion.[5] In einer noch vor dem Baubeginn 1823 entstandenen Idealansicht von Westen sind alle vier Monumentalbauten mitsamt der ebenfalls projektierten neuen Schlossbrücke zu einem sorgsam komponierten Stadtbild zusammengefasst (Abb. S. 18/19).

Dieses Bild enthüllt seinen Sinn erst vollends, wenn man Schinkels Baumaßnahmen im Zusammenhang mit dem endgültigen Sieg Preußens über Napoleon in der Schlacht von Waterloo 1815 betrachtet: Den Auftakt bildete das von Carl Gotthard Langhans 1791 errichtete Brandenburger Tor, dessen Quadriga Napoleon 1806 als Trophäe nach Paris entführt hatte. Ihre Rückkehr 1814 wurde zum Triumph Preußens – verdeutlicht durch Schinkels 1815 hinzugefügten Lorbeerkranz mit dem Eisernen Kreuz. Im Osten der Linden passierte man dann die Neue Wache (1816–1819), nicht nur ein Wachlokal, sondern in erster Linie ein Denkmal der Befreiungskriege. Beidseitig flankiert wurde das Monument von den Statuen der Väter der preußischen Heeresreform, die für den Sieg ausschlaggebend war: der Generäle Friedrich Wilhelm von Bülow und Gerhard von Scharnhorst von Christian Daniel Rauch (1822), die heute aus Rücksicht auf Missdeutungen bedauerlicherweise auf der gegenüberliegenden Straßenseite aufgestellt sind. Der patriotische Opfertod für das Vaterland ist das Thema der Gruppen von ausrückenden, kämpfenden, siegenden und sterbenden Kriegern, die jeweils von Göttinnen und Göttern geleitet werden, auf der Neuen Schlossbrücke (1819 von Schinkel entworfen, erst lange nach seinem Tod vollendet).

Das Museum bildet den Höhepunkt dieses Prozessionsweges. Es erweist sich in der Fortsetzung des uralten programmatischen Topos der wechselseitigen Bedingtheit von »Krieg und Frieden« als Lohn für die überstandenen Befreiungskämpfe und als Verkörperung der höchsten Blüte menschlicher Entwicklung durch die Kunst: Schinkel hatte dies in monumentalen allegorischen, 1945 zerstörten Wandgemälden in der offenen Säulenhalle des Museums dargestellt, die die Entstehung der Götterwelt aus dem Chaos sowie den Prozess der menschlichen Zivilisation und der Künste vor dem Hintergrund des Kampfes gegen Naturgewalten und menschliche Rohheit thematisierten. Seine berühmte Illustration mit dem Blick aus dem Obergeschoss der Säulenloggia auf das neue Berlin, die im Vordergrund Vater und Sohn sowie ein Freundespaar beim Betrachten und Erklären der Bilder zeigt, bestätigt, dass sie als Belehrung über den humanistischen Bildungsauftrag des Museums gemeint waren (Abb. S. 97).

Auch die anderen Abbildungen aus Schinkels *Architectonischen Entwürfen*[6] zeigen die Raffinesse der architektonischen Inszenierung des Bauwerks, das Schinkel vor allem auf die Übereckansicht hin konzipierte, die sich dem von den Linden her Kommenden beim Überschreiten der Schlossbrücke eröffnet: Die frontal fast monoton wirkende monumentale Säulenhalle mit dem Attikaaufbau, hinter dem die Kuppel der Rotunde versteckt ist, geht aus diesem Blickwinkel in einen aufgesockelten, zweistöckigen Palazzo mit gleichmäßigen Fensterfassaden über (Abb. S. 146/147). Die Ecken sind durch vorgetäuschte Monumentalpfeiler betont, sodass das Gebälk den ganzen Bau als horizontale Bedeckung im Sinne eines griechischen Tempels zu umlaufen scheint, wobei es sich in Wahrheit um einen massiven Ziegelbau handelt. Die polychrom gefasste Vorhalle mit ihren achtzehn ionischen Kolossalsäulen geht auf das Vorbild der Stoa Poikile aus dem 5. Jahrhundert in Athen zurück. Sie steht auf einem hohen, über eine breite Freitreppe zugänglichen Sockelgeschoss und vermeidet jede Betonung der Mitte in Rücksicht auf die gegenüberliegende Schlossfassade, die ja ebenfalls nicht zentriert war. Die zweistöckige Loggia mit ihrer großartigen, nach innen gewendeten Freitreppe stellt einen zwischen Museum und Stadt vermittelnden öffentlichen Raum dar, der insbesondere auf den Besuch der Gemäldegalerie im Obergeschoss einstimmte. Das dritte historische Architekturmotiv, das Schin-

kel neben Palast und Säulenhalle in sein Museum integrierte, ist die auf das römische Pantheon zurückgehende Rotunde im Zentrum, die den Kreis der antiken Götterstatuen präsentierte und den Besucher als Entree zur Antikensammlung in eine feierlich-andachtsvolle Stimmung versetzen sollte (Abb. S. 98). Denn im Gegensatz zu den von Hirt 1798 vorgeschlagenen Studiensälen, in denen die Kunstwerke für das vergleichende Kennerauge nach inhaltlichen Gesichtspunkten aufgereiht werden sollten, ging es nun um das durchaus auch emotional verstandene Bildungserlebnis eines großen Publikums, das sich hier in die Antike zurückversetzen konnte. Schinkel nennt die Rotunde sogar ein »Heiligthum« und offenbart darin eine Auffassung, die man als romantischen Klassizismus bezeichnen kann: »Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muss der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuss und Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.«[7]

Um zwei Lichthöfe und die mittige Rotunde legte Karl Friedrich Schinkel die Ausstellungssäle, die von Westen, Norden und Osten – also keineswegs optimal – durch die hohen Fenster belichtet wurden. In der Gemäldegalerie wurden deshalb in den 1880er-Jahren Oberlichter eingebaut. Die Gemälde hingen überwiegend an halbhohen, zwischen die Fensterachsen gestellten Scherwänden. Im unteren Skulpturengeschoss waren die Hallen jeweils durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getrennt. Die Modernität des Bauwerks zeigt sich erst auf den zweiten Blick im strikten Rationalismus der über dem sogenannten Durand'schen Raster, das Schinkel aus Jean Nicolas Louis Durands *Précis des Leçons d'Architecture*[8] übernahm, gebildeten Grundrisse sowie an der fortschrittlichen technischen Ausstattung mit Ofenzentralheizungen und einer eisernen Glaslaterne über dem Opaion der Kuppel.

DAS NEUE MUSEUM

Schinkels Museum am Lustgarten war den originalen Bildwerken der Antike und der Neuzeit vorbehalten und reichte schon bei seiner Eröffnung 1830 nicht aus, um weitere Kunstschätze, etwa aus der Ägyptischen Sammlung, oder die ur- und frühgeschichtlichen Funde, die ehemaligen Kunstkammerstücke, die Gipsabgüsse sowie die Sammlung der Grafik und der Handzeichnungen aufzunehmen. Die von König Friedrich Wilhelm IV. propagierte Idee einer »Freistätte für Kunst und Wissenschaft«, die auf den Vorschlag des neu ernannten Generaldirektors Ignaz von Olfers zurückging, nahm bald nach der Thronbesteigung und auf der Grundlage eigenhändiger Skizzen des Königs Gestalt an (Abb. S. 124). Der fällige Ergänzungsbau wurde von 1843 bis 1855 durch Schinkels Nachfolger und Schüler, den preußischen Oberbaurat Friedrich August Stüler, als »Neues Museum« realisiert.[9] Seit 1846 war der Rohbau über eine geschlossene Brücke mit Schinkels Museum verbunden, das nun entsprechend den Namen »Altes Museum« annahm.

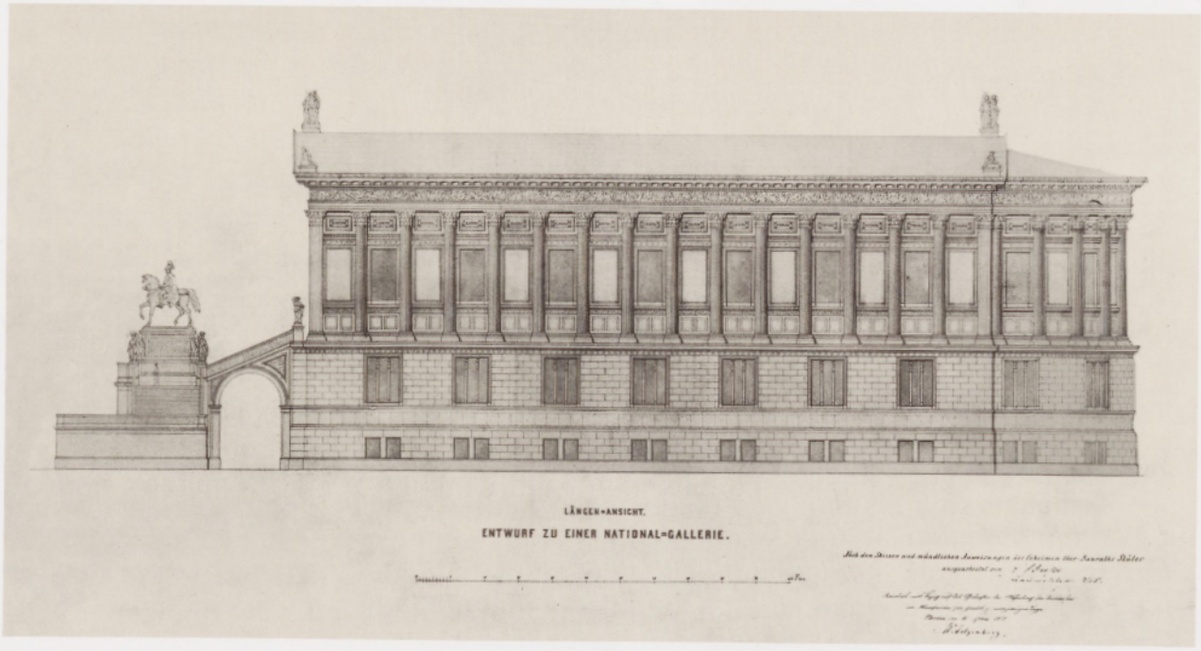
Stülers lange unterschätzte, auf den ersten Blick eher nüchtern wirkende Außenarchitektur mit ihren spätklassizistischen Elementen, feinen Profilierungen und harmonischen Proportionen orientierte sich hinsichtlich der Gesamtkomposition, der Risalitbildungen und der Formensprache nicht nur an Schinkel, sondern auch an einem Projekt des bayerischen Hofbau-Intendanten Leo von Klenze für ein Schloss auf der Athener Akropolis im Auftrag des Wittelsbachers König Otto (1834). Der dreistöckige Museumspalast Stülers stellt – ähnlich wie Schinkels Museum – eine Vierflügelanlage dar, die

LINKE SEITE
Kolonnadengarten mit Neuem Museum und Pergamonmuseum im Hintergrund

durch einen Querflügel geteilt wird und zwei Binnenhöfe, den Ägyptischen und den Griechischen Hof, ausbildet (Abb. S. 168/169). Den Querflügel nimmt die das ganze Gebäude über die zwei oberen Stockwerke verbindende Treppenhalle ein. Schon beim Eintritt wurde deutlich, dass Stüler – vergleichbar Schinkel mit seinem Berliner »Pantheon« im Alten Museum – einen in seinem Pathos überwältigenden Stimmungsraum schaffen wollte, der den hohen geistigen Anspruch des Neuen Museums verkündete und die Sammlungen ideell überhöhte. Die vom dorischen Vestibül aufsteigende Treppe teilt sich im ersten Stockwerk in zwei strenge Läufe, die in der Gegenrichtung an den Wänden emporgeführt sind. Im obersten Stockwerk wenden sie sich einander zu und münden auf ein Podest, das ursprünglich mit einer Nachbildung des Koren-Portikus von der Athener Akropolis bekrönt war. Der reiche polychrome Farbklang des Treppenhauses gipfelte in dem offenen hölzernen Dachstuhl mit seinen plastischen Verzierungen, den Stüler aus Schinkels nicht ausgeführtem Entwurf für das genannte Wittelsbacher Königsschloss auf der Akropolis in Athen (ebenfalls 1834) übernahm (Abb. S. 128). Er verkörperte nicht nur eine typisch »griechische« Dachkonstruktion, sondern auch das griechische Erbe in den spätantiken und byzantinischen Basiliken und damit eine sichtbare Brücke zwischen der heidnischen Antike und dem christlichen Abendland. Der monumentale Wandbildzyklus Wilhelm von Kaulbachs (vollendet 1859) thematisierte in analoger Weise die »Culturentwicklung« der Menschheit von der Scheidung der Rassen bis zur Reformation als geschichtsphilosophisches Konstrukt, das – verblendet durch die aufbrechende Rassenideologie – somit im Triumph der christlich-germanischen Völker kulminierte.

Die Anordnung der diversen Sammlungen unterstrich die Rolle der Exponate als Fragmente und Dokumente dieser sinnbestimmten kulturgeschichtlichen Entwicklung. Im Geiste des anbrechenden Historismus und der Verwissenschaftlichung waren die Ausstellungsräume deshalb als belehrendes Ambiente der Sammlungen reich ausgeschmückt: Ein Gebäude für Kunstwerke müsse selbst ein Kunstwerk sein, forderte Stüler. Im Erdgeschoss schuf er die Rundgänge durch die vermeintlich »primitiven« Kulturen Ägyptens, durch die ozeanische Geschichte sowie durch die prähistorisch-germanische Historie im sogenannten Vaterländischen Saal, in dem Mythen der germanischen Götterwelt nach der mittelalterlichen *Edda* dargestellt waren. Die antiken und nachantiken Gipsabgüsse nahmen das gesamte Hauptgeschoss, die übrigen Schätze und Sammlungen das zweite Obergeschoss ein.

Einen der Höhepunkte bildete zweifellos der Ägyptische Hof mit der verkleinerten Rekonstruktion des Ramesseum aus dem 2. vorchristlichen Jahrtausend und den begleitenden Wandgemälden, die die archäologischen Schauplätze der Expeditionen des Berliner Ägyptologen Carl Richard Lepsius zeigten (Abb. S. 165). Die mit über dreihundert Quadratmetern seinerzeit größte Glasdecke überspannte den gesamten Ausstellungshof und unterstrich die technologische Modernität des Museums, dessen Rohbau mithilfe einer Dampframme und eines maschinengetriebenen Baustellenfahrstuhls in kürzester Zeit hochgezogen werden konnte. Für Kappen, Tonnen- und Flachkuppelgewölbe griff Stüler die uralte Technik der Tontopfdecken auf, die bei geringem Gewicht hohe Belastbarkeit besitzen. Als tragende Konstruktion verwendete er neben massiven und gemauerten Säulen erstmals die von Schinkel auf seiner Englandreise 1826 in Fabrikbauten bewunderten eisernen Stützen und Bogensehnenbinder, die er allerdings mit antikischem Messing- und Zinkgussdekor künstlerisch ausgestaltete – ganz im Sinne von Carl August Boettichers



Alte Nationalgalerie, Entwurfsskizze, um 1870

RECHTE SEITE
Alte Nationalgalerie, Eingangstreppe

VORHERGEHENDE DOPPELSEITE
Museumsinsel mit Friedrichsbrücke nach ihrer Verbreiterung in den Jahren 1873–1875, um 1881

Theorie der Veredelung der technisch-konstruktiven »Kernform« zur ideell überhöhten »Kunstform« in dessen Abhandlung *Die Tektonik der Hellenen* (1844).

Stüler richtete seinen dreistöckigen Museumspalast hinter der neuen Packhofanlage längs des Kupfergrabens in Nordsüdrichtung aus und verband ihn mit einem vom König gewünschten korinthischen Podiumstempel, der ursprünglich Hörsäle und Aula der Universität aufnehmen sollte. Dieser den Skizzen des Königs folgende Gesamtentwurf (1841) wird gern als Inbegriff von »Spree-Athen« mit der griechischen Akropolis identifiziert, erinnert aber mit seinem axialen System miteinander verbundener Hofflächen, die von den umlaufenden Kolonnadengängen gerahmt werden, eher an den Typus der römischen Kaiserforen (Abb. S. 92/93).[10] Auf diese Typologie deuten auch die erst im deutschen Kaiserreich gesetzten Reiterstandbilder der preußischen Könige vor den von ihnen gegründeten Museen: Friedrich Wilhelm III. vor dem Alten Museum 1871, Friedrich Wilhelm IV. vor der Nationalgalerie 1886 und Kaiser Friedrich III. auf der Inselspitze vor dem nach ihm benannten Museum, dem späteren Bode-Museum, 1904.

DIE (ALTE) NATIONALGALERIE

Erst der von Friedrich Wilhelm IV. von Anfang an favorisierte Podiumstempel brachte als städtebauliche Höhendominante der »Freistätte« einen neuen, stärker historisierenden Klassizismus ins Bild (Abb.). Der hohe Sockel, auf dem sich der Tempel erhebt, und die pathetische Freitreppe erinnern noch an Friedrich Gillys Denkmalentwurf für Friedrich den Großen (1796), der unter anderem den König, Schinkel und Klenze zu Varianten inspiriert hatte, Letzteren zu der dem Athener Parthenon nachempfundenen Walhalla bei Regensburg (1830–1842), der Ruhmeshalle der »Teutschen«. An die Stelle eines griechisch-dorischen Peripteros ist auf der Museumsinsel ein korinthischer Pseudoperipteros

MDCCCLV

römischer Abstammung getreten, dessen Rückseite eine monumentale Apsis bildet. Zwischen den kolossalen Halbsäulen sowie im massiven Sockelgeschoss sind Fenster eingelassen. Statt der ursprünglich vorgesehenen Räumlichkeiten für die Universität beherbergt der nach Stülers Tod ab 1866 durch Johann Heinrich Strack ausgeführte Tempelbau die von Künstlern und Bürgern lange geforderte »Vaterländische Galerie« für die Gegenwartskunst. Den Fundus der Nationalgalerie bildete 1859 die Schenkung des Berliner Konsuls Joachim Heinrich Wilhelm Wagener mit 262 Gemälden.[11] Das 1876 eröffnete Museum war der »Der Deutschen Kunst« – so die Friesinschrift nebst der Jahreszahl der Reichseinigung – gewidmet und nicht zuletzt als Beitrag zum *nation building* gedacht, der auf halbem Wege von der Reichsgründung 1871 überholt wurde. Eine Germania als Beschützerin der Künste beherrscht das Giebelfeld und Otto Geyers Fries im Treppenhaus zeigt die kulturellen Leistungen der Deutschen.

Verglichen mit der Funktionalität der neuen Museumsbauten Leo von Klenzes in München und St. Petersburg – der Alten Pinakothek (1825–1836) und der Neuen Eremitage (1839–1853) oder der gleichfalls der Gegenwartskunst gewidmeten Neuen Pinakothek, die August von Voit ausführte (1843–1849) – stellt die Berliner Nationalgalerie, die ausschließlich von der städtebaulich signifikanten Außenform des Tempels bestimmt war, einen frappierenden Rückschritt dar. Nur mühsam ließen sich in diese feste Schale Galerieräume einfügen: Im Zentrum des Obergeschosses lagen die beiden über zwei Stockwerke reichenden, eigens für die großformatigen Freskoentwürfe von Peter von Cornelius konzipierten und nach ihm benannten Säle, die durch kühne Oberlichtverglasungen im Tempeldach erhellt wurden – allerdings seit der ersten Modernisierung durch Zwischendecken geteilt sind. Um diesen schachtartigen Kern gruppieren sich die Ausstellungsräume, die im Sockel- und Hauptgeschoss durch umlaufende Fenster, im Dachgeschoss gleichfalls durch Oberlichter belichtet werden. Ihre Aufteilung ist durch die »Restflächen« vorgegeben, so auch die in der Apsis fächerförmig angeordneten Kabinette. Noch vor der Jahrhundertwende kam es mit dem Ankauf französischer Impressionisten unter den Direktoren Hugo von Tschudi und Ludwig Justi zu einer gegen die pompöse wilhelminische Selbstdarstellung des Deutschen Reiches gerichteten Modernisierung der Sammlungspolitik und der Ausstellungsgestaltung.

PARADIGMENWECHSEL – DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM (BODE-MUSEUM)

Nach der Reichsgründung setzten ein systematischer Ausbau der Sammlungen und eine dramatische Ausweitung der Museumsplanungen ein. Berlin sollte nun unter imperialen Vorzeichen mit den großen Kunstmetropolen Europas konkurrieren. Im Zuge der Neuordnung der Sammlungen wanderten ehemalige Kunstkammerstücke und das Kunsthandwerk aus dem Neuen Museum in das nach Londoner Vorbild gegründete Kunstgewerbemuseum, für das Martin Gropius an der späteren Prinz-Albrecht-Straße von 1877 bis 1881 einen prächtigen Neubau errichtete. Für die im Zuge der kolonialen Ambitionen des Reiches rasch wachsenden prähistorischen und ethnologischen Sammlungen wurde in der damaligen Königgrätzer Straße von 1880 bis 1886 ein Völkerkundemuseum erbaut. Dass diese Museen keinen Platz auf der Museumsinsel fanden, macht deutlich, dass sich die kunsthistorische Sicht, die die Museumsinsel als Hort der hohen Kunst bewahren wollte, von der kulturwissenschaftlichen weitgehend abgespalten hatte – eine Fehde, die unter dem Begriff »Berliner Museumskrieg« in den 1920er-Jahren ihre Fortsetzung fand.[12]

Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, vom Wasser aus, um 1910, Fotopostkarte

Das 1904 auf der nördlichen Inselspitze von Kaiser Wilhelm II. eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum, seit 1956 nach seinem Gründungsdirektor Wilhelm von Bode benannt, stellt sowohl in seiner musealen Präsentation als auch seiner stilistischen Haltung und städtebaulichen Auffassung einen Paradigmenwechsel gegenüber dem Forumsgedanken Friedrich Wilhelms IV. dar. Unglücklicherweise hatte die Stadt Berlin in den Jahren 1875 bis 1882 die Berliner Stadtbahntrasse quer über die Insel geführt und damit ein Anknüpfen an den Stüler'schen Masterplan unmöglich gemacht. Infolgedessen mussten sich die neuen Museumsplanungen auf die nördliche Inselspitze und den Raum zwischen Nationalgalerie und Bahntrasse konzentrieren. August Orth gab schon 1875 in einem Entwurf das Grundschema eines monumentalen Neubaus vor, der die rasch wachsenden Sammlungen aufnehmen sollte (Abb. S. 111): Die gesamte Fläche musste ausgenutzt werden, indem die Seitenfassaden sich eng an Spree und Kupfergraben anschmiegten, während die Haupteingangsfassade notgedrungen nach Norden zugespitzt ist. Die Rundung der Inselspitze wurde sinnvollerweise in einer Kuppel wiederaufgenommen. Zwei Brücken erschließen den Vorplatz mit dem Hauptzugang. Stilistisch folgte Orth der Neorenaissance, die Leo von Klenze in der Münchner Pinakothek und, mit wachsender Opulenz, Gottfried Semper in seiner Dresdner Gemäldegalerie (1847–1855) und im Zweiten Dresdner Hoftheater (1871–1879) in Deutschland eingeführt hatten. Ungeachtet der zahlreichen, beim

August Orth, *Ansicht der Inselspitze*, erster Entwurf, 1875

LINKE SEITE
Bode-Museum, Kleines Treppenhaus

Schinkel-Wettbewerb 1881/82 und im Jahre 1883 in der Preisausschreibung »betreffend die Bebauung der Museums-Insel in Berlin« – hier taucht wohl erstmals diese Bezeichnung auf – eingegangenen Prachtentwürfe, die Günter Schade nicht zu Unrecht »als repräsentative architektonische Kulissen«[13] bezeichnete, knüpfte der 1896 beauftragte Ernst von Ihne an Orths Grundschema an. Dabei werden die gerundete Hauptfassade und das Kuppelmotiv in eine viel schlüssigere Großform überführt, die vom Fluss aus fast den Eindruck eines Zentralbaus erweckt (Abb. S. 109). Allerdings wechselte Ihne von der Neorenaissance zum Neobarock, dem Lieblingsstil Kaiser Wilhelms II., wobei in die prächtige römische Gliederung mit kolossalen korinthischen Säulen und Pilastern, die die Wasserfront umziehen und mit ihren Figurenbalustraden an Gian Lorenzo Berninis Kolonnaden am Petersplatz erinnern, auch Merkmale des Schlüter-Stils eingeflossen sind. So schließen beispielsweise die Kopfschlusssteine an den Wasserfronten an Schlüters Zeughaus-Masken und ihre Abkömmlinge in friderizianischer Zeit an, die gleichsam als Markenzeichen der preußischen Hof- und Staatsarchitektur gelten können.

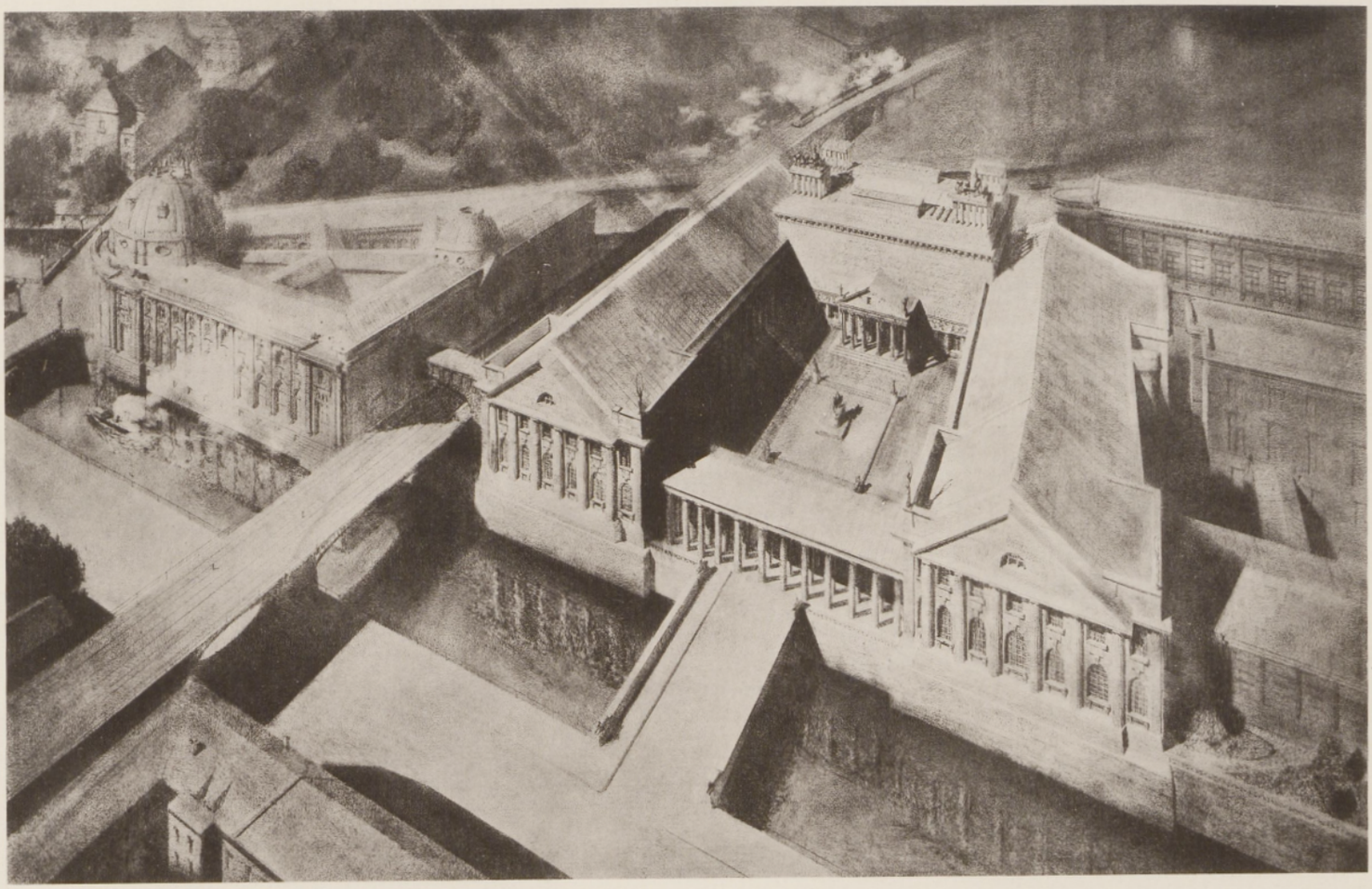
Im Inneren wurde das Museum, dessen Planung Kronprinz Friedrich (III.) auf Anregung des Generaldirektors Graf Guido von Usedom sowie vor allem Wilhelm von Bodes – seit 1883 Direktor der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen, ab 1890 auch Direktor der Gemäldegalerie und ab 1905 Generaldirektor – vorantrieb, als Synthese sehr divergenter Ansprüche ausgestaltet: Es wurde erstens ein Schloss der Kunst und ist in seiner Repräsentationsfunktion zweifellos ein Schaustück der gloriosen Selbstdarstellung Preußens und der Hohenzollern. Die monumentale barocke Eingangshalle mit ihrer Prachttreppe, in deren Zentrum eine Kopie des Schlüter'schen Reiterstandbildes des Großen Kurfürsten aufgestellt wurde, gleicht einem sakralen Weiheraum, dem am Südende der repräsentativen Hauptraumachse das kleinere, aber gleichfalls beeindruckende Treppenhaus im Ton des Knobelsdorff'schen Rokoko – geschmückt mit Jean Baptiste Pigalles

Potsdamer Statuen der Venus und des Merkur sowie mit Porträts Friedrichs II. und seiner Generäle – antwortet (Abb. S. 110). Zweitens verkörpert das Museum im fortgeschrittenen Geiste des Historismus Bodes Idee, in einer Kette repräsentativer Epochenräume Kunstwerke verschiedener Gattungen einschließlich kostbaren Mobiliars in der Anmutung ihres charakteristischen Ambientes zu kombinieren (Abb. S. 136). So erschloss sich dem Publikum eine kulturgeschichtliche Perspektive, etwa in Stimmungsräumen wie der »Basilika«, die mit ihrer Gliederung aus grauem Haustein und hellem Putz an die Florentiner Kirchenräume des Quattrocento erinnert und dementsprechend Werken dieser Epoche eine neue Heimat bot (Abb. S. 202/203). Schließlich war es Bode selbst gewesen, der über sein Netzwerk aus reichen Sammlern und umtriebigen Kunsthändlern einen Großteil der hier gezeigten Schätze nach Berlin gelenkt hatte. Drittens aber war dieses Museum in der Art, wie das Einzelwerk durch Isolierung, Hängung und relativ helle Beleuchtung, fast im gesamten Obergeschoss durch Oberlichtglasdecken, jeweils für sich zur Geltung gebracht wurde, und nicht zuletzt in seiner fortgeschrittenen technischen Infrastruktur durchaus auch ein modernes Bauwerk.

DAS PERGAMONMUSEUM

Parallel zur Genese des Kaiser-Friedrich-Museums waren durch die spektakulären, mit der imperialen Außenpolitik verknüpften archäologischen Kampagnen nicht nur in Ägypten und Griechenland, sondern auch in der Türkei und im Vorderen Orient nach und nach unermessliche neue Kunstschätze nach Berlin gebracht worden, die einen weiteren Museumsbau erforderlich machten. 1873 gelangten die ersten Friesteile des Großen Pergamonaltars auf die Museumsinsel. Für dieses sensationelle Hauptwerk der hellenistischen Bildhauerkunst, das Berlin, wie Jacob Burckhardt schrieb, zum »ersten Kunstwallfahrtsorte der Welt«[14] machte, wurde 1899 durch Fritz Wolff ein provisorischer Museumsbau errichtet (Abb. S. 114/115, 213). 1907 setzte dann auf der Grundlage einer Denkschrift Bodes[15] die Planung der monumentalen Dreiflügelanlage durch Alfred Messel ein, in die das Deutsche Museum, die Antikenabteilung und das Vorderasiatische Museum einziehen sollten (Abb.).

Pergamonmuseum, Fries des Pergamonaltars (Ausschnitt)



MESSEL

ENTWURF FÜR DEN AUSBAU DER MUSEUMSINSEL

Alfred Messel, Ansicht der Spitze der Museumsinsel mit dem Pergamonmuseum und dem Bode-Museum, 1912, Druck auf Papier, 51,8 x 40 cm

Das Pergamonmuseum, das nach dem Tode Messels von seinem Freund und Kollegen, dem Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, mit erheblichen Veränderungen fortgeführt und 1930 vollendet wurde,[16] öffnet sich mit seinem *cours d'honneur* nach Westen zum Kupfergraben und wird ähnlich wie das Bode-Museum über eine eigene Brücke erschlossen. Die ungewöhnliche Querstellung ist nur verständlich, wenn man sich klarmacht, dass eine Hauptfassade nach Süden räumlich nicht möglich war und auch nach Osten die Nationalgalerie das Baufeld abriegelte. Man muss sich vielmehr vorstellen, dass Messel den Durchbruch einer repräsentativen Achse vom Kastanienwäldchen Unter den Linden zum Kupfergraben plante, die einen dritten Zugang auf die Insel ermöglichen sollte. Außerdem wollte er die Sogwirkung des tiefen Ehrenhofes mit einer halbhohen Säulenkolonnade mindern, die gleichfalls nicht mehr ausgeführt wurde. Zukünftig wird aber nach dem Entwurf von O. M. Ungers der in moderner Form entstehende Kolonnadenflügel diese Abschirmfunktion übernehmen (Abb. S. 89). Bedenkt man, dass das Dessauer Bauhaus von Walter Gropius und das Pergamonmuseum noch gleichzeitig im Bau waren, wird nachvollziehbar, dass Anhänger des Neuen Bauens wie Adolf Behne dem heroischen Monumentalstil höchst kritisch gegenüberstanden. Messels Neoklassizismus verarbeitet Motive der preußischen Architektur des 18. Jahrhunderts, etwa die getreppte Attika und die hohen dorischen Halbsäulen vom Brandenburger Tor, doch gewinnt der Außenbau

W. Titzenthaler, phot.
Berlin W.
No. 1517.

Altes Museum mit Lustgarten, Paradeaufzug am 1. Mai 1937

VORHERGEHENDE DOPPELSEITE
Erstes Pergamonmuseum, 1901–1908, Telephossaal, um 1901

durch die scharfkantige Hausteinverkleidung und die Aufgabe des geplanten Figurenschmucks eine fast martialische Härte, wie sie 1916 Arthur Moeller van den Bruck in seinem Begriff vom »Preußischen Stil« idealisierte. Man kann in dieser Monumentalität das Sendungsbewusstsein erkennen, mit dem sich das Deutsche Reich zum Erben der antiken Großkulturen erklärte. Das weitgehend authentisch erhaltene Innere hingegen, das anfänglich noch dem Konzept der Epochenräume folgen sollte, ist mit seinen auf die monumentalen Architekturrekonstruktionen zugeschnittenen Hauptsälen, die durch raumüberspannende Milchglasdecken hell erleuchtet werden, letztlich vom Stil und Funktionalismus der Neuen Sachlichkeit geprägt (Abb. S. 216/217).

Zum Glück blieben der Museumsinsel die megalomanen Eingriffe und Ergänzungen der nationalsozialistischen Planungen für die Reichshauptstadt Germania – bis auf die Transformation des Lustgartens in einen Aufmarschplatz (Abb.) – erspart, nicht aber die dramatische Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. Versucht man die Entwicklungsgeschichte der Museumsinsel zu charakterisieren, so wird deutlich, dass sie nie zu einem homogenen Gesamtkunstwerk wurde. Nicht einmal von besonderer Rücksichtnahme der neuen Bauten auf den jeweils vorhandenen Bestand kann man sprechen. Vielmehr hat jede Epoche selbstbewusst nach ihren eigenen Bedürfnissen und Auffassungen im Stil ihrer Zeit

Auf dem Weg in das 21. Jahrhundert
Das Große und das Ganze – der Masterplan
Das Welterbe und seine Umgebung – eine Denkmalbilanz
Die Museumsinsel aus der Sicht von ICOMOS
Die Wiedererfindung Spree-Athens
> Die Architektur auf der Museumsinsel – ein Überblick
Eine deutsche Bildungslandschaft

das wachsende Ensemble fortentwickelt, glücklicherweise ohne Rahmen und Maßstab zu sprengen. Gerade diese spannungsvolle und klar ablesbare Authentizität der komplexen Baugestalt macht den einzigartigen Charakter der Museumsinsel als Welterbestätte aus, der in den denkmalgerechten Sanierungs-, Restaurierungs- und Modernisierungsmaßnahmen der letzten Jahrzehnte, im Masterplan und im Neubau des Eingangsgebäudes ins 21. Jahrhundert fortgeschrieben wird.

1 Vgl. Günter Schade, Die Berliner Museumsinsel. Zerstörung, Rettung, Wiederaufbau, Berlin 1986; Renate Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel, Berlin 1987; Thomas W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, München 1992; Berlins Museen – Geschichte und Zukunft, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München/Berlin 1994; Berliner Museumspläne, in: Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein europäisches Projekt, hg. von Andres Lepik (Ausst.-Kat. Neues Museum, Berlin), Berlin 2000; Museumsinsel Berlin, hg. von Peter-Klaus Schuster/Cristina Inês Steingräber, Berlin 2004.
2 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. Rep. 89, Nr. 20472, Bd. 1, Kabinettsorder vom 8. März 1841.
3 Vgl. Adrian von Buttlar, The Museum and the City: Schinkel's and Klenze's Contribution to the Autonomy of Civic Culture, in: Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830, hg. von Ellinoor Bergvelt u.a., Berlin 2009, S. 173–189.
4 Vgl. Markus Jager, Der Berliner Lustgarten – Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte, München/Berlin 2005.
5 Vgl. Elsa van Wezel, Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, in: Jahrbuch der Berliner Museen 43, 2001, Beiheft, S. 1–243.
6 Sammlung architectonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde, hg. von Karl Friedrich Schinkel, 28 Hefte, Berlin 1819–1840.
7 Schinkel, Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofrats Hirt, in: Alfed von Wolzogen, Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 4 Bde., Berlin 1862–1864, Bd. 3, S. 248.
8 Jean Nicolas Louis Durand, Précis des Leçons d'Architecture, 2 Bde., Paris 1802–1805.
9 Vgl. Eva Börsch-Supan/Dietrich Müller-Stüler, Friedrich August Stüler 1800–1865, München/Berlin 1997; van Wezel 2001 (wie Anm. 5); Adrian von Buttlar, Neues Museum Berlin – Architekturführer, Berlin/München 2009.
10 Jürgen Krüger, Berliner und römische Foren – Die Museumsinsel unter Friedrich Wilhelm IV., in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1, 1995/96, S. 37–53.
11 Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des J. H. W. Wagener, hg. von Gustav Friedrich Waagen, Berlin 1861; kommentierter und bebilderter Reprint in: Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), Leipzig 2011.
12 Gaehtgens 1992 (wie Anm. 1), S. 119.
13 Günter Schade, 175 Jahre Museumsarchitektur, in: Museumsinsel Berlin 2004 (wie Anm. 1), S. 62–81, hier S. 71.
14 Zit. nach Gaehtgens 1992 (wie Anm. 1), S. 84.
15 Wilhelm Bode, Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin, Berlin 1907.
16 Vgl. Alfred Messel 1853–1909: Visionär der Großstadt, hg. von Elke Blauert/Robert Habel/Hans-Dieter Nägelke (Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Berlin), München 2009. Eine umfassende Monografie zum Pergamonmuseum bereitet Nikolaus Bernau vor.