

## EUROPÄISCHE WURZELN UND DEUTSCHE INKUNABELN DER MUSEUMSARCHITEKTUR

Adrian von Buttlar

Das Museum gilt gemeinhin als eine der großen neuen Bauaufgaben um 1800, die sich im Zuge der Aufklärung und infolge der expliziten Forderung der Französischen Revolution, Bildung und Kunst als Potenzial und Besitz der ganzen Nation dem Volk zugänglich zu machen, entwickelte. Seine frühen architektonischen Verwirklichungen fand es demnach in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, seine Blüte in der Belle Epoque der europäischen Gründerzeiten und neue globale Aktualität in Moderne und Postmoderne. Mit der ideellen, aber auch baulichen Ablösung des Museums aus dem höfischen Kontext der Residenzen und mit dem wachsenden Engagement bürgerlicher Sammler, Mäzene und Kunstvereine gewann Museumsarchitektur höchsten Stellenwert in der städtebaulichen Repräsentanz von Staaten und Kommunen. Vom Klassizismus über den Historismus bis in die Moderne hinein bildete sich eine vielfältige, den jeweiligen Sammlungsschwerpunkten, Trägerschaften und Funktionen entsprechende Typologie, Formensprache, Ikonographie und Ikonologie des Museumsbaus heraus, die bis heute Kontinuitäten aufweist.

Nach dieser noch immer vorherrschenden Lesart der Museumsgeschichte stellten sich die vorausliegenden Musealisierungsprozesse, insbesondere des 18. Jahrhunderts, lediglich als mehr oder minder unvollkommene Vorstufen auf dem Weg zum modernen Kunstmuseum dar. Die Präsentationen von fürstlichen Sammlungen in den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und in den feudalen und privaten Galerien des Barock sowie die ersten, dem aufgeklärten Bildungsbegriff entspringenden ›Fürstenmuseen‹ des 18. Jahrhunderts, die fast ausnahmslos im Lauf der Zeiten zerstört oder überformt wurden, erschienen rückblickend nur als kurzlebige Versuchsanordnungen.<sup>1</sup> Doch liegt in dieser Sichtweise, welche den nun im vorliegenden Band in Frage gestellten ›großen Bruch‹ um 1800 auch hinsichtlich der Museumsarchitektur wie selbstverständlich voraussetzt, eine allzu eindimensionale Fortschrittskonstruktion, die den jeweiligen Kulturleistungen

nicht gerecht wird. Heute steht außer Frage, dass wir die Geburtsstunde des modernen Museums und mit ihr auch die des Museumsbaus um fast 100 Jahre vorverlegen und insbesondere nach dessen Inkunabeln in Deutschland fragen müssen.

## Frankreichs Einfluss auf das Museum des 19. Jahrhunderts

In Frankreich, wo man im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im utopischen Umfeld der Grand-Prix-Wettbewerbe und der so genannten ›Revolutionsarchitektur‹ die moderne Museumsidee erstmals abstrakt – gleichsam als universalen Tempel des Wissens – auf dem Papier reflektierte, wurde bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kein einziger Museumsneubau errichtet.<sup>2</sup> Vielmehr standen hier Umnutzungen, Um- und Ausbauten von Schlössern und Klöstern für museale Zwecke im Vordergrund: Das für Maria Medici (1575–1642) errichtete Palais du Luxembourg (1615–1631), das schon von 1751 bis 1777 und dann wieder ab 1818 längerfristig der öffentlichen Ausstellung französischer Malereidiente, bedurfte kaum baulicher Eingriffe. Ebenso die ab 1776 neu eingerichtete Kaiserliche Wiener Gemäldegalerie im ehemals Prinzen Eugen (1663–1736) gehörigen Oberen Belvedere Schloss (1721/22) oder das 1734 als *museo pubblico* eröffnete Kapitolinische Museum in dem nach Michelangelos (1475–1564) Idee zwischen 1603 und 1654 erbauten Palazzo Nuovo. Die Nutzung des Pariser Louvre für die im *Salon carré* seit 1725 bzw. öffentlich seit 1737 stattfindenden Salonausstellungen, die nicht realisierten Umgestaltungspläne der schon in den 1770er Jahren für die Königlichen Sammlungen bestimmten Grande Galerie, der Ausbau dieser Raumfolgen ab 1793 zum *Museum français* bzw. *Musée central des Arts* (ab 1804 *Musée Napoléon*) unter der Leitung von Auguste Cheval de Saint-Hubert (1755–1798), Jean-Arnaud Raymond (1742–1811), Charles Percier (1764–1838) und Pierre Léonard François Fontaine (1762–1853) brachten zwar Innovationen für den Museumsbau mit sich, doch blieben diese auf Details des Innenausbaus beschränkt: etwa auf die im *Salon carré* 1789 eingebauten Oberlichter über hohen Vouten, die Leo von Klenze (1784–1864) für die Säle der Münchner Pinakothek (Planung ab 1819) übernahm und die dann für die meisten Gemäldegalerien des 19. Jahrhunderts kanonisch wurden;<sup>3</sup> oder die in den Antikensälen des Louvre (ab 1800) bevorzugten farbigen Wandfelder, vor denen sich die hellen Skulpturen im Geiste der Ästhetik Winckelmanns (1717–1768) konturbetont abhoben – eine Ausstellungsinszenierung, die gleichfalls von Klenze in die Münchner Glyptothek (ab 1816) und die Antikensäle der Neuen Eremitage in St. Petersburg (1839–1854) übertragen wurde.<sup>4</sup>

Ebenso nachhaltig wirkte aus heutiger Sicht der Ausbau des aufgelassenen Klosters in der Rue des Petits Augustins zum *Musée des Monuments Français* (ab 1793) durch Alexandre Lenoir (1762–1839). Hier, wo im Zuge der Säkularisierung historisch bedeutsame, überwiegend sakrale Kunstdenkmäler der französischen Nation gerettet und versammelt waren, entstand im Geiste des frühen, noch stark romantisch gefärbten Historismus ein chronologisch geordnetes Raumkunstmuseum, das den Werken durch architektonische

Einbauten im Stil des Früh- und Hochmittelalters sowie der Renaissance ein jeweils adäquates Ambiente im Sinne eines historischen Zeitbildes gab.<sup>5</sup> Der Einfluss dieser wirkmächtigen, wenn auch kurzlebigen Inszenierung des ›*Patrimoine*‹<sup>6</sup> auf die Entstehung kunst- und kulturgeschichtlicher Museen in Deutschland, beispielsweise auf das 1857 im ehemaligen Kartäuserkloster eingerichtete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg oder den Neubau des Bayerischen Nationalmuseums (1892–1900) von Gabriel von Seidl (1848–1913) in München bis hin zu Ludwig Hoffmanns (1852–1932) Märkischem Museum in Berlin aus dem frühen 20. Jahrhundert, die allesamt die ›verspätete‹ Nation, ihre regionalen Wurzeln und ihre Geschichtlichkeit gestalterisch reflektieren, ist offenkundig.<sup>7</sup>

Auch die eingangs genannten Idealentwürfe der französischen Akademie-Architekten wurden seit 1800 fleißig von den nach Paris pilgernden jüngeren Kollegen aus Deutschland studiert, unter ihnen Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Clemens Wenzeslaus Coudray (1775–1845), Carl von Fischer (1782–1820), Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner (1791–1847) und Gottfried Semper (1803–1879). Diese einen erhabenen architektonischen Kosmos verkörpernden Monumentalprojekte (zentralisiert organisierte vier- oder mehrflügelige Baukörper mit aufwändigen Entrées, Höfen, von oben beleuchteten Kuppelsälen und tonnengewölbten Galerien) haben in den nachfolgenden Museumsplanungen deutliche Spuren hinterlassen.<sup>8</sup> Ohne also den unstrittigen institutionellen und architektonischen Einfluss Frankreichs und seiner Beaux-Arts-Tradition für den europäischen Museumsbau des 19. Jahrhunderts unterschätzen zu wollen, relativiert sich dessen Bedeutung erheblich, sobald die Aufmerksamkeit auf das kosmopolitisch und liberal denkende 18. Jahrhundert, seine kulturellen Netzwerke, frühen Sammlungen und musealen Präsentationen fokussiert wird. Deutlich wird dann zunächst, dass ohne die bis in die Renaissance bzw. in die Antike zurückreichenden Erfahrungen und Erlebnisse der europäischen Künstler und Bildungsreisenden in Italien, namentlich in Rom, das moderne Museum weder in Paris noch anderswo hätte entstehen können, dass im Prozess des von Rom ausgehenden Kultur- und Architekturtransfers des 18. Jahrhunderts zwischenzeitlich England eine führende Rolle spielte und dass Deutschland, von seinen heterogenen politischen Rahmenbedingungen profitierend, im Spannungsfeld zwischen den – auch politisch – gegensätzlichen Leitbildern der Kunstpräsentation bemerkenswerte und bislang unterschätzte Inkunabeln der neuen Bauaufgabe hervorbrachte.

## Die italienischen Wurzeln des Museumsbaus

Die institutionelle und architektonische Ahnenreihe des modernen Museums reicht ideell bis in die Antike, architekturgeschichtlich zumindest bis in die Renaissance zurück, zum Cortile del Belvedere Bramantes (1444–1514) im Vatikan (ab 1503) und zur immer wieder in späteren Museumsbauten zitierten oktagonalen Tribuna der Florentiner Uffizien (1570–1584), der einstigen Kunstammer der Medici. Sie schließt den Corridore Grande in Sabbionetta (1583/84), die Galleria Colonna in Rom (ca. ab 1650), die Galleria Medici

Riccardi in Florenz (1682–1685) und viele weitere Beispiele repräsentativen fürstlichen oder gelehrten Sammelns und Ausstellens ein, etwa die nicht zuletzt durch Winckelmanns Wirken berühmte Antikenpräsentation der Villa Albani (1746–1763) und das päpstliche Museo Pio-Clementino, auch wenn die meisten dieser Sammlungen nur einer begrenzten Bildungsöffentlichkeit zugänglich waren. Die Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts ist voll von Schilderungen der durch Künstler, Kenner, Agenten und Diplomaten vermittelten Besuche der zahlreichen Galerien. Gehörten die meisten noch in den Parours fürstlicher und hochadliger Repräsentation, so handelte es sich bei Letztgenanntem um den Ausbau des vatikanischen Belvedere in Form des von Gaetano Marini (1742–1815), Michelangelo Simonetti (1724–1781) und Guisepppe Camporesi (1761–1822) ab 1773 eingefügten Museumsneubaus, der in mehreren unregelmäßig gruppierten Sälen, Galerien und Hallen die altrömische Architektur zitiert – darunter in seiner *Sala rotonda* das Pantheon als Ausstellungsraum für herausragende Antiken – und seinerseits vielfach Nachahmung fand (nicht zuletzt in Schinkels Altem Museum 1826–1830). Den aus ihren ursprünglichen historischen und räumlichen Kontexten gelösten Sammlungsstücken – und das waren vor allem Werke der antiken Skulptur und Kleinkunst – sollte sehr bewusst ihr antikisches Ambiente zurückgegeben werden. Nüchterne, den Akademien angeschlossene Studiensäle (wie etwa der Antikensaal der Mannheimer Zeichnungsakademie seit 1767) hatten als öffentliche Museumsprojekte keine Chance.<sup>9</sup> Die Großartigkeit der asymmetrisch verknüpften vatikanischen Raumfolgen, die die klassischen Raumtypologien für museale Ausstellungszwecke adaptierten, besaß jedoch noch keine Entsprechung in Außenfassaden, da sie den unbetretbaren Höfen und Gärten zugewandt waren. Vor einer Anhörung vor der Museumskommission des britischen Parlaments bezeichnete der Museumsfachmann Klenze 1853 die mittlerweile noch vergrößerten vatikanischen Museen wegen ihrer asymmetrisch entwickelten Anlage als »pittoresken Typus«, der im Gegensatz zu den geschlossenen akademischen Planungen französischer Provenienz durch stetes Weiterbauen ein sich den Sammlungen anpassendes »wachsendes Museum« ermöglige<sup>10</sup> – ein fortschrittlicher, jedoch kaum je umgesetzter Gedanke.

## Der Einfluss von Englands ›privaten‹ Museen des 18. Jahrhunderts

Nicht zufällig inspirierte die antikische und moderne Architektur der römischen bzw. italienischen Villen, Paläste und Sammlungen schon lange vor der Französischen Revolution auch die englischen Gentlemen, *virtuosi* und *dilettanti* (nicht nur Adelige, sondern auch vermögende Besitz- und Bildungsbürger) auf ihrer Grand Tour zum Bau jener frühklassizistischen Antiken- und Bildergalerien, die im Laufe des 18. Jahrhunderts den englischen Schlössern, Landsitzen und Villen ein- bzw. angefügt wurden: z. B. Holkham Hall (1726–1734) für den Earl of Leicester (1697–1759), das Pantheon in Henry Hoares (1705–1785) Landschaftspark Stourhead (1754), Kedleston (1758–1763) mit seiner großartigen Halle und Rotunde von Robert Adam (1728–1792) für Lord Scarsdale (1726–1804),

Adams Gallery in Syon House (um 1762) für den Herzog von Northumberland (c. 1714–1786), vor allem seine berühmte, dem Altbau von Newby Hall verbundene Antikengalerie (1765–1767) für William Weddell (1736–1792) bis hin zu John Nashs (1752–1835) Picture Gallery in Attingham Park (1807). Die englischen Privatsammler experimentierten mit neuen Beleuchtungseffekten, raffinierten Hintergründen und verschwenderischen Ausstattungen, um ihre antiken und modernen Meisterwerke in einer völlig neuartigen architektonischen Raumwirkung auszustellen.<sup>11</sup> Stärker als die megalomanen französischen Idealentwürfe, die auf die pragmatischen Fragen der Museumsnutzung keinerlei Rücksicht nahmen und stilistisch eher mit dem Absolutismus der Grande Nation bzw. mit dem Radikalismus der Revolution identifiziert werden mussten,<sup>12</sup> schien die jüngste englische Architektur, wie sie von der frühliberalen britischen Bildungselite nach 1715 programmatisch durchgesetzt worden war, als Vorbild für die fortschrittlichsten deutschen Fürsten prädestiniert.

Das gilt nicht nur für den gemäßigten englischen neopalladianischen Frühklassizismus, der das aufklärerische Bildungsstreben schon für Friedrich den Großen (1712–1786), Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel (1720–1785) und Leopold Friedrich Franz III. von Anhalt-Dessau (1740–1817) verkörperte und sich mit den Sammlungen im Potsdamer Antikentempel (1768), im Kasseler Fridericianum (1769–1779) und im Wörlitzer Pantheon (ab 1794) verband, sondern auch für die Wiederentdeckung der bislang verpönten mittelalterlichen Architektur unter dem Aspekt des Patriotismus: Im gleichen Kontext wie die privaten englischen Antikemuseen, genauer gesagt: im Ambiente der englischen Landschaftsgärten, entstanden schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch die ersten mit mittelalterlichen Architekturformen kombinierten Präsentationen patriotischer Kunstdenkmäler. Das Musée des Monuments Français war – so gesehen – selbst Erbe einer Reihe von englischen und deutschen Garteninszenierungen des 18. Jahrhunderts: etwa des Temple of Liberty in Stowe/Buckinghamshire (1741), von Horace Walpoles (1717–1797) berühmtem Landhaus Strawberry Hill in Twickenham (ab 1748) und dem davon inspirierten Gotischen Haus des Fürsten Leopold Friedrich Franz III. von Anhalt-Dessau im Wörlitzer Schlosspark (ab 1773), der Kasseler Löwenburg des hessischen Landgrafen Wilhelm IX. (1743–1821) inmitten des Bergparks Wilhelmshöhe (ab 1791) oder der habsburgischen Laxenburg im Park der Kaiserlichen Residenz bei Wien (ab 1795). Bei all diesen Beispielen handelt es sich nicht nur um private ›Rückzugsorte‹ der Fürsten und Gutsherren oder um pittoreske Staffagen zur Steigerung der romantischen Parkbilder, sondern auch um szenisch gestaltete Schauräume für urgeschichtliche, landeskundliche und regionale Funde, für dynastische Reliquien, Rüstungen, altertümliche Glasmalereien, Skulpturen, Möbel und Gemälde. Bei ihrer Inszenierung ging es um die Darstellung einer historisch-politischen und zugleich musealen Idee, der zufolge an die Zeugnisse der feudalen Epoche aus der Distanz einer als rational und modern empfundenen Gegenwart wehmütige Erinnerungen und Empfindungen geknüpft wurden – die letztgenannten Beispiele verkörperten zweifellos bereits eine konservativ-romantische Reaktion auf die Französische Revolution.<sup>13</sup>

Die englischen Galerien und Privatmuseen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts basierten bereits auf einer – wenn auch eingeschränkten – Öffentlichkeit: Der Herzog von Wellington (1769–1852) brachte ein Schild an seinem Sitz Stratfield an, das die Besucher, die das Innere besichtigen wollten, darum bat, an der Haupttür zu klingeln, anstatt sich von hinten an die Fenster heranzuschleichen. Besichtigungen waren nach vorheriger Anmeldung bzw. Zahlung von Trinkgeldern an die Bediensteten fast jedermann möglich – mancher Besitzer, wie etwa Horace Walpole in Strawberry Hill, litt nachweislich an den Besuchstagen unter den neugierigen Blicken der zahlenden Gäste und gab eine strikte Besucherordnung heraus.<sup>14</sup> Es gab seit Mitte des 18. Jahrhunderts einen florierenden Country-House-Tourismus, Führungen durch die Kastellane sowie erste *Guidebooks* für Gärten, Schlösser, Sammlungen und Galerien. Ein Landsitz wie Kedleston hatte nach Vollendung der nahen Eisenbahnstrecke Mitte des 19. Jahrhunderts etwa 80.000 Besucher in der Sommersaison.<sup>15</sup> Aus dem Ankauf einer Privatsammlung, der Bibliothek und naturwissenschaftlichen Sammlung des Sir Hans Sloane (1660–1753), durch das britische Parlament war 1753 im Londoner Montague-House das erste staatliche Museum entstanden: 1759 öffnete es als British Museum, das erst im frühen 19. Jahrhundert durch den Ankauf der Parthenon-Skulpturen und weiterer antiker Kunstschätze den Charakter eines Kunstmuseums annahm, seine Pforten als öffentliche Bildungsinstitution.<sup>16</sup> Aber erst im 19. Jahrhundert entstanden in England die ersten freistehenden, keineswegs unumstrittenen Museumsneubauten, die private Dulwich-Gallery (1812 von John Soane (1753–1837)), der Neubau des British Museum (1826 von Robert Smirke (1780–1867)) und die National Gallery am Trafalgar Square (1837 von William Wilkins (1778–1839)). ›Von England lernen‹ war eine der Devisen der französischen und deutschen Aufklärer.

## Die Inkunabeln des Museumsbaus in Deutschland

Ersetzt man das demokratische Recht auf das staatliche Museum im Sinne der französischen Revolutionsedikte von 1792 durch den aufklärerisch-humanistischen Anspruch des Menschen auf Partizipation an den Bildungsgütern, so rückt nicht nur England, sondern vor allem das alte Deutsche Reich in der letzten Blüte seiner dynastischen, staatlich-territorialen und kulturellen Konkurrenzen ins Blickfeld. Überraschend erscheinen dann die hiesigen überaus frühen Anfänge des Museumswesens einschließlich der bemerkenswerten Realisierungen dieser Bauaufgabe in der Epoche des aufgeklärten Absolutismus. So hat als Erster August II., Kurfürst von Sachsen und König von Polen (1670–1733), der in seiner Hofhaltung als prunkliebender, den Sonnenkönig nachahmender Barockfürst gilt, nicht nur eine eigenhändige Ordnungsskizze für seine Sammlungen im Grünen Gewölbe in Dresden (1718), sondern auch das kurfürstliche Dekret zu ihrem öffentlichen Bildungsauftrag (1720) hinterlassen, das sein frühes diesbezügliches Engagement verrät. Mit der Systematisierung und vermehrten Zugänglichkeit der Königlichen Sammlungen verbanden sich zunehmend Überlegungen zu ihrer adäquaten Unterbringung. 1728 legte

Zacharias Longuelune (1669–1748) für die jüngst erworbenen Antiken den Idealentwurf eines freistehenden Museums in Form einer Vierflügelanlage mit vier viertelkreisförmigen Annexen vor, die letztlich auf Andrea Palladios (1508–1580) Grundriss für die Villa Mocenigo zurückging und sich auch in den englischen Landhausentwürfen größter Beliebtheit erfreute. 1742, mehr als ein Jahrzehnt vor der ersten Preisaufgabe zum Thema »Museum« der Französischen Akademie, folgte Graf Francesco Algarotti (1712–1764) mit einem schriftlich überlieferten Idealplan eines autonomen Kunstmuseums für August III. (1696–1763).<sup>17</sup> Auch wenn solch weitreichende Projekte noch Träume blieben: Alle wesentlichen Kriterien, die das monumentale öffentliche Museum des 19. Jahrhunderts ausmachen, sind hierzulande – wie das vorliegende Werk systematisch dokumentiert – bereits Jahrzehnte zuvor in nuce verwirklicht worden. Das soll im Folgenden an den wichtigsten Kriterien, die jeweils die spätere Entwicklung des 19. Jahrhunderts vorbereiten, zusammenfassend verdeutlicht werden:

## 1. Funktionale und räumliche Autonomie

Das erste Kriterium für die Entstehung des modernen Museums, die Ablösung der Kunstsammlungen aus dem rein höfischen Kontext, erfüllt sich nicht erst mit ihrer kompletten räumlichen und baulichen Separation. Es reicht hin, dass sie nicht mehr vorrangig als integraler Bestandteil des höfischen Lebens und Zeremoniells definiert, sondern auf ihren neuen öffentlichen Bildungszweck hin zugeschnitten sind. Räumlich gesehen, waren deshalb die Galerien in Salzdahlum (1701 von Hermann Korb (1656–1735)), Düsseldorf (1710 von Matteo Alberti (c. 1646–1735)), Dresden (1745/46 Umbau der ehemaligen Rüstkammer ab 1729 bzw. durch Johann Christoph Knöffel (1686–1752)), Kassel (1749–1751 von François Cuvilliers (1695–1768)), Potsdam (1755–1763 von Johann Gottfried Büring (1723–1788)) und München (1778–1783 von Carl Albrecht von Lespilliez (1723–1796)) zwar noch mehr oder minder komplementäre Bestandteile des jeweiligen Residenzkomplexes, doch deutete die fortschreitende Verselbständigung der Baukörper und ihre separate Erschließung bereits darauf hin, dass die Besucher nicht des Souveräns, sondern der Kunstwerke wegen gekommen waren. Fast gilt es nun, den Gegenbeweis zu führen, ob und inwieweit Sammlungsräume wirklich weiterhin noch für den zeremoniellen Parcours und höfische Lustbarkeiten genutzt wurden. Die Hochzeitsfeierlichkeiten Napoleons in der Grande Galerie des Louvre (1810) und die als Wettbewerbsbedingung für die Münchner Glyptothek Ludwigs I. (1786–1868) verlangte »Conditorey« zum Zwecke fürstlicher Bewirtung (1814) nahmen sich jedenfalls schon in den Augen mancher Zeitgenossen anachronistisch aus.

Betrachten wir diesen Ablösungsprozess etwas genauer: Am fortschrittlichsten erscheint hier das oft zitierte Kasseler Museum Fridericianum (1769–1779) von Simon Louis du Ry (1726–1799), das als völlig autonomer Neubau – und als Gegenstück zu Cuvilliers' Gemäldegalerie an der Schönen Aussicht – Antikengalerie, Bibliothek, natur-

kundliche Sammlungen und Bestände der Kunstkammer vereinte. Dieser ›Tempel der Kunst‹ mit seinem repräsentativen Portikus stand fernab des ehemaligen – 1812 abgebrannten – Stadtschlusses und auch der jüngeren Bellevue-Residenz als beherrschender Solitär am neuen Friedrichsplatz, dem zentralen öffentlichen Stadtraum der Oberneustadt. Der Landgraf war hier nicht mehr Hausherr, sondern gleichsam bevorzugter Gast, wenn er sein eignes im Museum eingerichtetes Studierzimmer aufsuchte.

Die im Fridericianum erreichte Autonomie hatte mehrere Vorstufen: Bereits in Salzdahlum war der Große Galerieflügel (1701) als Pendant zur Orangerie ein zwar in die Symmetrie der Gesamtanlage eingefügter, aber dennoch individuell gestalteter und separat zugänglicher Baukörper. Die Düsseldorfer Galerie (1710) war als eigenständige, in sich abgeschlossene Dreiflügelanlage an den Altbau des Schlosses angebunden und stellte mit ihrem eigenen Zugang gleichsam einen sich abnabelnden Konkurrenzbau dar. Ähnlich verhielt es sich mit dem nach dem Vorbild des ersten, um 1710–1720 eingerichteten Wiener Stallhof-Museums umgebauten Dresdner Stallhof (ab 1729–1747), der sich – angebunden über den langen Gang und eine Reitrampe – markant aus dem irregulären Baukomplex der Residenz herauskristallisierte. Die gesteigerte Bedeutung, die das Dresdner Galeriegebäude im Kontext der Stadt einnahm, demonstriert der Anbau der prächtigen, aber letztlich nicht nutzbaren (weil unmittelbar in die Galerieräume mündenden) Freitreppe zum Neumarkt an der Südfassade. Sie widersprach funktional der Erschließung der Sammlungen, welche bis 1840 über zwei Wendeltreppen und die genannten Zugänge vom Schloss her erfolgte. Die Kasseler Galerie (1749–1751), die innerhalb eines nicht ausgeführten Großprojekts noch als Teil der fürstlichen Wohnungen definiert und über die Haupttreppe des Palais erschlossen war, besaß vermutlich für auswärtige Besucher einen separaten Eingang zum Hof.<sup>18</sup> In München bildete die Hofgartengalerie (1778–1783), die über zwei Treppenhäuser an beiden Schmalseiten erschlossen wurde, zusammen mit den Renaissance-Arkaden den architektonisch autonomen südlichen Abschluss des Hofgartens. Dieser wurde schon vor dem Baubeginn der Galerie – ein gutes Jahrzehnt vor der Revolution in Frankreich – dem Münchner Publikum als Volksgarten zugänglich gemacht.<sup>19</sup>

In der Bildergalerie von Potsdam-Sanssouci (1755–1763), die deshalb fälschlicherweise gern als ›rückschrittlich‹ eingestuft wird, ging es zwar um eine hierarchische Gesamtkomposition der freistehenden und individuell gestalteten Flügelbauten, die mit Knobelsdorffs (1699–1753) Schloss von Ferne eine Dreiergruppe bildeten: Orangerie (später Neue Kammern) und Bildergalerie wurden wie vormals in Salzdahlum als Analogie von ›Natur‹ und ›Kunst‹ programmatisch gegenübergestellt. Andererseits ist Friedrichs Galerie jedoch architektonisch tatsächlich der erste völlig freistehende neuzeitliche Museumsbau. In der antiken Pracht seiner stark von der römischen Galeria Colonna (ab 1650) beeinflussten Ausstattung, aber auch technologisch und ikonographisch ist er seiner Zeit voraus. Umgekehrt verlor sich die vielbeschworene Bindung des Museums an die Residenz keineswegs zwangsläufig: Schinkels Museum am Lustgarten (1826–1830) war – anders als das Kasseler Fridericianum oder die jüngeren Münchner Museen – städtebaulich noch

immer auf das Schloss bezogen, wenn auch nicht mehr als dessen Anhängsel, sondern als gleichwertiges Pendant. Ähnliches gilt noch am Ende des 19. Jahrhunderts für das erneut ›Natur‹ und ›Kunst‹ gegenüberstellende Kaiserliche Museumsforum im Verhältnis zur Wiener Hofburg.

## 2. Disposition und Erschließung

Charakteristisch für das moderne Museum ist die relativ konsequente Trennung der Sammlungsbereiche, die eine jeweils optimale Ausstellung nach Gattungen und wissenschaftlichen Ordnungskriterien ermöglichen sollte. Der Kosmos der Kunstkammer und die Repräsentationsform der höfischen Galerien wurden allmählich in eine neue Disposition der Ausstellung überführt, der die Architektur Raum, Licht, Richtung und Ordnung verschaffen musste. Außer den Bibliotheken und naturwissenschaftlichen Sammlungen sowie den Kupferstich- und Zeichnungskabinetten mit ihren spezifischen konservatorischen und rezeptiven Anforderungen sind auch Skulptur und Malerei im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend getrennt voneinander aufgestellt worden. Im Extremfall folgte daraus nach 1815 in München der gleichzeitige Bau eines reinen Skulpturenmuseums und einer reinen Gemäldegalerie (Glyptothek und Pinakothek). Die völlige Trennung der Kunstgattungen setzte sich jedoch keineswegs durch, vielmehr dominierte im 19. und 20. Jahrhundert weiterhin der Charakter des gegliederten universalen Kunstmuseums.

In Düsseldorf (1710), im Mannheimer Galerieflügel (1751–1760) von Nicolas de Pigage (1723–1796), im Kasseler Fridericianum (1769–1779) und im Dresdener Stallhof (nach Aufstellung der Mengsschen Abguss-Sammlung 1794) – wie kurz darauf auch im Louvre – war das jeweils deutlich niedrigere Erdgeschoss den Skulpturen vorbehalten, was sowohl im Hinblick auf ihr Gewicht als auch auf ihre natürliche Bodenständigkeit selbstverständlich erschien und älteren Traditionen entsprach, z. B. dem Münchner Antiquarium – der allerersten bedeutenden Antikengalerie nördlich der Alpen (ab 1568),<sup>20</sup> die im Obergeschoss die herzogliche Bibliothek beherbergte. Schinkels Altes Museum (1826–1830), die Petersburger Neue Eremitage (1839–1854) und fast alle monumentalen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts bis hin zum Wiener Kunsthistorischen Museum (1869–1891) von Gottfried Semper und Carl Hasenauer (1833–1894) übernahmen die bewährte zweistöckige Anordnung des 18. Jahrhunderts.

Die Bildergalerien befanden sich dementsprechend – aus Gründen der Statik, Trockenheit und Beleuchtung, aber auch aufgrund der traditionellen Typologie ihrer Raumform – in der Regel im Obergeschoss (Düsseldorf, Dresden, Kassel, München). Schon die langgestreckte Galerie als festlicher, mit Ahnenporträts und dynastisch-allegorischen Programmen ausgestatteter Gesellschafts- und Repräsentationsraum im Rahmen des (zunächst französischen) Schlossbaus, von dem die Museumsgalerie Namen, Gestalt und partiell auch ihre Funktion ableitet, war seit dem späten 15. Jahrhundert trocken, sicher

und repräsentativ zumeist im *piano nobile* untergebracht.<sup>21</sup> Das gilt auch für die Schlossgalerien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beispielsweise für die Schlossgalerien München, Würzburg, Pommersfelden oder Mosigkau. Die Potsdamer Gemäldegalerie (1755–1763), die äußerlich als einstöckiger Orangeriebau erscheint, ist aus Gründen des Feuchtigkeitsschutzes<sup>22</sup> unterkellert und darüber hinaus nach dem Vorbild der Orangerien vom nördlichen Laufgang aus beheizbar – somit technologisch weit fortschrittlicher als die ebenfalls ebenerdige, durch offene Kamine beheizte Salzdahlumer Galerie (1701). Leo von Klenze, der seine Alte Pinakothek (1825–1836) aus den oben genannten Gründen als zweistöckigen – mittlerweile mit Warmluft vom Kellergeschoss aus heizbaren – Bau konzipierte, nutzte das Erdgeschoss für Funktionsräume und Magazine sowie für das Kupferstichkabinett und die Säle der griechischen Vasenmalerei.

Anschaulich stellt sich die neue Disposition des Museums insbesondere in der jeweiligen Gestaltung des Entrées dar. Besaß die Kasseler Galerie (1749–1751) infolge ihrer Einbindung in die fürstlichen Prunkzimmer der Beletage kein ausgesprochenes Vestibül, so betrat man die große Galerie von Salzdahlum (ab 1701) über einen Eingangsraum, in dem zur Einstimmung auf das Kunsterlebnis Künstlerporträts gezeigt wurden. Im Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinett (nach 1762) war der Empfangsraum mit Porträts von Persönlichkeiten geschmückt, die Geistes-, Natur- und Kunstwissenschaft repräsentierten. Im Düsseldorfer Galeriegebäude (1710) diente das doppelläufige Treppenhaus als Gelenkstück zwischen dem Nordflügel des Museums und dem Schloss. Obwohl räumlich beengt, verkündeten Wandschmuck und Ikonographie den hohen eigenwertigen Anspruch des Gebäudes. Im Falle der Dresdner Gemäldegalerie (1746/47) haben Kritiker von Anfang an auf die Diskrepanz zwischen den engen Funktionstreppen auf der Residenzseite und der stadtseitigen Schautreppe hingewiesen. Auch in Potsdam stellt der feierliche Eingang der Rotunde eher ein Repräsentationselement dar, da der Besucher normalerweise über ein Treppenbauwerk die Galerie von der westlichen Schmalseite aus betritt. Erstmals im Kasseler Museum Fridericianum (1769–1779) wird er durch den Portikus in eine feierliche Vorhalle geleitet, die Palladios Villenarchitektur folgend durch vier Säulen gegliedert wird und nach rechts und links die Skulpturengalerien, in Fortsetzung der Eingangsachse das einstige großzügige Treppenhaus erschloss.

Die Gestaltung des Entrées wird in den Museen des 19. Jahrhunderts zu einer immer wichtigeren Aufgabe, indem es den – mittlerweile demokratisch legitimierten, aber nicht mehr unbedingt vorgebildeten – Besucher mit eindrucksvollen Effekten auf das Kunsterlebnis einstimmen sollte: Zwischen Kunst und Alltag – »Himmel und Hölle«, wie es Johann Martin von Wagner (1777–1858) für die Münchner Glyptothek 1816 formulierte – müsse der Empfangsraum gleichsam als »Fegefeuer« vermitteln.<sup>23</sup> Der ursprüngliche Eingang zur Alten Pinakothek (1825–1836) an der östlichen Schmalseite mit der Treppenhalle, die anfänglich als »Saal der (Wittelsbachischen) Stifter« deren Porträts zeigte, schließt noch bewusst an die ältere einachsige Galerie-Tradition mit Vorraum an. Schinkel hingegen hat in seinem Alten Museum (1826–1830) mit der nach außen geöffneten und durch geschichtsphilosophische Fresken geschmückten Treppenhalle eine

völlig neue Dimension von Öffentlichkeit und Besucherlenkung erfunden.<sup>24</sup> Die Museumspaläste des späteren 19. Jahrhunderts – etwa das Wiener Kunsthistorische Museum (1869–1871) – verbanden die didaktische Veranschaulichung der Kunstgeschichte mit dem aus dem Schlossbau übernommenen Prachttreppenhaus, wie es zuerst im Museo Pio-Clementino (1773) und dann von Percier und Fontaine (1805–1810) im Pariser Louvre eingeführt worden war.

### 3. Führungslinie

Mit der architektonischen Disposition und Erschließung der frühen Museen waren die neuen Konzepte der Hängung und Ordnung der Sammlungen nach Schulen und Kunstepochen engstens verbunden. Allerdings eignete sich der traditionelle langgestreckte Galerieraum (z. B. Salzdahlum 1701 oder Schleißheim 1720) kaum für sinnfällige Differenzierungen: Schon die Düsseldorfer (1710) und die Dresdner (1746/47) Galeriegebäude boten als Dreiflügelanlagen mehr Möglichkeit zur Unterteilung der Sammlung in einer Raumfolge. Der Ausbau von Salzdahlum durch Anfügung weiterer Spezialgalerien in den 1730er Jahren zeugt von zunehmender Komplexität, während in der Kasseler Galerie (1749–1751) die möblierten Prunkzimmer und in der Potsdamer Galerie (1755–1763) die Mittelrotunde und das abschließende östliche Kabinett Ordnungsfunktionen übernahmen. Das museumsdidaktische Problem stellte sich noch bei der Ausgestaltung der fast 500 Meter langen Grande Galerie des Louvre, die Percier und Fontaine durch eingestellte Säulen in mehrere die verschiedenen Schulen voneinander trennende Abschnitte unterteilten.

Konsequenzen hatte der Einfluss des (kunst-)historischen Denkens auch für die Frage, ob die Präsentation der Sammlungen eine regelrechte historische Führungslinie oder gar einen zum Ausgangspunkt zurückführenden Rundgang erlauben sollte. Christian von Mechel (1737–1817) lobte das Wiener Belvedere-Schloss mit seinem *Appartement double*, den Eckpavillons und dem zentralen Treppenhaus gerade deswegen als ideales Museum; tatsächlich aber blieb der programmatische Rundgang wegen seiner starren und unflexiblen Regie eine Ausnahme: In Klenzes Glyptothek (1816–1830) war mit dem chronologischen Rundgang auch eine wertende zyklische Abfolge vom Aufstieg (Ägypten und die ›Inkunabeln‹), über Blüte (Griechenland und Rom) und relativen ›Verfall‹ (spätes Rom) bis zur Wiedergeburt der Kunst in der klassizistischen Moderne (im letzten ›Saal der Neueren‹) verbunden, die Johann Joachim Winckelmanns kunstgeschichtlicher Entwicklungstheorie entsprach. Die starre Abfolge schrieb über Emblematik und Ikonographie der Raumdekoration implizit die dogmatische Wertung jedes einzelnen Werkes innerhalb des abendländischen Kunstkosmos fest und erlaubte keine Expansion der Sammlungen – eine Problematik, die in den Museen des Historismus mit ihren kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Programmen, etwa in Friedrich August Stülers (1800–1865) Neuem Museum in Berlin (1841–1855), noch an Brisanz gewann.<sup>25</sup>

Schließlich begleitet die Museumsgeschichte der Wunsch der Regisseure, die berühmtesten Meisterwerke in geeigneter Form über die Masse herauszuheben. In den Florentiner Uffizien (ab 1584) erfüllte die oktagonale Tribuna als ›Allerheiligstes‹ diese Funktion, im modernen Museo Pio-Clementino (ab 1773) der *Cortile del Belvedere* und die Rotunde, die auch in Schinkels Altem Museum der Aufstellung der ganzfigurigen Götterstatuen vorbehalten war. Schinkel bezeichnete sie als »würdigen Mittelpunkt [...], der das Heiligtum sein muss, in dem das Kostbarste aufbewahrt wird.«<sup>26</sup> Noch zu Lebzeiten des Gründers Anton Ulrich (1633–1714) wurde an die Salzdahlumer Galerie für die Hauptwerke ein achteckiges ›Sanctum Sanctorum‹ nach dem Vorbild der Florentiner Tribuna angefügt. Die Aussonderung hervorragender Werke blieb aber architektonisch und museologisch problematisch. In der Münchner Hofgartengalerie (1778–1783) bewegte sich der Besucher nach J. C. von Mannlichs (1741–1822) Konzept von der Westtreppe linear auf die (nach dessen Kunstverständnis) qualitativen Höchstleistungen im letzten Saal der Raumfolge hin, den er über das östliche Treppenhaus wieder verlassen konnte. Auch Klenze und Dillis (1759–1841) verbanden in der Münchner Pinakothek (1825–1836) die kunsthistorische Wechselbeziehung zwischen den Schulen (die Flamen, namentlich Rubens (1577–1640), als vermittelndes Glied zwischen der altdeutschen bzw. altniederländischen Malerei und den romanischen Schulen) mit einer aufsteigenden Führungslinie, die mit den Italienern, besonders mit Raffael (1483–1520) – an seinem Geburtstag wurde das Museum eröffnet –, im letzten, gelegentlich auch als Tribuna bezeichneten Saal endete. Gottfried Semper übernahm zwar Klenzes System von Oberlichtsälen für die neue Dresdner Gemäldegalerie (1843–1855), unterbrach deren Abfolge jedoch durch die zentrale, erhöht gelegene und nach außen als Kuppel erscheinende oktagonale Tribuna, um die Dresdner ›Highlights‹ gebührend hervorzuheben.<sup>27</sup>

#### 4. Beleuchtung

Adäquate Beleuchtung der Kunstwerke stellt ein weiteres Kriterium dar, das die Abkehr von der Gesamtwirkung festlicher Prunkräume zum Museum als Ort des Sehens anzeigt. Die übliche zweiseitige Doppelbelichtung, die die berühmtesten Festgalerien, etwa Franz' I. (1494–1547) in Fontainebleau (ab 1527), der Gonzaga in Sabbionetta (1583/84) der Colonna in Rom (ab 1650), als Spiegeleffekt auch in Versailles (ab 1678) und im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz (ca. 1682–1685) prägte, ist auch in den älteren Gemäldegalerien anzutreffen. Allerdings musste direktes Gegenlicht in Sichthöhe vermieden und homogene Hängefläche geschaffen werden. In Salzdahlum (ab 1701) wurden deshalb die Fenster auf beiden Seiten des 16 Meter breiten Galerieraums in etwa fünf Metern Höhe platziert. In Kassel (1749–1751) waren die Fenster noch höher angebracht, nämlich unmittelbar unterhalb der Decke, desgleichen in der Münchner Hofgartengalerie (1778–1783), die der in Kassel bauleitende Architekt entwarf. Auch für Skulpturengalerien galt das schräg von oben einfallende Licht als vorteilhaft (z. B. Münchner Antiquarium

1568–1571). In Galerieräumen, die schmäler waren als Salzdahlum, kam es – wie vielfach bemängelt wurde – zu störenden Lichtkreuzungen, weshalb Klenze für die Skulpturensäle der Glyptothek (1816–1830) und der Petersburger Neuen Eremitage (1839–1854) eine einseitige, hoch ansetzende Beleuchtung bevorzugte.

Aber auch einseitige Beleuchtung war keineswegs unproblematisch. Die Große Galerie von Schloss Schleißheim (ab ca. 1720), die typologisch auf die Spiegelgalerie von Versailles zurückgeht, wurde als Bildergalerie mit einer geschlossenen Schauwand ausgestattet, auf der die Gemälde (ähnlich wie noch in der Potsdamer Galerie 40 Jahre später) dicht gehängt und frontal durch die elf gegenüber liegenden Rundbogenfenster des Mittelrisaliten beleuchtet waren. Im Düsseldorfer Galeriegebäude (1710) empfingen die drei Galeriesäle aus drei Himmelsrichtungen frontales Licht, die beiden Eckkabinette seitliches Streiflicht. Im Dresdner Stallhof (1745–1747) nutzte man Tiefe und Volumen des ausgebauten Renaissancegebäudes für eine Raumteilung, die den »inneren«, um einen schmalen Lichthof geführten, vom »äußeren«, zur Stadtseite ausgerichteten Umgang schied und die geschlossenen raumhohen Bilderwände (durch die von Knöffel erheblich vergrößerten Rundbogenfenster) dementsprechend gleichfalls nach allen Himmelsrichtungen orientierte. Der schmale Innenhof bot allerdings zu wenig Licht, und es gab auch hier gelegentlich ungünstige Überblendungen, wie Aloys Hirt (1759–1837) 1830 beklagte.<sup>28</sup>

Die relativ ungünstige Beleuchtung aus verschiedenen Richtungen über hohe Fenster finden wir sogar noch in Schinkels Altem Museum am Lustgarten (1826–1830) – im Gegensatz zur Pinakothek Klenzes (1825–1836). Leo von Klenze ist im Zuge der Vorplanungen zum Neubau der Pinakothek eine entscheidende Fortentwicklung des Beleuchtungskonzepts zu verdanken: Das scharfe und wechselvolle Südlicht wurde durch eine Erschließungsloggia auf der Südseite ausgeschaltet, alle monumentalen Gemälde in Anlehnung an den *Salon carré* des Louvre (1789) waren in einer rhythmisierten Abfolge von Oberlichtsälen mit hohen, auf den Lichteinfall genau berechneten Glaseisenlaternen und Vouten untergebracht. Das gleichmäßig gestreute, aber schwächere Nordlicht wurde für die angeschlossenen kleinen Räume mit Kabinettstücken genutzt.<sup>29</sup> Auf Wunsch des Zaren Nikolaus I. (1796–1855) wurde das Münchner System für den Mitteltrakt der Neuen Eremitage in St. Petersburg (1839–1855) übernommen. Die Anhörungen, zu denen Klenze 1836 und 1853 in den britischen Parlamentsausschuss nach London geladen wurde, bestätigen die Führungsrolle seiner Museumsbauten nicht nur hinsichtlich der Disposition und Ordnung der Sammlungen, sondern auch hinsichtlich optimaler Ausleuchtung der Skulpturen und reflexfreier Bilderhängung.<sup>30</sup>

Die für Museen vorteilhafte Oberlichtbeleuchtung hatte bis dato verschiedene Stadien durchlaufen: Der Lichteinfall durch eine seitlich offene Laterne über einem Kuppelgewölbe (so genanntes »Laternenlicht«) war im Sakral- und Profanbau längst etabliert und auch im Bereich musealer Räume seit dem 16. Jahrhundert eingeführt, spendete aber bei kleinen Formaten der Öffnung und großen Dimensionen des Raumes relativ wenig Helligkeit. Einen eher experimentellen Versuch, wesentlich mehr Oberlicht zu gewinnen, stellte das mit umlaufenden Seitenfenstern versehene Luftgeschoss (gleichsam eine ver-

größte Laterne) über der spektakulären Bildergalerie des Herzogs von Orléans im Pariser Palais Royal (um 1720 von G. M. Oppenordt (1672–1742)) dar, das dem hessischen Landgrafen Wilhelm VIII. und seinem Architekten François Cuvilliers für die Verbesserung der soeben begonnenen Kasseler Galerie empfohlen wurde, sich aber (wohl wegen der Verschwendung von Raum und des hohen Aufwands) nicht durchsetzen konnte; stattdessen wurden die Kasseler Galeriefenster weiter nach oben geschoben.<sup>31</sup> Eine spürbare Vergrößerung der Deckenlichtöffnungen mit direktem Lichteinfall – so genanntem Zenithlicht oder *skylight* – war erst durch die Anwendung von Glas-Kegel-Konstruktionen möglich, die seit den 1760er Jahren in England – soweit ich sehe, erstmals in den Oberlichtsälen Robert Adams – konstruiert wurden.<sup>32</sup> In der Folge stellte auch das 1789 vergrößerte Oberlicht des *Salon carré* im Louvre einen wichtigen Fortschritt dar. Hubert Robert (1733–1808) malte die Grande Galerie des Louvre zwar schon 1796 nach einem imaginären Umbau mit regelmäßig gesetzten Glaseisenlaternen,<sup>33</sup> doch wurden beim Ausbau Perciers und Fontaines 1805–1810 nur Stickschirme im unteren Teil des Tonnengewölbes realisiert (die heutige extensive Verglasung stammt aus dem Jahr 1938). Schinkel brachte über dem Opaion der Rotunde des Alten Museums ebenfalls 1826 eine (noch erhaltene, aber äußerlich unsichtbare) Glaseisenlaterne an. Dass Klenze, der schon für sein europäisches Friedensdenkmal-Projekt (1814) eine Glas-Eisen-Konstruktion im Dachstuhl vorgeschlagen hatte, die gewaltigen Oberlichter seiner Alten Pinakothek im Dachstuhl vorgeschlagen hatte, die gewaltigen Oberlichter seiner Alten Pinakothek (1825–1836) von außen sichtbar ließ, zeigt sein Selbstbewusstsein und seinen Stolz auf diese moderne Beleuchtungsstrategie, die den Tücken der Undichtigkeit, der Schneelast und des Nachdunkelns der Glasscheiben trotzen musste. Oberlicht eroberte in der Folge alle großen Gemäldegalerien.

## 5. Ikonographie und Ikonologie

Die Frage, inwieweit die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts verändernde Funktion des Museums in den ikonographischen Programmen und dekorativen Ausstattungen der frühen Museumsbauten reflektiert wurde und eine eigenständige Ikonologie herausbildete, ist noch zu wenig erforscht, als dass sie sich hier in wenigen Sätzen beurteilen ließe. Offensichtlich verbinden aber die Ausstattungen zunächst noch die barocke Herrschaftsallegorie mit der Repräsentation der in den Sammlungen vertretenen Künste: Tobias Querfurts (c. 1660–1734) Deckengemälde in der Galerie von Salzdahlum zeigt »Apoll, Merkur, Minerva und die Künste« und ließ sich somit auf Herzog Anton Ulrichs Rolle als Schutzherr der Kunst beziehen. Im Treppenhaus der Düsseldorfer Galerie war in den Grisaille-Malereien von Gerhard Josef Karsch (vor 1719) schon ein eher kunsttheoretisches Programm gewählt: rechts des Eingangsportals die Einheit von Theorie und Praxis – »Theoria und Practica sich umarmend« –, links die »Triumphierende Malkunst mit Architektur, Plastik und Poesie«; Sujets, die die Einheit der Künste, aber auch ihren Wettstreit (Paragone) unterstreichen. Minerva und Herkules, die traditionell auf die zivilisatorische Leistung des

Fürsten anspielen, in den Fensterlaibungen sind die ›Feinde der Künste‹ entgegengestellt, die auf einem Esel (dem Symboltier der Geistlosigkeit und puren Sinnlichkeit) fliehen. Auch in den Arkaden der Münchner Hofgartengalerie, die nun die Düsseldorfer Bestände beherbergte, verbindet sich mit dem Museum das Herkules-Thema – als Skulpturenzyklus (1779–1781) von Roman Anton Boos (1733–1810), der allerdings einen älteren ersetzte.<sup>34</sup>

Eine herausragende, wenngleich einmalige Rolle in der Entwicklung der Museumsikonographie spielt das noch immer unzureichend erforschte Programm der Potsdamer Bildergalerie (1755–1763). Analog zu den skulpturalen arkadisch-bacchantischen Interpretationen des Schlosses Sanssouci, dem umfassenden allegorischen Bildschmuck des Neuen Palais und den exotischen Musikanten am Chinesischen Teehaus ist die Frontfassade des Galeriegebäudes mit 18 freistehenden, lebensgroßen Allegorien bereichert, die nicht nur einzelne Kunstgattungen, sondern auch kunsttheoretische Begriffe wie etwa die ›Caprice‹ (Künstlerlaune) oder das ›Antikenstudium‹ darstellen sollen. Sie bilden offensichtlich ein geschlossenes, auf das System der Künste und die besondere Stellung der Malerei bezogenes Programm, in dem sich die friderizianische Kunstauffassung um 1760 widerspiegelt. Allerdings widersprechen sich teilweise die zeitgenössischen Bezeichnungen der einzelnen Figuren, deren Entschlüsselung über verschiedene Adaptionen von Cesare Ripas (c. 1555–1622) *Iconologia* (zuerst 1593) versucht wurde.<sup>35</sup> Nach meinen Beobachtungen zur Gartenikonologie von Sanssouci<sup>36</sup> ist zu vermuten, dass hier Elemente verschiedener aktueller Kunsttheorien – sicherlich nach den Ideen des Königs – zu einem originellen, möglicherweise esoterisch unterlegten Konzept kombiniert wurden, das in den monumentalen Schlangenvasen und der Adler-Schlangen-Gruppe auf der Kuppel einmal mehr die Rolle der Kunst und des Künstlers im Zusammenhang mit Tod, Kampf und dem Sieg des Guten thematisiert. Ohne Parallele ist, soweit ich sehe, das Programm der Künstlerbüsten in den Schlusssteinen der Fensterarchivolten, das von den Griechen als Begründer der Malerei und Plastik (Protogenes, Apelles und Phidias) über die Italiener und Altdeutschen (Dürer und Cranach) zu den Holländern des 17. Jahrhunderts reicht. Allerdings folgen alle Köpfe einem bärtigen Philosophentypus, der kaum Individualisierung und damit Wiedererkennbarkeit erlaubt (im Gegensatz zu den wenig später nach englischen Vorbildern wie dem ›Tempel der Edlen Briten‹ in Stowe entstandenen historischen Porträts der *uomini illustri* der Aufklärung in der Bibliothek zu Wörlitz).<sup>37</sup>

Abstand von der Personalisierung des Fürsten innerhalb des Museums nahm man auch im Kasseler Fridericianum. Die Statue des fürstlichen Stifters von Johann August (1710–1781) und Samuel Nahl (1748–1806) wurde 1783 dem Museum gegenüber auf der Platzmitte aufgestellt. Die sechs Skulpturen auf der Attika verkörpern die sechs im Museum Fridericianum vertretenen Künste und Wissenschaften: Philosophie, Architektur, Malerei, Plastik, Geschichte und Astronomie. Noch gab es eine Namenswidmung am Gebäck – ›Museum Fridericianum‹; wenige Jahre später wurde am Japanischen Palais in Dresden mit dem Einzug der Antikensammlung 1786 erstmals eine Widmung an die Öffentlichkeit – ›Museum usui publico patens‹ – angebracht. Mit dem historischen Denken des frühen 19. Jahrhunderts, namentlich in den Museumsbauten Klenzes in München

und St. Petersburg und Schinkels in Berlin entwickelte sich auf diesen Ansätzen aufbauend eine umfassende Museumsikonographie und -ikonologie, die nun als gesetztes Denkmal geschichtsallegorische und historisch-individualisierende Künstlerprogramme zu umfassenden Deutungen der Kunst- und Kulturgeschichte verband.<sup>38</sup>

## 6. Architektur und Stil

Eine eigenständige Architektursprache für Galerie und Museum ist für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, als das vitruvianische System noch unangefochten etabliert war, nicht zu erwarten. Die in Fachwerk ausgeführten Pendant-Baukörper von Salzdahlum (um 1701) – Orangerie und Große Galerie – bedienen sich gleichermaßen des barock-klassischen Vokabulars entsprechend ihren unterschiedlichen Funktionen: Die Orangerie mit ihren raumhohen Fenstertüren zum Ausbringen der Bäume besaß Arkaden, die Galerie eine palastartige Fassadengliederung durch Sockel, Fensterreihen und Mezzaninluken im Sinne der traditionellen Festgalerietrakte. Da jedoch nur hochliegende Mezzaninfenster benötigt wurden, wurden die Hauptfenster der ersten Galeriebauten entweder als Blendarchitektur aufgesetzt oder als Scheinarchitektur gemalt. Das gilt neben Salzdahlum auch für die Fassaden der Düsseldorfer (1710) und der Kasseler Galerie (1749–1751). Die Blendfenster gliederten die Galerien dekorativ und gaben ihnen das Aussehen eines Stadtpalais. Eine weiterreichende Ausschmückung des Äußeren musste auf das *decorum* Rücksicht nehmen, demzufolge sich eine architektonische Übertrumpfung des Schlosses verbot. In Düsseldorf, erstaunlicherweise nur als Interimslösung bezeichnet, wurde deshalb auf die geplante Pilastergliederung des Galeriebaus zugunsten sehr schlichter Gliederungselemente verzichtet. Die Münchner Hofgartengalerie (1778–1783) stellte ihre Funktion als öffentlicher Monumentalbau mit einer *en grisaille* gemalten Scheinarchitektur dar, die bereits im frühklassizistischen Duktus die Arkaden durch gemalte dorische Pilaster trennte und die Museumsfunktion durch antikische Scheinreliefs hervorhob.<sup>39</sup>

Einen neuen Weg hatten die Architekten Georg Maximilian von Fürstenhoff (1686–1753) und vor allem Johann Christoph Knöffel frühzeitig in Dresden eingeschlagen, indem sie den alten Stallhof auf der Stadtseite ab 1729 bzw. 1745 durch einen Mittelrisaliten mit Giebel und Freitrepppe, nicht zuletzt durch den Ausbau der Galeriefenster und die Interpretation der Galerieräume als *piano nobile* über einem Sockelgeschoss dem Typus der freistehenden palladianischen Villa annäherten. Das Leitbild Palladios könnte durch Graf Francesco Algarotti – dem Autor des Idealprojektes für August III. von 1742 – vermittelt worden sein, der auch Friedrich den Großen auf seinen Londoner Freund Lord Burlington (1694–1753), den Begründer des englischen Neopalladianismus, aufmerksam machte.<sup>40</sup> Wie an den englischen Landhäusern seit den 1720er Jahren wurde die zurückhaltend noble klassische Ordnung Palladios hierzulande auch an programmatischen Bildungsbauten wie dem Knobelsdorff'schen Opernhaus Unter den Linden (1743–1747) oder am musealen Englischen Landhaus, wie das Schloss des Fürsten Leopold Friedrich

Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz (1768–1773) offiziell hieß, übernommen. »Wenn man Gebäude so einfach lesen könnte wie Bücher, wären die Entwürfe Eurer Lordschaft für die Welt nützlicher als die ausgeklügeltesten philosophischen Spekulationen«, schmeichelte 1734 der Publizist James Ralph (?–1762) in der Widmung seines kritischen Londoner Architekturführers Lord Burlington. Die palladianische Charakteristik als eine dem prunkhaften Barock des absolutistischen Ancien Régime entgegengesetzte »moral architecture«, die in der Ästhetik Lord Shaftesburys wurzelnd die innere Harmonie, Freiheit und Tugend ihrer Schöpfer widerspiegelt,<sup>41</sup> verbindet sich fortan bevorzugt auch mit dem Bildungszweck des Museums. England wurde Reiseziel der aufgeklärten Fürsten, ihrer Gärtner und Architekten.

Dass das Kasseler Museum Fridericianum (1769–1779) englisch-palladianischen Vorbildern folgt, verwundert nicht, hatte doch Landgraf Friedrich II. als Schwiegersohn des englischen Königs an der Niederwerfung der Stuart-Revolution mitgewirkt und in Kassel die frühliberalen Errungenschaften Englands gefördert. Aus dem *Vitruvius Britannicus* (Bd. I, 1715) kommt als Vorbild insbesondere der siebzehnsäulige, langgestreckte Entwurf »Wanstead I« mit seinem sechssäuligen Monumentalportikus in Frage, den Colen Campbell (1676–1729) für den Landsitz Sir Richard Childs (1680–1750) bei London vorlegte.<sup>42</sup> Allerdings ergeben sich auch gravierende Abweichungen, für die ich ein anderes Vorbild vorschlagen möchte: das neunachsige Senatehouse von James Gibbs (1682–1754) in Cambridge (1721–1730), gleichfalls ein Bildungsbau, der allerdings nur eine einzige große Festhalle enthält.<sup>43</sup> Wie dieses ist das Fridericianum durch monumentale Pilaster zwischen jeder Fensterachse gegliedert. Die sockellose, oft kritisierte (zu) tiefe Lage am Platz, die beiden gleichberechtigten Hauptstockwerke, die identische, dreiseitig ausgebildete Podiumstreppe und der Kontrast zwischen hochrechteckigen und Rundbogenfenstern (in Kassel allerdings aufgrund der Antikengalerie im Erdgeschoss vertauscht) zeigen auffällige Übereinstimmung. Das gesteigerte und der Funktion angepasste Dekor erhebt das Fridericianum als öffentliches Bauwerk gezielt über das palastartige Countryhouse von Wanstead.

Mit dem Fridericianum ist im Sinne der aus England und Frankreich übernommenen Charakterlehre und Wirkungsästhetik<sup>44</sup> eine Ablesbarkeit der Bauaufgabe erzielt, die auch die nachfolgenden Museumsbauten in ihren unterschiedlichen, den »griechischen Stil« und die italienische Renaissance aufnehmenden Baulösungen anstreben werden. Der Name »Museum« ist in diesem Prozess fast unmerklich von der Institution auf ihre bauliche Hülle übergegangen. Jeder der hier innerhalb der Entwicklung des 18. Jahrhunderts skizzierten Fälle erfüllt bereits die genannten Kriterien und stellt unter den jeweils gegebenen konkreten Rahmenbedingungen vollgültige »Museumsarchitektur« dar, von der sich die Nachfolger im musealen und denkmalsüchtigen 19. Jahrhundert nur graduell, nicht aber prinzipiell unterscheiden.

## Anmerkungen

- 1 Helmut Seling: *Die Entstehung des Kunstmuseums*, Diss. phil. ms., Freiburg i. Br. 1953; Volker Plagemann: *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870*, München 1967, S. 11–24; Nikolaus Pevsner: *A History of Building Types*, London 1967, S. 111–138; Wolfgang Kemp: »Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum«, in: Werner Busch/Peter Schmoock (Hg.): *Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen*, Berlin 1987, S. 153–177. Auf Literatur zu den einzelnen Objekten, die im Katalogteil angegeben ist, wird hier nur ausnahmsweise verwiesen.
- 2 »Les Prix de Rome – Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle, Paris 1984, S. 162–166; Thomas W. Gaetgens: »Das Museum um 1800 – Bildungsideal und Bauaufgabe«, in: Pascal Griener/Kornelia Imesch (Hg.): *Klassizismen und Kosmopolitismus – Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich 2004, S. 137–162.
- 3 Plagemann 1967 (wie Anm. 1), S. 15–17; Andrew McClellan: *Inventing the Louvre – Art, Politics and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1999; Philippe Malgouyres: *Le Musée Napoléon (Louvre Promenades)*, Paris 1999; Peter Böttger: *Die Alte Pinakothek in München*, München 1972, insbesondere S. 78f.; Adrian von Buttlar: *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München 1999, S. 245–267.
- 4 Vgl. Alexander D. Potts: »Die Skulpturaufstellung in der Glyptothek«, in: Klaus Vierneisel/Gottlieb Leinz (Hg.): *Glyptothek München 1830–1980*, Ausstellungskat., München 1980, S. 258–283.
- 5 Alain Erlande-Brandenburg: »Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny«, in: Bernward Denekel/Rainer Kahsnitz (Hg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, München 1977, S. 49–58; Dominique Poulot: *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997; Pierre Nora/Roland Schaer: »Alexandre Lenoir et les musées des monuments français«, in: *L'Invention des musées*, Paris 1993.
- 6 Das Museum wurde schon 1816 zwecks Rückgabe der Kunstdenkmäler aufgelöst, hinterließ aber tiefen Eindruck, namentlich auch bei den deutschen Besuchern.
- 7 Vgl. Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974; Gabriele Schickel: »Die architekturhistorische Bedeutung von Gabriel Seidls Neubau des Bayerischen Nationalmuseums«, in: *Das Bayerische Nationalmuseum – Der Neubau an der Prinzregentenstraße*, München 2000, S. 37–72.
- 8 Helmut Seling 1952 (wie Anm. 1), S. 234–276; ders.: »Das Museum als Aufgabe der Architektur im Frankreich der Revolutionszeit«, in: Klaus Vierneisel/Gottlieb Leinz (Hg.): *Glyptothek München 1830–1980*, Ausstellungskat., München 1980, S. 328–333; J. N. L. Durand publizierte in seinem *Précis des Leçons d'architecture* (Bd. I, 1803) eine Version dieses Museumsschemas, die weite Verbreitung fand.
- 9 Das zeigt beispielsweise der Streit zwischen Johann Martin von Wagner und Leo von Klenze über die Innendekoration der Münchner Glyptothek nach 1816. Vgl. Buttlar 1999 (wie Anm. 2), S. 120–128.
- 10 Ebd., S. 366f.

- 11 John Kenworthy-Browne: »Private Skulpturengalerien in England«, in: Vierneisel/Leinz 1980 (wie Anm. 8), S. 334–353; Gervase Jackson-Stops: »Temples of the Arts«, in: ders. (Hg.): *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Ausstellungskat., National Gallery of Art, Washington et al. 1985, S. 14–21; Francis Haskell: »The British as Collectors«, in: ebd., S. 50–59.
- 12 Elke Harten: *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989. Zur eher spärlichen Rezeption der Revolutionsarchitektur in Deutschland und den dafür heranzuziehenden Gründen vgl. Winfried Nerdinger (Hg.): *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Ausstellungskat., Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum; München, Neue Pinakothek, München 1990.
- 13 Vgl. Eckart Bergmann: »Potsdam, Wörlitz, Kassel. Tempel, Villa, Palais«, in: Vierneisel/Leinz 1980 (wie Anm. 8), S. 612–615; zu den Parkburgen und Sammlungen z. B. Hans-Christoph Dittscheid: *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Charles de Wailly, Simon Louis DuRy und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785–1800)*, Worms 1987; Frank-Andreas Bechthold/Thomas Weiss (Hg.): *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, Ausstellungskat., Staatliche Schlösser Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, Ostfildern-Ruit 1996; Géza Hajós: *Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien. Forschungen zu Laxenburg (Park und Franzensburg)*, Wien 2006.
- 14 Besuchergruppen durften aus nicht mehr als vier Personen – keine Kinder! – bestehen. Auf Voranmeldung wurden Tickets ausgegeben; das Haus war von Oktober bis April zwischen 12 und 15 Uhr zugänglich. Siehe hierzu Bryan Fothergill: *The Strawberry Hill Set. Horace Walpole and His Circle*, London 1983, S. 227.
- 15 Zur Öffentlichkeit vgl. Jackson-Stops 1985 (wie Anm. 11), S. 15. Die ersten *Guidebooks* erschienen über Stowe/Buckinghamshire ab 1744 (B. Seele, W. Gilpin) – ab 1759 enthielten sie auch Touren durch die Innenräume; die ersten Galeriebeschreibungen waren Gambarinis *Description of the Earl of Pembroke's Pictures* (1731) und die *Aedes Walpoleanae* zu den Sammlungen Sir Robert Walpoles (1747).
- 16 Zusammenfassend Götz Tilman Mellinghoff: »Zur Entstehung und Eigenart des bürgerlichen Museums in England«, in: Deneke/Kahsnitz 1977 (wie Anm. 5), S. 82–98.
- 17 »Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda« (1742). Zu Algarotti vgl. Ettore Bonora (Hg.): *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano et al. 1960.
- 18 Seling 1952 (wie Anm. 1), S. 30; eine Abbildung des Planes von Cuvilliés findet sich in Bernhard Schnackenburg: »Der Kasseler Gemäldegaleriebau des 18. Jahrhunderts und neuentdeckte Pläne dazu von F. Cuvilliés d. Ä.«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., Bd. 49 (1998), S. 168, Abb. 6, 7.
- 19 Böttger 1972 (wie Anm. 2), S. 63f.; Gebhard Steicher: »Ein Garten für alle und alles. Wandel im Lichte der Aufklärung«, in: Adrian von Buttlar/Traudl Bierler-Rolly (Hg.): *Der Münchner Hofgarten. Beiträge zur Spurensicherung*, München 1988, S. 80–91; Jutta Thinesse-Demel: *Münchner Architektur zwischen Rokoko und Klassizismus. Untersuchung des Übergangs vom Rokoko zu klassizistischem Formen- und Gedankengut unter besonderer Berücksichtigung des Hofoberbaudirektors Carl*

- Albrecht von Lespilliez (1723–1796), München 1980.
- 20 Heike Frosien-Lenz: »Das Antiquarium der Residenz. Erstes Antikenmuseum Münchens«, in: Vierneisel/Leinz 1980 (wie Anm. 8), S. 310–321.
- 21 Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970; Frank Büttner: *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Frankfurt a. M. 1972.
- 22 Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 10, 1741, der hier auf die ältere Literatur, auf Nikolaus Goldmann bzw. Chr. L. Sturm und S. A. Davilers *Cours d'Architecture* verweist.
- 23 Gutachten Wagners an Ludwig I., 30.11.1816, BStB München, Wittelsbachisches Geheimes Hausarchiv I A 34 II.
- 24 Jörg Trempler: *Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin*, Berlin 2001.
- 25 Vgl. z. B. Eva Heinecke: *Studien zum Neuen Museum in Berlin 1841–1860*, Diss. phil., TU Berlin 2006.
- 26 Aus Schinkels Denkschrift (1823), zit. nach Trempler 2001 (wie Anm. 24), S. 89.
- 27 Harald Marx: *Gemäldegalerie Dresden: die Sammlung Alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers*, Leipzig 1992.
- 28 Vgl. den Beitrag über die Dresdner Bildergalerie in diesem Band, S. 240–286.
- 29 Böttger 1972 (wie Anm. 2), S. 71–83, schreibt diese Lösung vornehmlich Galeriedirektor Dillis zu. Vgl. dagegen Buttler 1999 (wie Anm. 2), S. 247–265.
- 30 Buttler 1999 (wie Anm. 2), S. 360–368, 369–391; zum Nachdunkeln des Böhmisches Glases in der Eremitage S. 390.
- 31 Schnackenburg 1998 (wie Anm. 18), S. 178f. und 181.
- 32 Das große rechteckige Oberlicht der Halle von Kedleston (1760) wurde zwar nicht ausgeführt, aber kreisförmige Glaseisen-Kegel über dem dortigen Salon oder über der Treppenkuppel in Home-House, Portman Square/London zeigen diese wenig beachtete Neuerung. Vgl. John Woolfe/James Gandon (Hg.): *Vitruvius Britannicus*, London 1767, Bd. 4, Abb. 51; Joseph Rykwert: *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*, Stuttgart 1987, S. 64ff., 139ff., 162f. Die Communion Chapelle in St. Merri/Paris von Germain Boffrand (1743) wies gleichfalls Oberlichtkuppeln auf, die die Louvre-Kommission als Vorbild erachtete, vgl. Andrew McClellan 1994 (wie Anm. 3), S. 59.
- 33 Projekt zur Umgestaltung der Grande Galerie (1796, Paris, Louvre); vgl. Marie-Catherine Sahut: *Le Louvre d'Hubert Robert*, Ausstellungskat., Paris 1979.
- 34 Uta Schedler: »Forum fürstlicher Repräsentation. Skulptur und Malerei im Hofgarten«, in: Buttler/Bierler-Rolly 1988 (wie Anm. 19), S. 38–49.
- 35 Karl Ernst Müller: »Der Bildhauerische Schmuck der Bildergalerie im Park von Sanssouci. Seine Bedeutung und Geschichte«, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams*, N. F., Bd. 13 (1932), Heft 1, S. 7–29. Vgl. auch Saskia Hüneke: »Der Skulpturenschmuck an der Bildergalerie«, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): *Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restauration (Festschrift zur Wiedereröffnung 1996)*, Mailand 1996, S. 27–44.
- 36 Adrian von Buttler: »Sanssouci und der »Ewige Osten«. Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Großen, Teil I«, in: *Die Gartenkunst* 2 (1994), S. 219–226, und Teil II: »Zur Deutung des Chinesischen Teehauses«, in: *Die Gartenkunst* 1 (1996), S. 1–9.

- 37 Christian Reimann: *Vom Sinngehalt der Bibliothek im fürstlichen Landhaus zu Wörlitz*, Worms 2004.
- 38 Zu diesem Prozess vgl. Rainer Kahsnitz: »Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historischen Freskenzyklen und Ehrenhallen in Museen«, in: Deneke/Kahsnitz 1977 (wie Anm. 5), S. 152–175.
- 39 Vgl. Thinesse-Demel 1980 (wie Anm. 19).
- 40 Erich Hubala: »Palladio und die Baukunst in Berlin und München 1740–1820«, in: *Bollettino del C.I.S.A.* 3 (1961), Anm. 32.
- 41 Vgl. James Ralph: *A Critical Review of the Public Buildings, Statues and Ornaments In and About London and Westminster*, London 1734 [Franborough 1974]; Adrian von Buttlar: *Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982, Kap. V.1, S. 129–139.
- 42 *Vitruvius Britannicus*, London 1715, Bd. 1, Abb. 23.
- 43 Terry Friedmann: *James Gibbs*, New Haven/London 1984, S. 226–232.
- 44 Vgl. *Über den Charakter der Gebäude*, Leipzig 1788.